

LUCIANO BELLOSI

DUE NOTE IN MARGINE A LORENZO MONACO MINIATORE:
IL « MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI »
E IL POCO PROBABILE MATTEO TORELLI

(TAVOLE CXXXVIII-CXLIV, figure 1-20)

Il sontuoso Corale 3 della Biblioteca Laurenziana di Firenze è ben noto sia a chi studia Lorenzo Monaco sia a chi studia l'Angelico per i bellissimi otto *Profeti* a mezza figura del camaldolese e per le otto scene eseguite da un miniatore assai vicino al frate domenicano¹. Meno conosciuta è una miniatura a c. 27v con la *Maddalena, San Pietro e San Giovanni al sepolcro* entro una E, che credo vada ugualmente riferita a Lorenzo Monaco², anche se non raggiunge l'impennata espressiva dei *Profeti*. Questi, nel superbo, astratto grafismo, nella cromia stridente, gelida e asettica, nelle contrazioni nevrotiche, nel loro digrignare i denti e quasi ringhiare (figg. 1-2, 5), sono certo il capolavoro del pittore camaldolese nel campo della miniatura e respirano lo stesso clima di estrema tensione gotica che caratterizza opere come il trittichino del 1408 diviso tra il Louvre e il Museo di Praga³, la *Crocifissione* ritagliata di San Giovannino de' Cavalieri⁴ e l'*Incoronazione della Vergine* degli Uffizi, finita nel febbraio 1414.

Sono gli anni in cui Firenze, dopo l'arrivo da Valenza dello Starnina⁵, vive una sua stagione gotica e vede nascere opere come il *San Marco* di Niccolò Lamberti per la facciata del Duomo, molti dei rilievi della Porta Nord del Battistero e il *San Giovanni Battista* per Orsanmichele del Ghiberti.

Il Corale Laurenziano 3 fu finito di scrivere nel 1409⁶ e le miniature di Lorenzo Monaco devono essere state eseguite subito dopo. Rimane un mistero la ragione per cui le otto scene furono eseguite assai più tardi, ad opera di un fedelissimo dell'Angelico. Tuttavia, a giudicare da pagine come la c. 1v con la *Resurrezione*, viene da pensare che Lorenzo Monaco le avesse almeno diseguate, tanto evidenti vi si sentono ancora certe tensioni gotiche. È sicuro, comunque, che i fregi a motivi vegetali che decorano le pagine

e incorniciano le scene furono eseguiti tutti insieme, probabilmente subito dopo che il Corale fu finito di scrivere e prima ancora che Lorenzo Monaco vi intervenisse personalmente⁷. Questi fregi sono ricchi di testine, di animali e di figurette (figg. 3-4) che si differenziano nettamente dai modi del camaldolese, anche se gli sono molto vicini come cultura⁸. Qualche volta si tratta di un busto di *Profeta* che leva la testa rizzando la barba lanosa a discutere animatamente con quello dentro l'iniziale (fig. 5); qualche altra volta di un putto alato un po' goffo e gonfio che si cala nell'intrico delle volute vegetali (fig. 2). Nella raffigurazione di uccelli questo miniatore marginale ha delle impennate di un'eleganza straordinaria, come in quella specie di struzzo che si vede a c. 38v (fig. 2) tutto teso nel tentativo di afferrare col becco il lembo del mantello svolazzante del *Profeta David*, di un disegno tanto sottile da far perfino sospettare che si tratti di un intervento eccezionale dello stesso Lorenzo Monaco in vena di *drôleries*.

Questo miniatore fa da spalla al pittore camaldolese anche nel più tardo Corale H74 del Bargello, proveniente da Santa Maria Nuova⁹. Qui gli interventi figurativi del miniatore sono anche più frequenti e liberi, come a c. 104v, dove un *Profeta* di Lorenzo Monaco — a dire il vero di una qualità non così straordinaria come quelli del Corale Laurenziano 3 — sembra aver attaccato briga con altri tre *Profeti* a mezzo busto, che gesticolano appollaiati nelle volute vegetali del fregio (fig. 6); o a c. 79v, dove si vedono due *Profeti* a mezza figura, uno vecchio e pittoresco tutto involuppato nelle vesti e nel turbante, uno giovane visto da dietro che si porta una mano alla fronte come a schermare gli occhi dalla troppa luce, tutto torto in un *hanchement* impossibile.

Tra i Corali provenienti da Santa Maria Nuova oggi al Bargello, ve n'è un'altro, il G73, cui il nostro miniatore ha collaborato, e questa volta per suo conto, alla pari — si direbbe — con Bartolomeo di Fruosino¹⁰. Alcune miniature, come la *Natività* a c. 35v, il *Profeta* a c. 41v, i *Fanciulli con l'Agnello* a c. 44v, il *Profeta* a c. 124v, il *Cristo portacroce* a c. 157v, l'altro a mezza figura a c. 193r, o il *Profeta* a c. 195v potrebbero lasciare in dubbio se non si tratti ancora dell'opera di Bartolomeo, ma la *Adorazione dei Magi* a c. 57r (fig. 7) è più sicuramente opera del nostro miniatore, come rivelano il modellato attondante — soprattutto nelle teste — e certi tratti molto caratteristici, come la fisionomia del San Giuseppe o la testa rovesciata vista da dietro del Re che bacia il piede del Bambino. E si veda quanto si diversifichi dalla miniatura più tipica di Bartolomeo di questo codice, e cioè l'*Eterno con un profeta* a c. 2v (fig. 8), più brusca nelle fisionomie, più tagliente nel segno, più raggelata nella gamma cromatica.

Probabilmente molti altri codici miniati recavano il contributo del nostro anonimo miniatore, come il corale da cui è stato ritagliato il fregio orizzontale oggi nel fondo Santarelli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (S. 48), raffigurante i busti di tre *Profeti* (fig. 9) incorniciati entro motivi vegetali¹¹, così caratteristici del tempo di Lorenzo Monaco, per non dire della scuola degli Angeli.

Come Bartolomeo di Fruosino, anche questo miniatore si è cimentato nella pittura su tavola, in stretto rapporto con Lorenzo Monaco. L'esempio più sicuro di questa sua attività è rappresentato dai tre pannelli della Pinacoteca Vaticana con il *Martirio di Santa Caterina*, il *Martirio di San Lorenzo* (fig. 10) e *Santa Margherita scoperta da Olibrio*, che

formavano la predella del trittico del Louvre con *San Lorenzo in trono fra Santa Caterina e Santa Margherita*, attribuiti di solito a scuola di Lorenzo Monaco¹². Il trittico proviene dalla chiesa di San Salvatore di Valle di Monteloro e recava una scritta con la data 1407¹³. Non si potrà fare a meno di considerare un'opera così precoce in rapporto diretto con il pittore camaldolese. Si tratterà — credo — di uno di quei lavori usciti dalla sua bottega, ma la cui esecuzione è lasciata in gran parte agli allievi, come il polittico della Galleria Comunale di Prato eseguito in gran parte da Francesco d'Antonio, o il tardo polittico di Empoli eseguito in gran parte da Paolo Schiavo. La predella del trittico di Monteloro è invece tutta di mano del miniatore di cui abbiamo fatto la conoscenza. La sua mano, meglio che nel *Martirio di Santa Caterina* o nella ridipinta storia di Santa Margherita, è perfettamente individuabile nel pannello centrale col *Martirio di San Lorenzo* (fig. 10). Più elegante nel disegno e più dolce di Bartolomeo di Fruosino, se ne riconoscono bene i tratti nella fisionomia del martirizzatore sulla destra, nello scorcio deformato del volto di quello di sinistra, nella sottigliezza del suo avambraccio nudo da cui nasce con un'unica linea curva la mano che tiene il cesto della brace; le pieghe delle vesti, a curve o a lunghi occhielli, si modellano tutte sullo stesso piano, come nelle miniature. La posa affettata dell'assistente sulla destra, il vistoso svolgersi della sua veste si ritrovano nel Corale G73 del Bargello.

Al catalogo dell'artista spetta anche, credo, una *Crocifissione* sagomata (fig. 17), comparsa, con l'attribuzione a Bartolomeo di Fruosino, alla vendita di Sotheby's del 3 dicembre 1969, lotto 54. Con le sue dimensioni di cm. 85,5×41, essa mostra di essere una riduzione da esemplari di Lorenzo Monaco di ben maggiore formato, come la *Crocifissione* di San Giovannino de' Cavalieri a Firenze.

Queste opere mostrano, tutte, stretti rapporti con quello che sembra essere stato il lavoro più importante dell'artista, cioè l'illustrazione del Codice Squarcialupi, oggi conservato nella Biblioteca Laurenziana di Firenze¹⁴. Poco considerato dagli storici dell'arte¹⁵, questo manoscritto è invece stato oggetto di numerosi studi da parte dei musicologi¹⁶ in quanto costituisce una fonte fondamentale per la nostra conoscenza della musica italiana del Trecento. Contiene 115 madrigali, 12 cacce e 227 ballate: in tutto, 354 pezzi di musica databili tra il 1340 e gli inizi del Quattrocento. Quattordici pagine sono riccamente miniate (fig. 11) con grandi iniziali all'interno delle quali è figurato il musicista autore dei brani a seguire, il cui nome è sbandierato da un puttino alato, in alto, volante verso destra. La decorazione miniata continua lungo il margine sinistro con un fregio che si conclude nel margine inferiore a incorniciare delle figurette che alludono al testo del brano musicato.

Che il miniatore del Codice Squarcialupi sia lo stesso che abbiamo visto all'opera nelle miniature e nei dipinti esaminati finora non mi sembra dubbio: basta confrontare il pannello pieno di virgole e cediglie di « Magister Andreas » a c. 183v (fig. 12) o di Francesco Landini a c. 121v (fig. 13) con quello dei due martirizzatori di San Lorenzo nella predella Vaticana (fig. 14), o il putto volante a c. 173v con quello nel margine inferiore a c. 96v del Corale Laurenziano 3 (figg. 16, 15) per accertarcene¹⁷. Anche qui le qualità del miniatore sono quelle che sono, ma talvolta, soprattutto nelle figure del margine inferiore,

raggiunge risultati di grande eleganza di sagomatura, come nella giovane donna che brandisce un dardo infuocato puntandolo in direzione del cuore di un giovane che le si inginocchia davanti (fig. 18), ad illustrare il brano musicato dal Maestro Zaccaria, « Ferito già d'un amoroso dardo ».

Proprio questa scena ci offre qualche spunto per considerazioni sulla cronologia del codice, basate sulle puntuali testimonianze della foggia degli abiti e della moda delle acconciature. Ambedue le figurette indossano quelle vesti lunghe, leggere, riccamente drappeggiate che andavano di moda fra l'ultimo decennio del Trecento e il secondo decennio del Quattrocento. Elementi caratterizzanti sono le maniche dall'abnorme scampanatura e il colletto rialzato a calice, che si apre quasi sbocciando come un fiore. Ambedue questi elementi andranno scomparendo nel secondo decennio del Quattrocento, quando gli abiti incominceranno a farsi più sobrii e ad acquistare una sorta di rigidità che sarà la regola intorno alla metà del secolo. Tuttavia i capelli del giovane sono già tagliati « a scodella », una acconciatura che incomincia a comparire verso il 1410. Mettendo insieme questi dati, bisognerà concludere che nelle datazioni proposte dai musicologi quella del Von Fischer al 1415-19 appare la più vicina al vero, se non è addirittura un po' ritardata, visto che, a giudicare dagli elementi della moda, sarebbe preferibile un 1410-15.

Credo possiamo fermarci qui ed accontentarci di aver costituito un nucleo di opere di un piccolo, ma grazioso miniatore, attivo tra il primo e il secondo decennio del Quattrocento nell'ambito dello *scriptorium* del Monastero degli Angeli di Firenze e della bottega di Lorenzo Monaco, con cui collaborò almeno ad un dipinto su tavola. La sua impresa più importante fu quella di illustrare il Codice Squarcialupi, dal quale sembra giusto debba attingere la denominazione stilistica.

* * *

L'intervento chiarificatore in rapporto all'attività di miniatore di Lorenzo Monaco è ancora quello della Ciaranfi del 1932¹⁸. Più recentemente se n'è occupata la Levi d'Ancona, che ha avuto il merito di fare molte buone proposte¹⁹ e di ricostruire una personalità minore, ma interessante, dell'*entourage* di Lorenzo Monaco: Bartolomeo di Fruosino²⁰. Invece, il suo intervento su un altro miniatore dello stesso ambito, Matteo Torelli²¹, è assai discutibile. Il suo punto di partenza è un documento di Santa Maria Nuova in cui si parla di un « Comune Sci. notturno che comincia il Comune degli Apostoli » affidato nel luglio 1413 a Matteo Torelli « miniatore » per « 7 mini di pennello » e altre decorazioni di minore importanza. La studiosa identifica questo codice col Corale E70 del Museo del Bargello di Firenze, proveniente da Santa Maria Nuova, il cui *incipit* per l'esattezza è il seguente: « Incipit Comune Sanctorum. In Natalitiis Apostolorum et Evangelistarum ». Nonostante le coincidenze, va subito notato che il codice contiene non sette ma dieci miniature figurate, che la Ciaranfi assegnava tutte a Lorenzo Monaco. La Levi D'Ancona considera opera del pittore camaldolese soltanto un *Santo vescovo* in una E a c. 41v, il

Sant'Antonio Abate (fig. 20) in una E a c. 52v e la *Madonna col Bambino* in una D a c. 74v. Rimarrebbero così sette miniature da assegnare a Matteo Torelli, in accordo col documento del 1413. Ma le cose non sono così semplici.

Innanzitutto, tutte le miniature figurate del Corale E70 hanno un aspetto stilisticamente unitario, e, anche se non possono considerarsi dei capolavori, corrispondono assai bene ai modi di Lorenzo Monaco²². Inoltre, nel percorso del camaldolese esse sono databili assai tardi, non prima del 1420. A legare con queste miniature sono, infatti, opere come gli sportelli con *San Francesco e San Michele Arcangelo* del Museo di Houston, nel Texas²³, o gli affreschi della cappella Bartolini Salimbeni in Santa Trinita a Firenze. Nemmeno la Levi D'Ancona nega questo rapporto, anzi lo riconosce a tal punto che attribuisce allo stesso Matteo Torelli gli sportelli di Houston e gran parte degli affreschi Bartolini Salimbeni²⁴. In realtà, è evidente in tutte queste opere una fondamentale unità di intenzioni e di risultati, corrispondenti ad un momento assai preciso del percorso artistico di Lorenzo Monaco. Siamo oramai lontani dalla straripante autonomia calligrafica dei panneggi che si leggeva nelle opere del camaldolese fino alla *Incoronazione della Vergine* del 1414. A questa fase era succeduta una volontà di semplificazione e di sfrondamento, a mio avviso rappresentata al suo meglio dalla *Annunciazione e Santi* della Galleria dell'Accademia di Firenze²⁵. Ma si veda anche quanto sia ben leggibile questo fenomeno nel passare dalla *Incoronazione* degli Uffizi a quella della National Gallery di Londra, la cui seriorità è dimostrata inconfutabilmente dal disegno preparatorio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi²⁶. Questa fase dell'attività di Lorenzo Monaco, che ha il suo momento più avanzato verso il 1420 con gli affreschi della cappella Bartolini Salimbeni in Santa Trinità²⁷, corrisponde ad un periodo di rinnovamento dell'arte fiorentina, quando, morto un campione del Gotico Internazionale come lo Starnina²⁸, si fanno sempre più incisivi i nuovi ideali rinascimentali rappresentati dal Brunelleschi, da Nanni di Banco e da Donatello. Uno scultore troppo compromesso col gotico come Niccolò Lamberti emigra a Venezia e il Ghiberti « cambia stile » tra il *San Giovanni* e il *San Matteo* per Orsanmichele, il primo datato 1414 e il secondo 1420. Dopo questa fase di ripensamento e di attesa, Lorenzo Monaco rivivrà, a partire dalla tavola per la cappella Bartolini Salimbeni, una stagione di gotico esasperato, quasi una risposta polemica a quelle novità, non priva di una punta di isteria. Tuttavia, a guardar bene, si registra anche qualche allusione a Masolino da Panicale o a Gentile da Fabriano, nella pittura fattasi più tenera e concreta, con risultati che sembrano in linea col giovane Angelico.

Le miniature del Corale E70 del Bargello (figg. 19-20) stanno sulla soglia di questa fase finale; sono, perciò, più semplificate nei panneggi rispetto — ad esempio — ai *Profeti* del Corale Laurenziano 3, e la materia pittorica è meno gelida e astratta. La libera e quasi aerea punteggiatura della barba del *Cristo giudice* (fig. 19) a c. 84v sarebbe stata impensabile intorno al 1410-15.

Ma se anche non vi fossero problemi di datazione, per me del tutto insormontabili, già l'operazione della Levi D'Ancona di tagliare una parte del catalogo di Lorenzo Monaco a vantaggio di Matteo Torelli farebbe sospettare di un accomodamento per far tornare le cose nel modo che fa più comodo alla studiosa. Vi è poi un altro grave sospetto: il

documento del 1413 parla di « mini » mentre di solito per le figure i documenti contemporanei precisano « figure nei mini ». Il sospetto che Matteo Torelli fosse solo un « miniatore », cioè un esecutore di lettere che si è soliti indicare come « decorate », diventa quasi certezza quando scopriamo che nel 1428, nei documenti relativi al Corale D per il Duomo di Prato, tuttora esistenti²⁹, Matteo Torelli è indicato espressamente come « miniatore », a differenza di Rossello di Jacopo che è indicato come « dipintore » e che ha effettivamente eseguito tutte le figurazioni di quel Corale³⁰. Questa circostanza è già stata notata dalla Chelazzi Dini, che riferisce anche di un passo del Milanese in cui lo studioso, avendo evidentemente sotto mano documenti precisi oggi non identificati, dà notizia di un Antifonario fatto eseguire nel 1429 per l'Oratorio del Bigallo di Firenze, i cui Capitani « vollero che Rossello di Jacopo vi eseguisse le storie e Matteo Torelli i fregi »³¹.

Con queste ultime notizie, la posizione di Matteo Torelli appare chiara³². L'ipotesi della Levi d'Ancona dovrà, evidentemente, essere dimenticata e il catalogo di Lorenzo Monaco, sia in quanto miniatore che in quanto pittore, riacquistare la chiarezza che aveva prima dell'intervento della studiosa su Matteo Torelli.

1. Proveniente dal convento fiorentino di Santa Maria degli Angeli, presso il quale si era fatto camaldolese Lorenzo Monaco, fu messo in rapporto con questo pittore da G. MILANESI (in G. VASARI, *Le Vite ...*, II, Firenze 1878, pp. 23-24). Il primo a parlare dell'Angelico per le otto scene sacre fu Q. SIRÉN (*Don Lorenzo Monaco*, Strasburgo 1905, pp. 68-71). Ma il problema del Corale Laurenziano 3 fu delineato nei termini più chiari dalla CIARANFI (*Lorenzo Monaco miniatore*, 1932, pp. 302-17), che attribuisce a Lorenzo Monaco gli otto *Profeti* e ad un più tardo miniatore da lei indicato come « tendenza dell'Angelico » le otto scene sacre.

2. M. LEVI D'ANCONA, *Matteo Torelli*, « Commentari », 1958, p. 250, lo attribuisce a Matteo Torelli (ma sul presunto Matteo Torelli della Levi D'Ancona si veda più avanti).

3. Il collegamento tra le due valve di dittico datate 1408 del Louvre e la *Lamentazione* o *Deposizione* oggi nella Narodni Galerie di Praga fu proposto da M. MEISS (*Italian Primitives at Konopiste*, « The Art Bulletin », 1946, pp. 14-15).

4. Generalmente ritenuta databile non prima del 1415, questa grande *Crocifissione* su tavola ritagliata lungo i contorni delle figure si inserisce invece molto bene nel periodo in cui Lorenzo Monaco accentua maggiormente gli aspetti calligrafici della sua concezione gotica della pittura, tra la *Deposizione* della Galleria Nazionale di Praga del 1408 e la *Incoronazione della Vergine* degli Uffizi firmata e datata 1413 (stile moderno: 1414).

5. Sulle vicende critiche che hanno portato all'identifi-

cazione del cosiddetto « Maestro del Bambino Vispo » con Gherardo Starnina, si veda L. BELLOSI, G. CHELAZZI DINI, *La pittura a Firenze al tempo della Porta Nord*, nel catalogo della mostra *Lorenzo Ghiberti - Materia e ragionamenti*, Firenze 1978, pp. 141-43.

6. A c. 3, in una H, è la data MCCCCVIII che si riferisce al compimento della scrittura.

7. Un altissimo apprezzamento per i fregi del Corale Laurenziano 3 è espresso da G. PUDELKO, *The Stylistic Development of Lorenzo Monaco*, « The Burlington Magazine », 1938, p. 242.

8. M. BOSKOVITS (*Don Silvestro, Don Simone e la 'scuola degli Angeli*, « Paragone », 265, 1972, pp. 36-61; *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, pp. 341-42) attribuisce questa parte della decorazione a Bartolomeo di Fruosino, ma essa diverge notevolmente dai modi di quel pittore, assai più espressionistico.

9. Il Corale H74 del Bargello era esposto nell'Ottocento nella Galleria di Santa Maria Nuova. Passò alle Gallerie Fiorentine intorno al 1900. Ad attribuirlo a Lorenzo Monaco fu, primo, il MILANESI, *op. cit.*, pp. 27-28. La critica è assai concorde nel ritenerlo un lavoro abbastanza tardo del pittore camaldolese (P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 811; M. LEVI D'ANCONA, *Some New Attributions to Lorenzo Monaco*, « The Art Bulletin », 1958, p. 181).

10. M. LEVI D'ANCONA, *Bartolomeo di Fruosino*, « The Art Bulletin », 1961, pp. 81-97, attribuisce tutte le miniature di questo codice a Bartolomeo di Fruosino.

11. La miniatura ritagliata fu presentata alla mostra *Disegni italiani della Collezione Santarelli*, tenutasi presso il

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi nel 1967 (fig. 4 del catalogo, scheda 3 a cura di M. FOSSI TODOROW), come di anonimo miniatore fiorentino della prima metà del XV secolo.

12. M. BOSKOVITS (*Don Silvestro ...*, cit.), attribuisce la predella del trittico a Bartolomeo di Fruosino. Credo che questa opinione gli derivi dall'aver accettato tutte le attribuzioni della Levi D'Ancona a questo artista, ivi comprese le miniature del Codice Squarcialupi.

13. W. COHN (« Rivista d'arte », 1956, p. 68) riferisce che il *Sepolcuario Stroziano* indica il trittico come proveniente dalla chiesa di San Salvatore di Valle di Monteloro e ne dà l'iscrizione completa: « Michele di Lorenzo Vanni Ringi fece fare questa. 1407 ».

14. Il codice appartenne, a metà Quattrocento, al celebre organista del Duomo di Firenze Antonio Squarcialupi. Nel 1512-13 passò a Giuliano de' Medici e quindi alla Biblioteca Mediceo-Laurenziana, dove reca la segnatura Med. Pal. 87.

15. P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina*, Firenze 1914, I, pp. 33-34; *La miniature italiane*, Parigi e Bruxelles 1925, p. 75; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, L'Aia 1927, p. 106; M. SALMI, *La miniatura fiorentina gotica*, Roma 1954, p. 47; ID., *La miniatura italiana*, Milano 1955, p. 18; M. LEVI D'ANCONA, *Bartolomeo ...* cit., pp. 87-88.

16. Si veda, soprattutto, N. PIRROTTA, *Cronologia e denominazione dell' Ars Nova italiana*, in *Les Colloques de Wéginmont*, II, 1955. *Recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle*, Parigi 1959, pp. 95-96; B. BECHERINI, *Antonio Squarcialupi e il Codice Mediceo Palatino 87*, *L' Ars Nova italiana del Trecento*, I, Certaldo 1962, pp. 155 sgg.; K. VON FISCHER *Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex*, « *Quadrivium* », IX, 1968, pp. 5 sgg. Per altra bibliografia, si veda *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londra 1980, vol. 17, pp. 667-68. Il testo musicale del Codice Squarcialupi fu edito da J. WOLF, *Der Squarcialupi-Kodex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz*, Lippstadt 1955 (Vorrei esprimere la mia viva riconoscenza ad Agostino Ziino, che mi ha fornito le indicazioni bibliografiche e le più ampie informazioni sull'aspetto musicologico del codice).

17. LA LEVI D'ANCONA (*Bartolomeo ...*, cit.) attribuisce molte delle miniature del Codice Squarcialupi allo stesso Bartolomeo di Fruosino, una al suo 'Maestro delle Canzoni', altre ad un allievo di Bartolomeo di Fruosino. A me sembrano sostanzialmente unitarie, salvo forse la c. 195v con un organista in una C e, a piè di pagina, una danza di giovani donne.

18. A.M. CIARANFI, *Lorenzo ...* cit.

19. M. LEVI D'ANCONA, *Some New Attributions ...* cit.

20. M. LEVI D'ANCONA, *Bartolomeo ...* cit.

21. M. LEVI D'ANCONA, *Matteo Torelli*, « *Commenta-*

ri », 1958, pp. 244-58.

22. Alle stesse conclusioni arriva anche l'amico M. BOSKOVITS, *Su Don Silvestro, Don Simone e la 'scuola degli Angeli'*, « *Paragone* », 265, 1972, pp. 35-61. Su molti punti di questo suo intervento, tuttavia, non posso concordare con lui.

23. Nel 1927 erano ancora in una collezione privata di Roma. Passarono poi nella collezione Percy Straus di New York e furono quindi donati al Museo di Houston nel 1944. Dopo il Golzio (« *Corriere d'Italia* » del 1927 e in *Lorenzo Monaco*, Roma 1931, pp. 32-33) e il Van Marle (*The Development ...*, cit., pp. 150-51), furono accolti come opera di Lorenzo Monaco anche nelle « *liste* » del Berenson (1932 e 1936).

24. L'identità fra il presunto Matteo Torelli della Levi D'Ancona e Lorenzo Monaco è tale che la studiosa attribuisce al miniatore un gruppo di dipinti che sono stati sempre considerati, a ragione, opera del pittore camaldolese, come il trittichino n° 157 della Pinacoteca di Siena, la *Madonna* su vetro a oro graffito del Museo Civico di Torino datata 1408, una miniatura con la *Pentecoste* del Museo di Detroit, oltre agli sportelli di Houston e a gran parte degli affreschi Bartolini Salimbeni (esattamente: *Gioacchino cacciato dal Tempio, Incontro alla Porta Aurea, Morte della Vergine* - almeno in parte - e qualche figura del sottarco).

25. Tutto fa credere che questa tavola debba identificarsi con quella vista dal Cinelli (BOCCHI - CINELLI, *Bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 389) nella chiesa fiorentina di San Procolo. Secondo questo autore, recava la data 1409, data a cui ha sempre fatto riferimento la critica. Tuttavia, molti aspetti dell'*Annunciazione* dell'Accademia di Firenze sono mal conciliabili con una simile cronologia; l'impasto delicato delle carni, l'andamento strascicante dei panneggi fanno già pensare agli affreschi della cappella Bartolini Salimbeni e perfino all'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi; perciò, la « moderazione » gotica di questo dipinto è meglio comprensibile nel periodo di ripensamento di Lorenzo Monaco, tra il 1415 e il 1420. Si veda L. BELLOSI, *Un trittico molto insolito*, « *Itinerari* », I (Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di M. Luisa Ferrari), Firenze 1979, p. 62, n. 4.

26. Si veda, a questo proposito, la scheda di F. BELLINI nel catalogo della mostra *I disegni antichi degli Uffizi - I tempi del Ghiberti* (tenutasi presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1978, n° 28, pp. 28-29.

27. Per una datazione verso il 1420 degli affreschi della Cappella Bartolini Salimbeni in Santa Trinita a Firenze, si veda L. BELLOSI, *Un trittico ...*, cit. p. 62, nota 5.

28. Gherardo Starnina era già morto nel 1413 (vedi U. PROCACCI, « *Rivista d'arte* », 1933, pp. 151-90; 1935, pp. 333-84; 1936, pp. 77-94).

29. Si veda G. MARCHINI, *Il tesoro del Duomo di Prato*, Milano 1963, pp. 15-18.

30. Non riesco a rendermi conto come M. BOSKOVITS

(*Su Don Silvestro ...*, cit.) possa credere che le figurazioni miniate di questo codice siano opera di Matteo Torelli.

31. Vedi G. CHELAZZI DINI nel catalogo della mostra *Lorenzo Ghiberti-Materie e ragionamenti*, Firenze 1978, pp. 150-52. A ulteriore testimonianza della distinzione fra « pittore » e « miniatore », varrà la pena di citare un documento riportato da U. PROCACCI (*Documenti e ricerche su Masaccio e la sua famiglia*, « Rivista d'arte », 1935, p. 100, nota 4): nella denuncia al Catasto del 12 luglio 1427 di Niccolò di Ser Lapo sono ricorati tra i debitori, oltre a Masaccio, « Bartolomeo di Frosino dipintore » e, subito accanto, « Antonio di Matteo miniatore ». Sapendo qual è la principale attività di Bartolomeo di Frosino e trovan-

dolo accoppiato ad un « miniatore », è da pensare che Niccolò di Ser Lapo fosse in debito con loro per la decorazione di un codice in cui il primo avrà eseguito le figure e il secondo i minii.

32. Varrà, comunque, la pena di approfondire lo spunto offerto da M. BOSKOVITS (*Su Don Silvestro...*, cit., p. 45) a proposito di alcune miniature di un Messale del Fitzwilliam Museum di Cambridge (Ms. 30), eseguito nel 1404 per il cardinale Angelo Acciaiuoli.

Referenze fotografiche: Alinari, Firenze: figg. 10, 14; Gabinetto Fotografico Soprintendenza di Firenze, Firenze: figg. 1-2, 5-9, 19-20; Pineider, Firenze: figg. 3-4, 11-13, 15, 17, 18; Sotheby's, Londra: fig. 16.



Fig. 1. LORENZO MONACO, *Profeta*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. Laur. 3, c. 96r.

Fig. 2. LORENZO MONACO E MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Profeta*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. Laur. 3, c. 38v.

Fig. 3. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Fregio*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. Laur. 3, c. 1v.

Fig. 4. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Fregio*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. Laur. 3, c. 15.

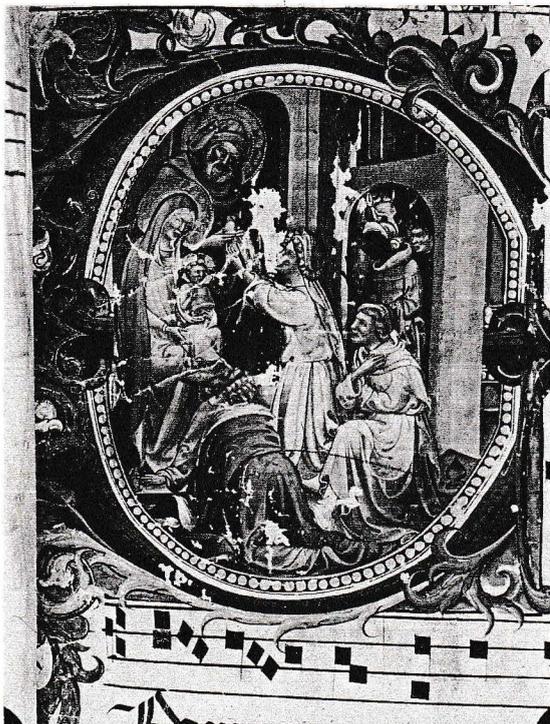


Fig. 5. LORENZO MONACO, *Profeta*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. Laur. 3, c. 89v.

Fig. 6. LORENZO MONACO E MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Profeta*. Firenze, Museo del Bargello, Cor. Laur. H 74, c. 104v.

Fig. 7. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Adorazione dei Magi*. Firenze, Museo del Bargello, Corale G 73, c. 57r.

Fig. 8. BARTOLOMEO DI FRUOSINO, *Eterno con un Profeta*. Firenze, Museo del Bargello, Corale G 73, c. 2v.

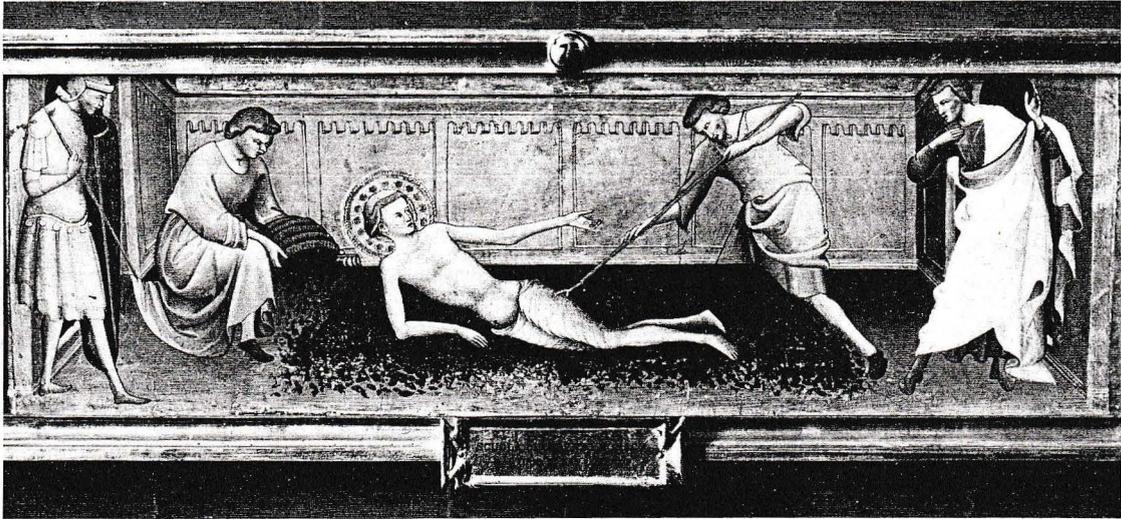
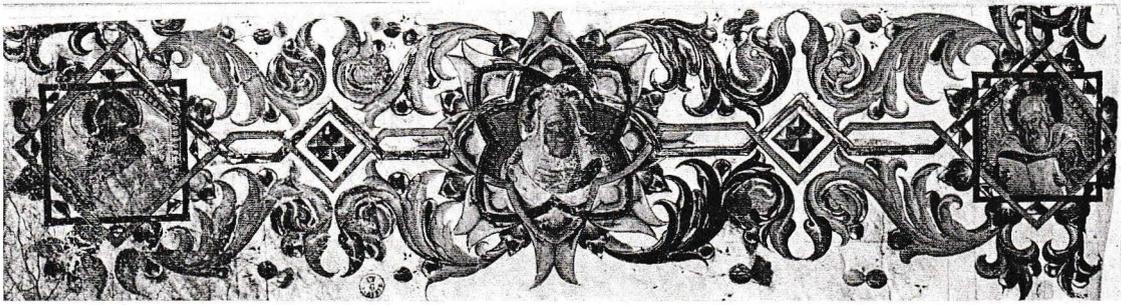


Fig. 9. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Fregio ritagliato*. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe.

Fig. 10. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Martirio di San Lorenzo*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

ZACCARIA

Eri to gra ouna mo ro so era w. Con
 piacti mi u. O. sento gra maru ri.
 Neccom nega: lusa to quar
 Pu. Doi molhi saluatica
 ouna. e. g. rante la tu
 iusta. pi. g. co. n. s. i. m. a
 trista. sen. o. s. i. e. r. a. l. t. y. o.
 benigno. s. u. a. n. t. i. m. f. r. e. t. o. :-
 ipu: nol creco necc: puz: ma: y. Total disa uen tu ra: -
 piactola nel gra: di n. m. i. t. a. l. l. e. u. a. y. p. a. r. g. o. l. a. p. i. a. t. a. o. p. u. r. a. :-
 Eri to ma ouna mo ro so era w. Copiaenti ri mi u. O. sento gra maru ri. Neccom nega: lusa to
 quar. pu: nol creco: -
 Duoleziona me di mo: x. cru. ca. se ue tiranno. si. no. so. ma. to. na. d. h. i. s. o. n. t. u. t. t. a. t. e
 e: Si so nate perche tanto w lo. re. per che epta ce. a. m. e. e:
 Fno: - Secunda pars: -

Fig. 11. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Zaccaria*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Codice Squarcialupi (Pal. 87), c. 175v.

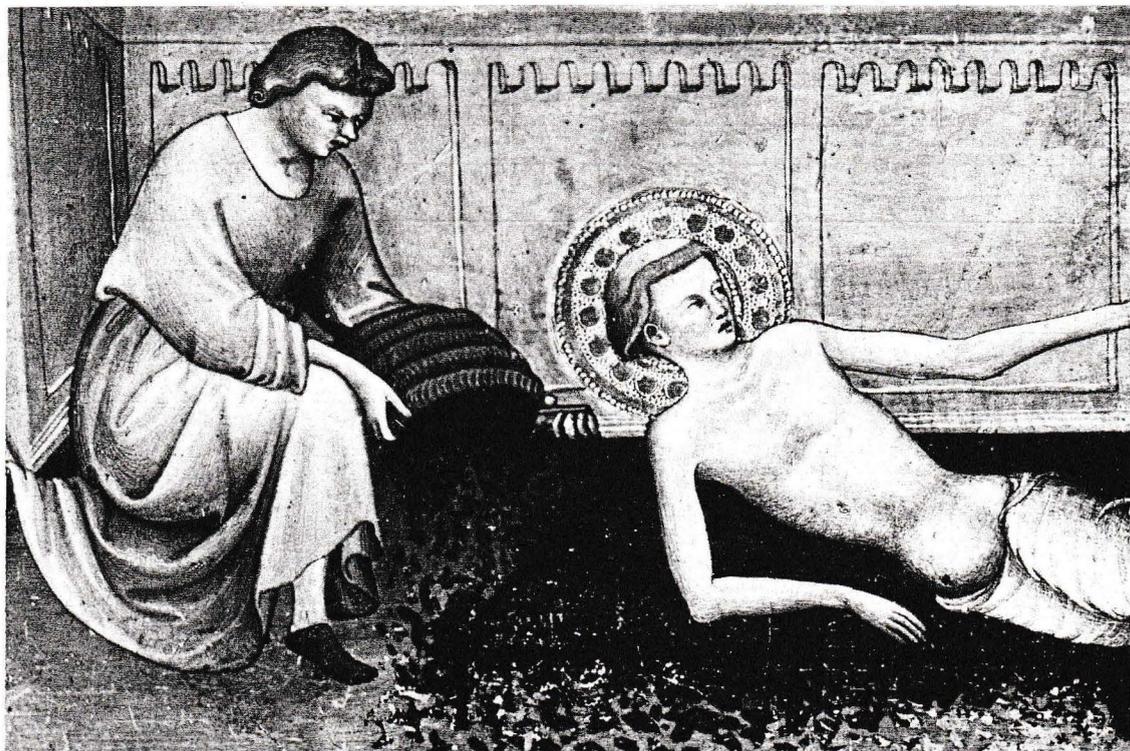


Fig. 12. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Magister Andreas*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Codice Squarcialupi (Pal. 87), c. 183v.

Fig. 13. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Francesco Landini*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Codice Squarcialupi (Pal. 87), c. 121v.

Fig. 14. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Martirio di San Lorenzo*, particolare. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

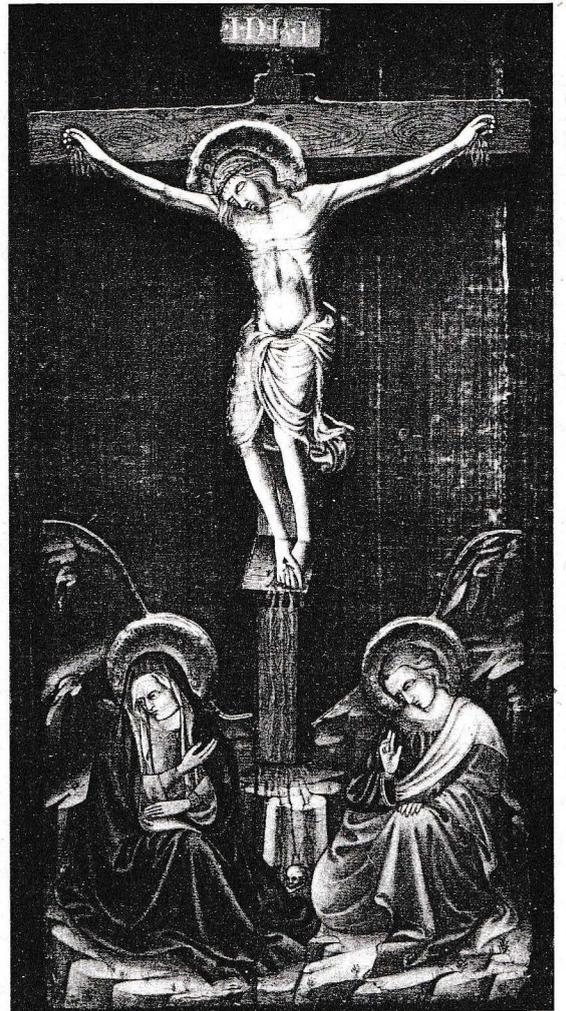


Fig. 15. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Fregio*, particolare. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. Laur. 3, c. 96v.

Fig. 16. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Due monaci musici*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Codice Squarcialupi (Pal. 87), c. 173v.

Fig. 17. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Crocifissione*. Collezione privata.

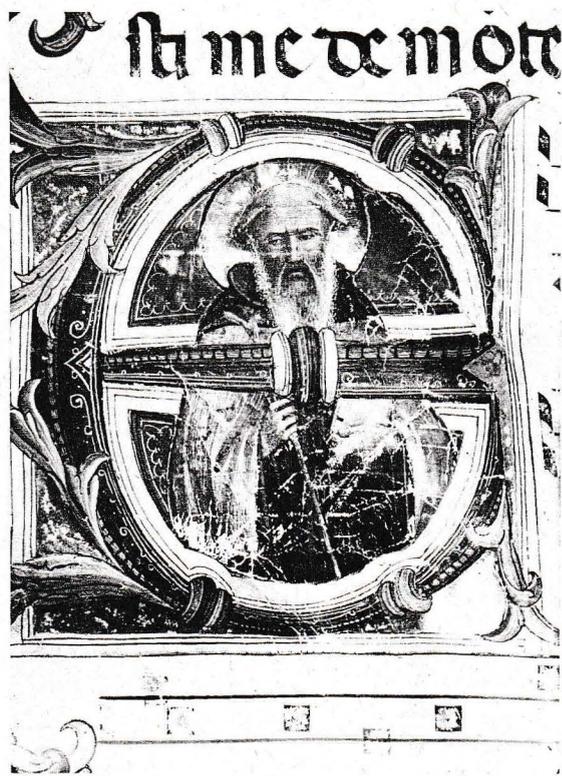
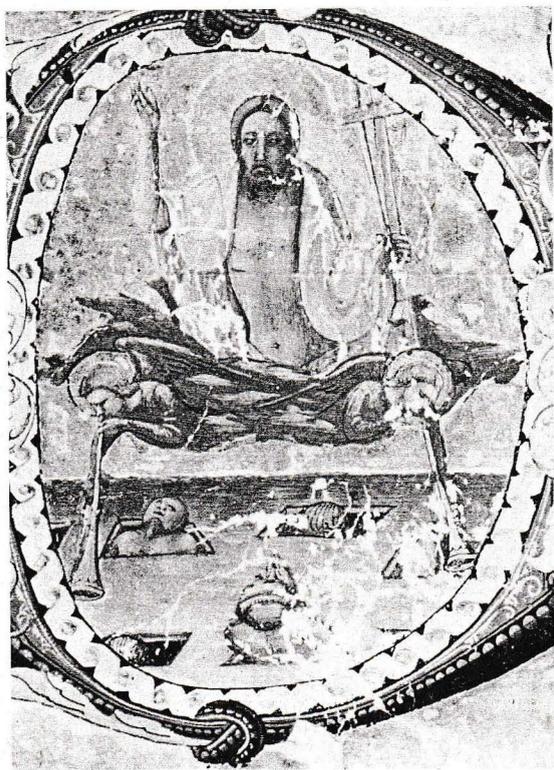


Fig. 18. MAESTRO DEL CODICE SQUARCIALUPI, *Maestro Zaccaria*. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Codice Squarcialupi (Pal. 87), c. 175v, particolare.

Fig. 19. LORENZO MONACO, *Cristo giudice*. Firenze, Museo del Bargello, Corale E70, c. 84v.

Fig. 20. LORENZO MONACO, *Sant'Antonio Abate*. Firenze, Museo del Bargello, Corale E70, c. 41v.