

ANGELA DILLON BUSSI

MUOVENDO DAL CODICE TRIVULZIANO 1048:
NOVITÀ SU ZANOBI STROZZI
E PROPOSTE PER GLI INIZI
DI FRANCESCO D'ANTONIO DEL CHIERICO

Il rilevante esame del manoscritto Trivulziano 1048 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana) dovuto a Sandro Bertelli¹ ha anche il pregio di essere recente e, quindi, di offrirci una serie di informazioni aggiornate.

Guardando la tabella in cui il codice è elencato con gli altri settantanove manoscritti quattrocenteschi della *Commedia* trascelti², a colpo d'occhio, in un tempo brevissimo, si ricava che il suo formato medio, la distribuzione del testo a piena pagina, l'unicità del copista, la grande ricchezza della materia decorativa esplicitamente collegata dall'autore alla presenza dell'oro in foglia e la fascicolazione a quinterni sono tutti elementi che lo accomunano a molti altri, indicandolo come uno dei tipi di maggior diffusione.

In un'ottica di perspicuità e immediatezza informativa, va rilevato che, nella colonna della tabella in cui si susseguono le date certe o solo presumibili dei codici, l'indicazione «XV¹(1400-1450)» che accompagna il Trivulziano 1048 è da sostituire, a parere di chi scrive, con quella di «XV med. (1441-1460)», che è, ugualmente, periodo di raggruppamento previsto nello schema predisposto da Bertelli al fine della sua schedatura. Volgendo infatti l'attenzione a un elemento costitutivo del libro considerato, la sua illustrazione, è possibile una maggiore approssimazione rispetto alla data d'origine solo timidamente proposta

1. S. BERTELLI, *La Commedia all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007.

2. *Ibid.*, p. 18 nr. 44. Nell'*Appendice*, pp. 262-264, sono stati aggiunti altri sei codici.

da Bertelli³, ma non definitivamente scelta. Elementi decorativi in senso stretto (i famosi bianchi girali) e, anche più vistosamente, quelli figurativi (il figurato) presentano caratteri incompatibili stilisticamente con una cronologia troppo arretrata, spingendo al contrario ad avanzare piuttosto verso la fine del quinto decennio, cioè la metà secolo.

Né diverse sembrano le conclusioni che si possono trarre dall'esame della legatura, originale e con un grado di conservazione alto, che vede il mantenimento della cucitura e del capitello, non troppo sfigurati, se mai solo appesantiti da interventi restaurativi. Ultima delle operazioni necessarie a portare a compimento il libro, l'esecuzione della legatura può essere quasi contemporanea, cioè immediatamente successiva all'opera dei due principali protagonisti della produzione libraria, il copista e l'illustratore. Ma, come antichi registri di spesa dimostrano, può, non raramente, venire differita per una caduta di interesse nei confronti del volume (quale che ne sia la causa) o per la mancanza di mezzi economici. Tuttavia, nel caso qui considerato, l'appello principe per ogni puntualizzazione di tipo storico artistico, cioè il richiamo allo stile, permette di assegnare la legatura a un periodo non dissimile da quello già indicato, quindi poco prima o intorno alla metà secolo, dietro al quale non sembra si possa ragionevolmente andare quando si prenda in esame il codice dal punto di vista della sua illustrazione e che, anche per il lavoro del copista, è dato come possibile, se pure non valicabile⁴.

Tradotta in più concreti termini, la convergenza dei dati prospettata configura la situazione più normale nell'attività produttiva che concerne i manoscritti e il Trivulziano 1048 sembra condividerla dal momento che non reca i segni di incidenti di percorso per quanto riguarda copia e confezione. Pure qualcosa dovette frapporsi al suo completamento, dal momento che delle tre miniature a piena pagina che precedono l'inizio delle altrettante cantiche (cc. 3v, 84v, 165v), solo quella centrale è finita, mentre le altre due appaiono abbandonate a diversi livelli di esecuzione: la prima semi completata, non è del tutto campita dalle tempere; l'ultima

3. *Ibid.*, p. 58: Bertelli specifica che il Trivulziano fa parte di un gruppo di manoscritti «difficilmente ascrivibili prima del terzo decennio».

4. Ringrazio Rossana Miriello che ha gentilmente confermato la mia datazione e rinvio al suo *Al primo sguardo... Legature ricardiane*, a cura di R. Miriello, Firenze, Edizione Polistampa, 2008, dove un buon termine di confronto è visibile a p. 261 figg. 112.

presenta il solo sbizzo a inchiostro del disegno e, regolarmente applicata (cornice e aureole dei santi), tutta la foglia d'oro prevista dal miniatore in fase progettuale⁵, mentre è priva di ogni intervento di pennello. Va sottolineato che tale palese incompletezza non impedì che, senza badare a spesa, si commissionasse la legatura, che è certamente fra quelle più costose che il mercato potesse offrire, essendo ricca di molta decorazione e quindi eseguita in tempi non brevi.

L'interruzione esecutiva delle tavole non è il solo motivo di dubbio che le riguarda. A creare ulteriori perplessità sono i loro contenuti che, se non si possono dire infedeli al dettato dantesco, mancano tuttavia di quella corrispondenza che di norma il linguaggio visivo presenta a fronte di quello testuale, così da replicarlo, traducendolo in immagine. Per quanto riguarda la prima (*Entrata di Dante e Virgilio nell'Inferno*) e la terza delle tavole (*Virgilio lascia Dante alle porte del Paradiso*), la collocazione immediatamente davanti agli *incipit* dell'*Inferno* e del *Paradiso* compensa l'allentamento del legame tradizionale fra narrazione per parole e per immagini. Si tratta pur sempre di scene di ingresso ai due mondi, non mancano quindi di pertinenza, né possono dirsi inadeguate, ma hanno ad evidenza un'intonazione un po' generica e svelano una certa superficialità d'intenti da parte di chi ha scelto i soggetti: l'illustratore in autonomia, oppure il committente del codice⁶. Diverso è il caso della storia premessa al *Purgatorio*, normalmente identificata come *Dante e Virgilio tra i barattieri*⁷, puniti nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio dell'*Inferno*. La descrizione che ne fornisce il poeta (*Inf.* XXI 41 e XXII 87) non ha che poco riscontro con quanto si presenta ai nostri occhi: l'unico punto comune è infatti da vedersi nella presenza di tre diavoli che con il forcone spingono altrettanti dannati nelle fosse infuocate da cui emergono a gruppi. Ogni altro elemento – il loro essere in piedi e sporgenti più che a mezzo busto,

5. Si sottolinea che questo è un altro elemento di normalità presentato dal codice: come è noto, infatti, l'applicazione dell'oro in foglia precedeva la colorazione a tempera. L'assenza di oro nelle altre due scene è dovuta al mondo che rappresentano, quello infernale cioè delle tenebre eterne.

6. In questo senso anche L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Commedia*, ed. it. a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Olschki, 1898, pp. 19-20.

7. Cfr. BERTELLI, *La Commedia all'antica*, cit. n. 1, che riferisce la bibliografia precedente.

invece che coperti dalla pece in cui sono stati affondati; le braccia legate dietro alla schiena di alcuni; la presenza di donne, all'epoca non ammesse a quegli uffici pubblici che i barattieri avevano tradito per denaro⁸ – esclude infatti che si possa trattare di questi peccatori e allontana dalla soluzione fino ad oggi accettata, senza peraltro fornire indicazioni omogenee fra loro, tali da identificare un'altra categoria di dannati⁹. Accanto a questo quesito un altro se ne pone, non meno importante, ed è quello dell'incongruità di questa scena, ancora certamente infernale (diavoli e fiamme la connotano), come introduttiva al secondo mondo ultraterreno dantesco. Che si tratti di un fatto intenzionale non è tuttavia dato di dubitare, perché le tre tavole sono dipinte su fogli appartenenti ai fascicoli del codice e non inserite fra essi dopo un precedente stato autonomo di carte sciolte e illustrate a parte. Tentando la via dell'interpretazione il più possibile aderente ai dati visivi per raggiungere il pensiero del miniaturista, si potrebbe forse azzardare l'ipotesi di una libera fantasia sua – o del suo suggeritore – e credere che abbia immaginato una specie di saluto di addio dei dannati a Dante e Virgilio, nel momento in cui lasciano l'*Inferno*. La scena rappresentata sembrerebbe isolata, dacché in alcuni dei più noti repertori e atlanti iconografici danteschi oggi disponibili non trova riscontro¹⁰. Viene spontaneo chiedersi se proprio in questa macroscopica deviazione dal testo non sia da vedersi la causa di una interruzione del lavoro illustrativo, che appare anomala in un codice costruito con attenzione ed eleganza in tutti gli altri suoi elementi.

A proseguire la storicizzazione del Trivulziano 1048, mostratosi già ricco di elementi che ne consentono una definizione parziale, si offre il quesito della committenza.

Fra i soggetti le cui volontà si uniscono per la realizzazione di un libro manoscritto può esserci chi ne ordina l'esecuzione. La sua partecipazione

8. Questa osservazione è di Massimo Seriacopi, che ringrazio.

9. Volkmann, che certo ha visto il codice, non dà alcuna interpretazione della scena.

10. Cfr. P. BRIEGER, M. MEISS, Ch.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I-II, Princeton, University Press, 1969; A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, I-II, Firenze, Giunta regionale Toscana – Scandicci, La Nuova Italia, 1985; L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

rappresenta la norma, anche se i librai fiorentini nel periodo di maggior richiesta di codici umanistici, quale è pienamente quello qui indicato, produssero copie degli autori più richiesti mettendole in vendita con lo spazio vuoto, ma predisposto per inserirvi le armi non più di un committente, ma di un acquirente. Lo stemma che compare in basso al centro della pagina dove ha inizio la *Commedia* è stato identificato con quello della famiglia fiorentina Boninsegni¹¹. Solo se le tempere con cui è eseguito si riveleroanno, attraverso esami principalmente di tipo chimico e fisico, compatibili con quelle usate per la coloritura del codice, il margine di incertezza relativo all'effettivo autore dell'ordinazione di questo libro sarà notevolmente diminuito.

Rimane ora da affrontare l'ultimo quesito, cioè quello della paternità della decorazione del manoscritto. Il luogo della ricerca non può essere che Firenze: i tipici bianchi giralì, inventati nelle botteghe dei librai cittadini, sempre in interessato colloquio con gli umanisti e pronti a coglierne e a realizzarne i colti suggerimenti per un nuovo codice¹², sono presenti nel manoscritto Trivulziano in una forma perfetta e ormai assestata, destinata a durare a lungo nel XV secolo. Il risalto delle tre cornici (cc. 4r, 85r, 166r) è quasi tutto affidato al loro svolgersi sinuoso ed elegante; solo un piccolo daino e tre uccelli di fantasia si annidano fra gli avvolgimenti capricciosi della prima, la più importante, che si estende su tre margini della pagina; mentre le altre due si limitano ad affiancare il testo lungo il solo margine interno. La gerarchia decorativa regola la quantità degli interventi illustrativi in *diminuendo*, man mano che il libro si avvicina alla fine: la farfalla della seconda cornice è l'elemento in più rispetto alla terza fatta di soli avvolgimenti di tipo vegetale. Al centro in basso della cornice principale, quella di apertura della *Commedia* (c. 4r), due immancabili putti reggono lo stemma del proprietario del codice. Credo che sia stata basata soprattutto sulla loro presenza l'attribuzione corrente della miniatura a Francesco d'Antonio del Chierico (Firenze, 1433-1484), uno dei migliori illustratori del libro fiorentino del Quattrocento, autore ricco di invenzione come solo è dato ai veri artisti,

11. Stemma trinciato d'oro e d'azzurro, a tre stelle a 8 (6, 5) punte ordinate in banda dell'uno nell'altro.

12. L'affermazione è resa possibile e credibile dalla ben nota e straordinaria vicenda umana di Vespasiano da Bisticci, ‘principe dei librai e libraio di principi’.

caratterizzato da una velocità esecutiva, da un tratto nervoso che, nel suo caso, sono il risultato immancabile di un incalzare creativo. I putti di Francesco sono sempre esuberanti: di allegria e di vitalità. La loro leggerezza ed elasticità non è affatto impedita dai fianchi ipersviluppati in modo tanto tipico da costituire un elemento di connotazione del miniatore. Segnaletici per noi, lo dovettero essere anche per i contemporanei: per quanto manchino notizie di una bottega di questo miniatore, presumerla è corretto, a sostegno di una produzione così vasta da postulare l'aiuto di garzoni¹³. Per costoro il canone di base dell'apprendimento era, come del resto per qualsiasi mestiere, l'imitazione; ne derivava la fedeltà grafica al maestro, quindi la ripetizione pedissequa del suo stile e dei suoi stilemi. Il caso preso in esame potrebbe quindi stimarsi la realizzazione di un aiuto. Ma il ricorso all'ultima importante indagine critica sulla miniatura fiorentina del periodo, quella condotta da Annarosa Garzelli con la determinante collaborazione di Albinia de la Mare¹⁴, mette in campo, come possibile autore, anche Filippo di Matteo Torelli (Firenze, 1408/1410-1468). Il confronto più convincente è quello con i putti dei suoi lavori commissionati dall'Opera del Duomo di Firenze che presentano, al primo sguardo, analoghe giocose ipertrofie¹⁵. L'ipotesi di una sua paternità autoriale si rafforza quando si considerino opere giovanili di Francesco, certe per datazione o databilità, che danno indicazioni sullo stile dei suoi esordi di miniatore compiuto, ormai affrancato dalla bottega: si tratta, per esempio, delle bellissime pagine che aprono i tre volumi di un *Livio* preparato per Alfonso d'Aragona (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B. R. 34-36)¹⁶. Il suo procedere appare ancora molto

13. A questo proposito colgo l'occasione per rinviare a un mio scritto: *L'omaggio di Bartolomeo della Gatta a papa Sisto IV (e un'ipotesi del suo apprendistato di miniatore)*, «Rara volumina», 1 (1996), pp. 31-48, che ad anni di distanza mi sembra ancora meritevole di attenzione, in cui formulai, sulla base di considerazioni stilistiche, l'ipotesi di un apprendistato presso Francesco da parte di Bartolomeo della Gatta; cfr. C. MARTELLI, *Bartolomeo della Gatta, pittore e miniaturista tra Arezzo, Roma e Urbino*, Firenze, Centro Di, 2013, che non discute la proposta critica.

14. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, cit. n. 10, I.

15. *Ibid.*, II, figg. 34-37.

16. Cito, per utilità degli studiosi, qui di seguito alcune opere giovanili di Francesco, tutte datate: London, British Library, Harl. 2593 (1454-1455), riprod. *ibid.*, II, fig. 594; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 66.22 (1455); Paris, Bibliothèque

controllato e solo incamminato sulla strada di una forma finale che poi lo renderà inconfondibile; in particolare appare poco propenso a quella libertà disegnativa che, al contrario, diventa ben presto la sua costante e vistosa caratteristica. I tre volumi del *Tito Livio*, qui proposti come opera di Francesco, opinione già espressa da Ames-Lewis¹⁷, indussero la Garzelli¹⁸ ad ipotizzare al suo fianco un artista che da questi stessi codici denominò Maestro delle Deche di Alfonso d'Aragona; ma proporrei almeno per ora di accantonare l'attribuzione¹⁹, in nome del più ampio operare in questi manoscritti riconducibile a Francesco che – i corali del Duomo lo provano²⁰ – a differenza di Zanobi Strozzi, affrontò con lo stesso entusiastico piglio ogni fatto figurativo destinato ad abbellire la pagina del libro, senza valutazioni discriminatorie. La correttezza di questa ipotesi, che lo vede spesso applicato al decorativo con non minore cura e intenzione di quella usata per il figurativo, suggerisce la possibilità di arretrare nella sua vita artistica fino a chiedersi se sia possibile riconoscerlo come l'autore delle cornici dei *Trionfi* di Battista di Niccolò da Padova (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B. R 327) databili intorno al 1450, non dopo il 1452, anno della morte dello stesso Battista²¹. A suggerire questa proposta critica stanno principalmente due

nationale de France, Ital. 545 (1456), riprod. *ibid.*, II, figg. 261-269; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 51.7 (1456), riprod. *ibid.*, II, fig. 363; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 82.3 (1458), riprod. *ibid.*, II, figg. 386-388. Tutti i codici citati sono reperibili *online*, con riproduzioni a colori delle miniature, tranne il codice Parigino.

17. Cfr. F. AMES-LEWIS, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, New York-London, Garland, 1984, p. 147.

18. GARZELLI, *Minatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, cit. n. 10, I, pp. 163-164.

19. Diversamente da quanto ritenevo in passato: cfr. A. DILLON BUSSI, *Giannozzo Manetti*, in *Il parato di Niccolò V per il Giubileo del 1450*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, Firenze, Museo nazionale del Bargello-S.P.E.S., 2000, pp. 69-73 (scheda del cod. Plut. 66.22 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze).

20. Cfr. EAD., *Zanobi Strozzi «istoriatore» e non «miniatore» (Indagine nel mondo della miniatura, muovendo dai quattro più importanti corali quattrocenteschi fiorentini)*, «Rara volumina», 1 (2006), pp. 15-25. Le cornici eseguite di mano di Francesco nei corali del Duomo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 149-151) furono quasi certamente il risultato dell'incalzante urgenza della loro conclusione.

21. Cfr. EAD., *Battista di Niccolò da Padova*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVII*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 72-74.

considerazioni: una, più generale, che fa capo all'eccezionale padronanza ed eleganza esecutiva dei tralci e dei loro capricciosi avvolgimenti, sia nelle cornici dei *Trionfi* sia in quelle del *Lirio*, e sono base decorativa comune alle due realizzazioni, che, pur diverse, risultano tra loro assonanti, stilisticamente imparentate; l'altra che guarda agli uccelli che numerosi popolano i bianchi girali in ambedue i casi e, per identità di forma, potrebbero migrare da una cornice all'altra senza modificarle. A favore di questo tentativo di affiancare Francesco a Battista, in attesa di un ineludibile, ampio studio per stabilirne l'attendibilità, mi pare da segnalare una possibile derivazione da Maestro Battista in uno dei primi *Trionfi della morte* petrarcheschi di Francesco (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ital 545, c. 25v, con datazione del manoscritto 1456), in particolare per la bellissima figura femminile in nero (una vedova?)²². Si prospetterebbero per la prima volta possibili legami di Francesco con un miniaturista ancora pochi anni fa pressoché sconosciuto per una sua erronea identificazione²³, la cui bravura doveva essere nota, dacché gli valse, al suo arrivo a Firenze, nonostante la provenienza veneta, una commissione cittadina fra le più prestigiose.

A chiusura di questa lunga digressione, tornando al *Dante Trivulziano*, per una prima messa a punto conclusiva, darei per acquisita la mano di Filippo di Matteo Torelli come autore delle cornici, escludendo per le ragioni esposte, cioè il diverso stile giovanile, l'intervento di Francesco o, meglio, quello dei suoi aiuti²⁴. Ugualmente non appartiene a quest'ultimo, grande miniaturista fiorentino, il figurato delle tre tavole. Nell'unica, completa, e quindi meglio leggibile, la seconda (c. 84v), è a mio parere riconoscibile la mano, autografa, di Zanobi Strozzi (Firenze, 1412-1468),

22. Per la riproduzione si veda GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, cit. n. 10, II, fig. 263.

23. Fino al 1997 quasi tutto il *corpus* delle opere di Battista era assegnato a Giovanni Varnucci. Cfr: A. DILLON BUSSI, *La miniatura quattrocentesca per il Duomo di Firenze. Prime indagini e alcune novità*, in *I libri del Duomo di Firenze. Codici liturgici e biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI-XVI)*, a cura di L. Fabbri, M. Tacconi, Firenze, Centro Di, 1997, pp. 79-96.

24. Anche per Filippo di Matteo Torelli mancano approfondimenti diretti, per esempio, ad accertare la cronologia dei suoi putti rigonfi, che potrebbero essere anteriori a quelli di Francesco. Ma a giustificarne qui la scelta come autore delle cornici, oltre le ragioni esposte, sta la considerazione che egli raggiunse autonomia di maestro, e non fu puro epigono.

la cui vicenda artistica documentata si svolse accanto al Beato Angelico (Vicchio di Mugello, ca 1395 – Roma, 1455) e, meno, a Battista di Biagio Sanguigni (Firenze, 1393-1451), con il quale per altro convisse alcuni anni²⁵. Pittore per elezione, come testimonia il Vasari, Zanobi si mantenne fedele a questa scelta anche nell’illustrazione libraria, dove non fu, in senso proprio e specifico, miniatore²⁶. I suoi interventi sui manoscritti si attuarono quasi tutti nel genere liturgico e spesso, va ricordato, gli furono delegati dall’Angelico. Annarosa Garzelli elenca due sole eccezioni a lei note, di cui una è l’esemplare delle *Decretali clementine*, conservato nella Biblioteca del Comune e dell’Accademia Etrusca di Cortona (cod. 77); tralasciando, nella già minima serie, la cornice dell’*incipit* del famoso codice di Silio Italico della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Lat. XII 68), che pure in altro luogo del libro gli riconosce, mantenendo fede all’attribuzione corrente che, a parere di chi scrive, non appare ancora sufficientemente fondata²⁷.

L’aggiunta del Trivulziano 1048 non si traduce quindi in un semplice accrescimento del *corpus* delle opere di Zanobi, ma ne testimonia un altro scarto dal campo di applicazione abituale, quello liturgico: un comportamento che appare extravagante, inconsueto, anche per il fatto di separarlo dall’Angelico, altrimenti suo costante punto di riferimento.

25. Per Battista di Biagio Sanguigni, oltre a L.B. KANTER, *Battista di Biagio Sanguigni*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, cit. n. 21 (2004, ma con bibliografia aggiornata al 2002), si veda *Miniatura del '400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico* (Firenze, Museo di San Marco, 1° aprile – 30 giugno 2003), a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze-Milano, Giunti – Firenze, Firenze Musei 2003. A tale artista appartiene certamente la *Madonna con il Bambino* di un codice parmense (Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 127, c. 14), riprodotta nell’eccellente articolo di C. ZAMBRELLI, *Zanobi Strozzi e Mariano del Buono nelle ore della Palatina di Parma. Nuove attribuzioni*, «*Rara volumina*», 2 (1994), pp. 13-22. La sua attribuzione a Zanobi Strozzi fu conseguenza di un’erronea identificazione di Mirella Levi D’Ancona (cfr. M. LEVI D’ANCONA, *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo. Documenti per la storia della miniatura*, con una premessa di M. Salmi, Firenze, Olschki, 1962, p. 264 e tav. 39), recentemente corretta da M. Scudieri (cfr. *infra* n. 43).

26. Cfr. DILLON BUSSI, *Zanobi Strozzi «istoriatore» e non «miniaturista»*, cit. n. 20.

27. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, cit. n. 10, I, pp. 12, 21-22, II, figg. 27 e 30; *Baglioni dorati. Il gotico internazionale a Firenze, 1375-1440* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno – 4 novembre 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze-Milano, Giunti – Firenze, Firenze Musei, 2012, pp. 266-267 nr. 84 (scheda di S. MARCON, con riproduzione a colori).

Non è forse casuale che le tre scene dantesche qui considerate e finora in cerca del loro autore trovino particolare corrispondenza stilistica proprio in una miniatura, quella dell'*Offerta dell'opera da parte dell'autore* nelle *Decretali* (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, cod. 77, c. 1r)²⁸, che allo stesso modo non appartiene al genere quasi costantemente praticato dall'artista²⁹, ma che è uno fra i testimoni più significativi e liberi, cioè non condizionati, della mano di Zanobi all'interno di un codice. I punti di contatto più rilevanti tra tali scene sono da vedersi nei confronti fra le tipologie facciali, l'atteggiarsi dei protagonisti e delle loro mani, le composizioni ben spaziate nel loro insieme, così da incoraggiare l'ipotesi di una loro vicinanza cronologica, fino ad affermare che la data che accompagna il lavoro di copia del codice Cortonese, il 1448, conviene anche a quello Trivulziano, come termine non certo tassativo, ma di orientamento e senza allontanarsene troppo. La metà del secolo, già sopra proposta come datazione del codice milanese, si è per altre vie presentata, fornendo, anzi aggiungendo, una preziosa conferma.

Per quanto riguarda la sua attività di miniatore (la sola che qui si prende in considerazione e che, torniamo a sottolineare, dovette essere secondaria per lo Strozzi, desideroso di essere considerato un pittore, tanto che Vasari non la menziona parlando di lui, diversamente da quanto fa per l'Angelico) si continua ad asserire che Zanobi fu indifferentemente autore di miniatura decorativa e figurativa³⁰, mentre esistono documenti numerosi che lo vedono affiancato da Filippo di Matteo Torelli, in una spartizione dei compiti illustrativi che appare certa e costante e vede Zanobi come autore del solo figurato. Il fatto che ciò avvenga dal 1437, data che ho potuto assegnare all'*Assunzione di San Pancrazio* della Fondazione Gulbenkian³¹ (Lisbona, Museo Calouste

28. Riproduzione in GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, cit. n. 10, II, fig. 27.

29. *Decretali di Clemente V con glosse di Giovanni d'Andrea* datato, dal copista Gerolamo canonico pistoiese a conclusione del suo lavoro: 11 ottobre 1448.

30. Così nettamente Francesca Pasut in *Benozzo Gozzoli, allievo a Roma, maestro in Umbria* (Montefalco, Chiesa-Museo di San Francesco, 2 giugno – 31 agosto 2002), a cura di B. Toscano, G. Capitelli, Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 146-148 nr. 2.

31. Cfr. A. DILLON BUSSI, *Una Glorificazione di San Pancrazio di Zanobi Strozzi*, «Paragone. Arte», 69 (2006), pp. 3-19.

Gulbenkian, inv. M 33) in luogo dell'arbitrario 1457 di Mirella Levi D'Ancona³², facendone così l'attuale miniatura più antica di Zanobi, parla di un rapporto che si instaurò prestissimo e si ripeté nei decenni successivi fino pressoché alla morte di ambedue, avvenuta nello stesso anno (1468). La loro collaborazione, dunque, nel *Dante Trivulziano*, lungi dall'apparire un fatto nuovo, ribadisce e conferma quel sodalizio artistico che li unì per oltre trent'anni³³.

In contrasto con quanto qui affermato, in particolare per quanto riguarda l'asserito impegno esclusivo di Zanobi per il figurato, la critica oggi è d'accordo nel riconoscergli un gruppo di libri d'ore, quattro dei quali appartenenti al decennio 1445-1455, di cui avrebbe eseguito l'illustrazione, senza distinguere tra generi – quindi l'ornato come il figurato. I piccoli libri liturgici cui ci si riferisce sono: il Ricc. 457 della Biblioteca Riccardiana di Firenze³⁴, il codice W. 767 della Walters Art Gallery di Baltimora³⁵, il manoscritto della collezione privata di Alexandre Rosenberg³⁶, il codice Cassaf. 3.8 della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo³⁷ e il Vat. Lat. 6259 della Biblioteca Apostolica Vaticana³⁸. Un primo confronto tra loro evidenzia generali affinità di linguaggio figurativo, ma non quell'identità che sarebbe logico aspettarsi; le divergenze più immediate riguardano, ma non solo, gli ornati, spesso

32. LEVI D'ANCONA, *Miniatura e miniatori a Firenze*, cit. n. 25, p. 266.

33. Tappe documentate del comune lavoro sono due *Salteri* per il Duomo di Firenze (1439-1446/47), parte dei *Coralì* per San Marco (1446-1454), parte dei *Coralì* ugualmente per il Duomo (1445-1463; 1463-1467).

34. Cfr. G. LAZZI, *Libro d'ore*, in *Miniatura del '400 a San Marco*, cit. n. 25, pp. 199-200 con due riproduzioni a colori.

35. Cfr. *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 352-356 nr. 53 (scheda di C.B. STREHLKE, con sei riproduzioni di cui quattro a colori). L'autore data al 1445 circa il libro d'ore.

36. Cfr. *ibid.*, pp. 356-358 nr. 54 (scheda di C.B. STREHLKE, con due riproduzioni di cui una a colori). Annarosa Garzelli data al 1450-1455 circa il libro d'ore (cfr. A. GARZELLI, *Zanobi Strozzi, Francesco di Antonio del Chierico e un raro tema astrologico nel libro d'ore*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, I-II, edited by A. Morrogh *et al.*, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, I, pp. 237-253).

37. *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, a cura di M.L. Gatti Perer, M. Marubbi, Milano, Silvana Editoriale, 1995, pp. 220-221 nr. 93 (scheda di A. ROVETTA, con due riproduzioni a colori). L'autore data l'esemplare *ante* 1463.

38. *Benozzo Gozzoli allievo a Roma, maestro in Umbria*, cit. n. 30, con una riproduzione a colori. L'autrice data l'esemplare al 1450-1455 circa.

di qualità alta, ma non sempre uguali da volume a volume. I più importanti per ricchezza ideativa sono quelli dell'esemplare di Baltimora, certamente dovuti, quasi tutti, alla stessa mano che, in questo caso, è anche autrice del figurato. Sulla base delle riproduzioni allora a me note³⁹, in particolare su quella dell'importante pagina dell'*incipit* dell'ufficio della croce⁴⁰, nel 1997⁴¹, trattando brevemente di Ricciardo di Nanni, avevo formulato l'ipotesi di una sua possibile paternità di quasi tutta l'illustrazione del bellissimo libro d'ore. Nel ribadire la mia proposta a vent'anni di distanza⁴² e ricordando che essa ha basi solo afferenti allo stile, allo stesso modo di quelle che sorreggono l'ipotesi attributiva a Zanobi, sottolineo che, se si mostrasse vera, lo Strozzi riuscirebbe debitore a Ricciardo della bella invenzione della *Prova della vera croce*⁴³.

A conclusione di questo breve *excursus* mirante a dare coerenza al profilo dello Strozzi, non si può tralasciare il recente, importante ritrovamento, dovuto a Magnolia Scudieri⁴⁴, di un'opera giovanile assegnabile per via documentaria al 1447-1448, cioè la *Santa Caterina* di uno di quei corali per il convento fiorentino di San Gaggio che permisero di conoscere con certezza la mano di Battista di Biagio Sanguigni⁴⁵. La dolcezza del volto della santa trova, nella evidente, totale devozione e fedeltà all'Angelico di quegli anni, sufficiente giustificazione per essergli riconosciuta, come del resto è della grande scena della Gulbenkian, accostabile, con profitto, a un'opera pittorica ritenuta da

39. Il cui numero si è arricchito grazie a quelle a corredo della scheda di Strehlke, cit. n. 35.

40. Riproduzione in GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, cit. n. 10, II, fig. 24.

41. DILLON BUSSI, *La miniatura quattrocentesca per il Duomo di Firenze*, cit. n. 23.

42. Per le argomentazioni, vd. *ibid.*

43. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 151, c. 23r (riprodotta a colori in *Miniatura del '400 a San Marco*, cit. n. 25, p. 197). Diversamente GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, cit. n. 10, I, pp. 19-20.

44. Cfr. M. SCUDIERI, *Sanguigni, Beato Angelico, Zanobi Strozzi: attività parallele o intersecanti?*, in *Miniatura del '400 a San Marco*, cit. n. 25, pp. 40-41 con riproduzione a colori.

45. Firenze, Collezione Corsini, Graduale S, c. 166r (riprodotta a colori in *Miniatura del '400 a San Marco*, cit. n. 25, p. 40).

sempre di Zanobi, la *Madonna con il Bambino in trono e quattro angeli*⁴⁶, Diverso mi pare il caso delle miniature del 1452 per un perduto salterio destinato a papa Niccolò V, di cui oggi sono noti i due frammenti di Chantilly e i tre di Berlino⁴⁷. Scrivendo dei primi⁴⁸ avevo già evidenziato come uno dei due non mi sembrasse opera di Zanobi, per l'insita raffinatezza di intenti e di esecuzione che tutto il documentato (escluso l'attribuito) che conosciamo di lui mostrano essergli quasi sempre poco congeniali. In particolare avevo richiamato l'attenzione sui fiori naturalistici della cornice, che sono ugualmente delicatissimo episodio in alcuni dei libri d'ore summenzionati. Zanobi, a mio parere, parla un linguaggio che nella misura in cui acquistò autonomia, affrancandosi da quello angelichiano, appare piuttosto incline ad esprimere prevalentemente energia, determinazione, riuscendo non raramente a rendere ruvidi i propri personaggi. L'indugio, richiesto dalla dolcezza perseguita nei primi anni, per il suo maggior coinvolgimento e condizionamento di stretto seguace angelichiano, dopo la *Santa Caterina* sembra destinato a sparire. L'assegnazione dei libri d'ore chiede di riconoscergli una parentesi stilistica che sembra armonizzarsi poco con un percorso artistico quale è quello che non pochi documenti archivistici hanno permesso di tracciare, fornendogli appoggi saldi.

A chiusura dell'esame del codice Trivulziano 1048 resta da dire che fra i motivi di interesse presentati, specialmente per quanto riguarda i passaggi esecutivi dell'illustrazione, va da ultimo sottolineata la possibilità, grazie alla sospensione del lavoro, di apprezzare la mano di Zanobi nel disegno, facendo tuttavia salva l'avvertenza che la sua approssimatività non è solo dovuta al personale modo di procedere dell'artista, ma piuttosto è frutto di una convenzione propria della miniatura, che affida al colore e alla stesura delle tempere la definizione completa dell'opera che, una volta ideata, di norma è poi solo sbozzata,

46. Firenze, Museo di San Marco, Inv. 1890, n. 3204, documentata intorno al 1435; cfr. ID., *Madonna con il Bambino in trono e quattro angeli (Pala di Santa Maria Nuova)*, *ibid.*, pp. 124-127.

47. A. LABRIOLA, *Alcune proposte per Zanobi Strozzi e Francesco di Antonio del Chierico*, «Paragone. Arte», 83 (2009), pp. 3-22.

48. A. DILLON BUSSI, *Miniatuра, miniature e miniatori: dalla Mostra di Chantilly al Maestro degli Studioli (Giuliano Amadei)*, «Rara volumina», 1-2 (2002), pp. 65-72.

come se si trattasse solo di annotare un veloce appunto a favore della memoria.

ANGELA DILLON BUSSI

Pubblicato in:

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio>
(ultimo aggiornamento 04 marzo 2016).