

I CORALI MINIATI DELLA CHIESA DEI SERVI DI FAENZA

CHIARA MAGNANI *

I tre corali che verranno di seguito presi in esame sono oggi conservati presso la Biblioteca “Cardinale G. Cicognani” del Seminario di Faenza. Essi provengono dalla Chiesa dei Servi¹, da cui vennero prelevati nel secondo dopoguerra; tuttavia non vi sono testimonianze scritte, né orali che possano fornire maggiori particolari riguardo alle recenti vicissitudini di questo gruppo di volumi. Si può supporre che siano stati rinvenuti in seguito al crollo del campanile della chiesa, avvenuto per cause belliche nel 1944; probabilmente, in seguito a tale avvenimento, rimasero esposti alle intemperie per un periodo imprecisato, come si può dedurre dalle colature di colore presenti e dallo stato della pergamena in alcuni punti. Il restauro effettuato nel 1971 presso il laboratorio dei monaci benedettini di Cesena, documentato solo da un’etichetta presente all’interno della coperta dei tre volumi, non ha infatti potuto cancellare i danni evidenti e le tracce lasciate dall’acqua.

I codici ancora esistenti costituiscono rispettivamente il *Graduale Proprio e Comune dei Santi*, l’*Antifonario Comune dei Santi* e il *Graduale*

* *Relazione presentata agli Incontri di Studio del MAES del 17 ottobre 2006.*

¹ A. CORBARA - B. MONTUSCHI, *Codici miniati bolognesi nella Chiesa dei Servi di Faenza*, «L’Avvenire d’Italia» (13 luglio 1947), p. 3; *Santa Maria dei Servi di Faenza. Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo*, a cura di C. Mazzotti e A. Corbara, Faenza 1975, in part. A. CORBARA, *Tre corali membranacei*, pp. 109-111 e G. LUCCHESI, *I Corali dei Servi*, pp. 201-216.

per il periodo compreso tra la Pasqua e l'ultima domenica dopo la Pentecoste; dalla serie mancano quindi il *Graduale* del tempo tra l'Avvento e la Pasqua e tra l'ultima domenica dopo la Pentecoste e l'inizio dell'Avvento stesso, l'*Antifonario Proprio dei Santi* e quello riguardante l'intero anno liturgico, dei quali non si ha nessuna notizia.

I codici dei Serviti di Faenza seguono le caratteristiche del *Missale secundum consuetudine Romane Curie*², caratterizzato dalla liturgia e dal calendario della Chiesa di Roma, diffuso nel mondo occidentale da tutti gli Ordini Mendicanti, ma in particolar modo dai Francescani, in quanto tali ordini non avevano domicilio fisso e non erano dunque legati ad una determinata chiesa o a specifici culti. Inoltre questi corali presentano una connotazione francescana: infatti gli unici due santi 'moderni' presenti all'interno del primo codice sono Francesco d'Assisi e Antonio da Padova. Tra i testi conservati presso la Cattedrale di Faenza poi, il *Corale A12* è una copia pressoché identica del primo corale dei Servi; la presenza di due testi con queste caratteristiche nella città romagnola può essere giustificata dal fatto che dal 1311 divenne vescovo il francescano fra' Ugolino, il quale dal 1313 intercesse a favore della comunità servita³. Non è certo che la destinazione originaria dei tre codici fosse la città di Faenza, in quanto è vero che nel primo compare l'iniziale con la raffigurazione dei santi Filippo e Giacomo, ai quali venne consacrata la chiesa servita faentina fin dalla sua fondazione⁴, ma la celebrazione della loro festa è presente anche nei corali bolognesi⁵.

² LUCCHESI, *I Corali dei Servi*, cit., pp. 208-210. Il calendario del *Missale secundum consuetudine Romane Curie* altro non era che il calendario della Roma gelasiana e gregoriana, con le feste di Maria ed i nomi eponimi delle chiese e cappelle esistenti nell'Urbe del VI-VII secolo, rimasto pressoché intatto in età carolingia e con poche aggiunte nei secoli X ed XI.

³ *Santa Maria dei Servi di Faenza*. cit., p. 12.

⁴ *Santa Maria dei Servi di Faenza*. cit., p. 13.

⁵ S. BATTISTINI, *Graduale Proprio e Comune dei Santi-Kyriale*, in *Corali miniati di Faenza*,

Per quanto riguarda la trascrizione, è molto probabile che sia avvenuta a Bologna, dove è già stato dimostrato che i padri serviti copiassero testi anche per altre chiese dell'ordine⁶; la decorazione, di conseguenza, venne in seguito eseguita da botteghe locali legate all'ordine dei Servi bolognesi⁷. Da un punto di vista stilistico, infatti, i tre corali presentano dei legami con gli antifonari di Santa Maria dei Servi di Bologna (codici A-I)⁸, eseguiti entro il terzo decennio del XIV secolo, che videro la presenza di miniatori quali il 'Maestro di Esaù' e il 'Maestro della Crocifissione D'; tra i caratteri comuni, la "struttura decorativa di base", costituita da decorazione fitomorfa con borchiette dorate nel bordo sinistro esterno delle iniziali (ornamentazione riscontrata, anche se non identica, pure nei codici di San Domenico), realizzata con una gamma cromatica particolarmente simile (blu, verde, rosso, rosa), anche nel modo in cui è utilizzata a costruire i campi delle iniziali, dal motivo a filigrana bianca e dal colore dei corpi delle lettere, rosa o azzurro, ricorrenti nella decorazione libraria felsinea a queste date. Inoltre emergono delle vicinanze anche con i codici di San Domenico⁹, i più antichi da un punto di

Bagnacavallo e Cotignola. Tesori dalla diocesi, a cura di F. Lollini, Faenza 2000, pp. 173-175.

⁶ Cfr. M.G. CIARDI DUPRE' DAL POGGETTO - M. ASSIRELLI, schede, in *Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 1987, p. 189; M. ASSIRELLI, *Due corali bolognesi e gli antifonari trecenteschi della SS. Annunziata*, in *L'Ordine dei Servi di Maria nel primo secolo di vita*, atti del convegno storico (Firenze, 1986), Firenze 1988, pp. 287-299.

⁷ BATTISTINI, *Graduale Proprio e Comune dei Santi-Kyriale*, cit., p. 174.

⁸ M. BRANCHESI, *I libri corali di Bologna di S. Maria dei Servi (secoli XIII-XVII)*, in *L'organo di S. Maria dei Servi in Bologna nella tradizione musicale dell'Ordine*, Bologna 1967, pp. 97-122; V. SCASSELLATI SFARZOLINI RICCARDI, *Nuove determinazioni cronologiche di un gruppo di corali dei Servi di Bologna*, in *L'organo di S. Maria dei Servi in Bologna*, cit., pp. 123-125.

⁹ V. ALCE o. p., *I codici corali*, in *La biblioteca di S. Domenico in Bologna*, Firenze 1961, pp. 139-169. Un tentativo di ricostruzione del ciclo dei corali di San Domenico si ritrova in *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, a cura di G.

vista cronologico tra quelli considerati, realizzati entro il 1326, nei quali si riscontrano elementi che saranno portati successivamente a maturazione, quelli del duomo di Imola¹⁰ e della cattedrale felsinea di San Pietro¹¹, conclusi tutti sempre entro la fine del terzo decennio del Trecento. Stilisticamente, in queste serie ricorrono infatti simili caratteri decorativi e un debito nei confronti dell'arte giottesca¹², e-

Mariani Canova, Vicenza 1978, schede nn. 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, pp. 1-2, 6-10, 12-13; G. MARIANI CANOVA, *Nuovi contributi alla serie liturgica degli antifonari di S. Domenico in Bologna*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978), a cura di G. Vailati Schoenburg Waldenburg, Firenze 1979, pp. 371-393. Cfr. anche *I corali di San Domenico a Bologna*, a cura di E. D'Agostino e P. Alunni, Bologna 2005; M. MEDICA, *Libri, miniatori e committenti nella Bologna di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*. Catalogo della mostra (Bologna 2005-2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005, pp. 79-93.

¹⁰ F. LOLLINI, *Miniature a Imola: un abbozzo di tracciato e qualche proposta tra Emilia e Romagna*, in *Cor unum et anima una. Corali Miniati della Chiesa di Imola*, a cura di F. Fa-randa, Faenza 1994, pp. 110, 112 e schede nn. 8, 9, 10, pp. 188-193; MEDICA, *Libri, miniatori e committenti*, cit., pp. 79-93. Tra i miniatori che parteciparono alla decorazione della serie, il Maestro di Esaù e il Maestro della Crocifissione D, che avevano già collaborato nella serie servita bolognese, e il Maestro del Graziano di Parigi.

¹¹ A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, pp. 79-81; M. MEDICA, 'Miniatori-pittori': il 'Maestro del Gherarduccio', Lando di Antonio, il 'Maestro del 1328' ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatoria bolognese del 1320-30, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, a cura di R. D'Amico - R. Grandi - M. Medica, Bologna 1990, p. 105 e scheda n. 13, pp. 115-117; F. LOLLINI, scheda n. 31, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, cit., pp. 196-197; MEDICA, *Libri, miniatori e committenti*, cit., pp. 79-93. Parteciparono alla realizzazione di questi codici il Maestro di Esaù, che secondo il Conti ebbe il ruolo di coordinatore, il Maestro del Graziano 2508 di Parigi, che rivestì invece un ruolo primario secondo il Medica, e l'Illustratore. In questa serie, rispetto alle altre, lo stile giottesco risulta ulteriormente potenziato, tanto che le miniature sembrano sempre più dei quadretti autonomi all'interno della pagina; per questo, cronologicamente, è considerata l'ultima tra le serie citate, iniziata attorno al 1327 e conclusa nel 1330 o poco dopo.

¹² È ormai dato per acquisito dagli studiosi che il soggiorno di Giotto a Rimini avvenne prima di quello di Padova, quindi all'inizio del XIV secolo, da cui si sarebbero originate influenze feconde sugli artisti locali, diffuse successivamente anche a

vidente nella costruzione fisica e volumetrica dei personaggi, ma soltanto accennata per quel che riguarda la resa della spazialità, abbozzata nelle scene narrative, dove spesso mancano punti di vista coerenti e realismo nell'impostazione generale. Da questa serie di confronti, si ricava la datazione dei corali faentini, che oscilla tra il 1325 e il 1330.

Per analizzare più in dettaglio la serie oggetto di questo intervento, il primo codice - **Graduale Proprio e Comune dei Santi** - presenta una scrittura in caratteri gotici, a piena pagina, su sette linee per carta a inchiostro bruno e rubriche a inchiostro rosso e notazione musicale quadrata a inchiostro bruno su sette tetragrammi rossi. Al suo interno, per tutta la lunghezza del testo, sono presenti iniziali decorate, caratterizzate da motivi fitomorfi nel bordo sinistro esterno, avvolti poi anche attorno al corpo della lettera, decorazione a fi-

Bologna. Tracce di questo contatto sono evidenti negli affreschi di Francesco da Rimini nel refettorio della chiesa di San Francesco, in un altro affresco in San Niccolò degli Albari e nella *Madonna* in una delle arches di San Giacomo Maggiore. Per approfondimenti sull'attività di Giotto, cfr. P. G. PASINI, *Fra scrittura e pittura: fortuna e arte di Neri da Rimini miniatore notaio*, in *Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, Milano 1995, pp. 37-50; M. FERRETTI, scheda n. 89, in *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*. Catalogo della mostra (Bologna 2000), a cura di M. Medica, Venezia 2000, pp. 289-291; A. VOLPE, *Giotto e i riminesi: il gotico e l'antico nella pittura del primo trecento*, Rimini 2002, *passim*. Per approfondimenti sulle influenze dell'arte giottesca a Bologna, cfr. R. D'AMICO, *Per Francesco da Rimini*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, cit., pp. 51-64; CONTI, *La miniatura bolognese*, cit., p. 55. Secondo altri, la prima conoscenza dei modi giotteschi a Bologna non è collegabile alla lezione riminese, ma antecedente; si veda D. BENATI, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, cit., pp. 55-77. Fondamentale, infine, la presenza di Giotto stesso nella città emiliana attorno agli anni 1327-28 e 1332-1333 per la realizzazione del polittico ora in Pinacoteca Nazionale e la decorazione della cappella del castello di Galliera (all'interno del quale Bertrando del Poggetto si sistemò sulla fine del 1332, e che fu poi parzialmente distrutto già nel marzo del 1334); cfr. M. MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna*, cit., pp. 37-53.

ligrana bianca all'interno del campo, corpo dell'iniziale di colore rosa o azzurro e sfondo suddiviso in parti diverse grazie all'uso di colori quali il blu intenso, il rosa, il verde bottiglia (si veda l'iniziale a c. 1v; Tav. 5). Tali caratteristiche sono immediatamente evidenti anche nelle iniziali decorate dei corali imolesi. Le iniziali istoriate, invece, sono concentrate nella prima parte del testo; hanno un'altezza che si aggira sulla decina di centimetri e presentano la stessa struttura decorativa già evidenziata per le iniziali decorate, con la differenza di una gamma cromatica più estesa: si va dalle diverse tonalità di blu, al rosa, al rosso, all'arancio, al verde, al giallo, fino all'oro, che è stato molto spesso asportato, per venire poi riutilizzato in altri contesti.

Come già accennato, nella maggior parte dei casi le immagini non hanno una caratterizzazione spaziale e quando questa è presente, risulta esente da regole prospettiche. Un esempio si ritrova nella miniatura con la *Dormitio Virginis* (c. 29r), purtroppo molto rovinata, in cui si raffigura la morte della Vergine, narrata nei Vangeli Apocriphi, e più precisamente il momento in cui Maria si stende sul letto addormentandosi, a cui poi seguirà nella narrazione la sua assunzione in cielo in anima e corpo. Secondo i Vangeli Apocriphi dell'Infanzia, alla scena in questione erano presenti gli apostoli, tra cui Pietro e Giovanni, Paolo, tre vergini e una moltitudine di angeli. Per ragioni di spazio e di semplificazione e chiarezza della narrazione, nella miniatura sono rappresentati in alto il Padre che sorregge il Figlio - il primo, infatti, appare agli apostoli dopo la morte di Maria per indicare dove deporre il suo corpo - e solamente cinque degli apostoli. La Vergine è in primo piano, adagiata su un letto ricoperto da un lenzuolo bianco; sotto, il pavimento è reso da una fascia nera. Lo stratagemma di raffigurare il letto in questa posizione colloca tutta la scena aldilà, suggerendoci lo spazio in cui avviene l'episodio. Analoga impostazione si ritrova nell'iniziale con lo stesso soggetto dei codici serviti di Bologna (corale H, c. 105), con la Madonna in primo piano stesa sul letto e dietro due gruppi di apostoli (qui più numerosi), con al centro Dio Padre che tiene in braccio il Figlio. Alla buo-

na caratterizzazione fisica dei personaggi, non corrisponde però un'adeguata resa spaziale del letto e della coperta, priva di pieghe e rigida; le figure di Dio Padre e del Figlio, complice anche il cattivo stato di conservazione della miniatura faentina, sono qui rese in maniera migliore, risultando più plastiche e meglio caratterizzate. In questo senso, la miniatura del codice bolognese può essere interpretata come un modello, non eseguito successivamente agli stessi livelli qualitativi.

Quando all'interno delle iniziali non si raffigurano più episodi veri e propri, ma solo personaggi, essi hanno una propria fisicità ottenuta attraverso una sapiente costruzione dei panneggi, che, attraverso le pieghe, fanno risaltare i corpi sottostanti; tuttavia, come già accennato, non è ricostruito l'ambiente all'interno del quale si collocano. È il caso della miniatura con il *Santo Apostolo* a c. 39v (Tav. 6), tipico esempio di personaggio stante, in piedi di fronte allo spettatore, che si offre alla venerazione in un contesto di assoluta aspazialità e atemporalità, carattere, questo, rintracciato di nuovo in miniature simili nei corali del Duomo di Imola, come nel *San Cassiano* a c. 151v dell'antifonario 12-VII. E' poi emersa una maniera ricorrente di disegnare gli occhi, realizzati attraverso un triangolo con il vertice capovolto in basso, con all'interno un punto nero che individua la pupilla. I volti presentano solitamente un incarnato chiaro, su cui i tratti somatici, soprattutto ovale del viso, mento e naso, sono resi attraverso grosse ombreggiature scure.

Le iniziali del primo codice possono essere attribuite ad un artista della bottega attiva per i Serviti di Bologna, per i quali lavorò anche il 'Maestro della Crocifissione D'¹³, presente nel secondo codice

¹³ Sul 'Maestro della Crocifissione D', cfr. CONTI, *La miniatura bolognese*, cit., p. 78; MEDICA, *Miniatori-pittori*, cit., pp. 103-105 e schede nn. 11-12, 18, pp. 113-115, 122-123; LOLLINI, *Miniature a Imola*, cit., pp. 110-112 e scheda n. 8, pp. 188-192; S. BATTISTINI, *Maestro della Crocifissione D*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 529-530; M. MEDICA, scheda

di questa serie faentina, che probabilmente occupava un ruolo di rilievo all'interno del team¹⁴.

L'**Antifonario Comune dei Santi** si distacca dagli altri due volumi per una serie di caratteristiche, senza che sia pregiudicata la contemporaneità con la serie. Il copista è diverso, ma mantiene la stessa struttura della pagina (scrittura in caratteri gotici, a piena pagina, su sette linee per carta a inchiostro bruno e rubriche a inchiostro rosso e notazione musicale quadrata nera su tetragrammi rossi); è poi presente nella realizzazione delle immagini solo il 'Maestro della Crocifissione D'¹⁵, già citato per la serie servita bolognese e per i corali del duomo di Imola. L'efficacia espressiva di questo artista ricorda i polittici dello pseudo Jacopino¹⁶ e sarà poi portata a maturazione da un altro miniatore, l' 'Illustratore'¹⁷, con cui il nostro miniatore collaborò forse all'inizio del quarto decennio in un *Decretum Gratiani* (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. Lat. 23552). La vicinanza di questi due artisti aveva portato Corbara¹⁸ ad attribuire il codice in esame allo stesso 'Illustratore', cosa contestata dalla Montuschi¹⁹, che riteneva troppo attardata la datazione del corale

n. 192, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, cit., pp. 192-194.

¹⁴ BATTISTINI, *Graduale Proprio e Comune dei Santi-Kyriale*, cit., pp. 173-175.

¹⁵ MEDICA, *Miniatori-pittori*, cit., pp. 101-105, schede 11-12, pp. 113-115, scheda 18, pp. 122-123; M. MEDICA, *La miniatura a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, in *Corali miniati di Faenza, Bagnacavallo e Cotignola*, cit., pp. 83-92.

¹⁶ MEDICA, *Miniatori-pittori*, cit., pp. 101, 103.

¹⁷ Sull' 'Illustratore', cfr. F. D'ARCAIS, *L' "Illustratore" tra Bologna e Padova*, «Arte Veneta», (1977), pp. 27-41; CONTI, *La miniatura bolognese*, cit., pp. 80-81, 85-92; M. MEDICA, *Illustratore*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, cit., pp. 361-363; M. BOLLATI, schede nn. 37-38, in *Giotto e le arti a Bologna*, cit., pp. 208-213; M.T. GOUSSET, scheda n. 29, in *Giotto e le arti a Bologna*, cit., pp. 190-191; F. LOLLINI, scheda n. 36, in *Giotto e le arti a Bologna*, cit., pp. 206-207.

¹⁸ CORBARA, *Tre corali membranacei*, cit., p. 109.

¹⁹ B. MONTUSCHI SIMBOLI, scheda II, in *Libri liturgici manoscritti e a stampa*, catalogo

al quarto decennio.

Nel volume mancano iniziali decorate; si ritrovano invece quelle istoriate. Le carte che le contengono sono caratterizzate da una decorazione che si snoda verticalmente lungo tutto il lato sinistro ed in parte anche nei bordi inferiore e superiore; questo motivo, diverso quindi da quello riscontrato nel primo codice, è formato da un'asta di colore rosa o azzurro, attorno alla quale si arrampicano foglie di colori diversi (blu, verde, rosso, rosa, giallo: la gamma cromatica è la stessa del corale precedente) e da borchie di piccole dimensioni ricoperte d'oro, quasi sempre mancante (c. 14r Tav. 7). Le lettere possono avere corpo rosa o blu chiaro, arricchito da una decorazione fitomorfa e a filigrana bianca. Lo sfondo dei riquadri, a differenza del corale n. 1, è sempre campeggiato interamente in blu intenso, caratteristica comune alla serie servita bolognese e collegabile quindi alla presenza del 'Maestro della Crocifissione D'. Le figure presentano una certa fisicità, che emerge nella resa dei panneggi; gli incarnati sono generalmente più scuri rispetto al primo codice, e quindi le ombreggiature meno in risalto. Vi è poi un modo molto particolare di disegnare gli occhi, che sono allungati alle estremità del viso, con un punto nero all'interno al posto della pupilla.

Nelle immagini analizzate ricorre spesso la rappresentazione di Cristo a mezzo busto, che presenta sempre gli stessi tratti: destra benedicente, libro nella mano sinistra, vestito con una tunica verde con sopra un manto rosso, accompagnato da determinate categorie di personaggi quali santi, apostoli, martiri (si veda la Tav. 8, *Cristo con cinque martiri*). Da questa struttura ricorrente, si distacca l'iniziale con il *Trionfo della Morte* a c. 61r, purtroppo rovinata a tal punto da rendere difficile persino l'individuazione del numero di personaggi che prendono parte alla scena. All'interno della lettera, in basso, è raffigurato un vescovo adagiato su una predella e due

personaggi inginocchiati, di cui uno un cardinale e l'altro non ben riconoscibile, chini su di lui. Sopra, al centro, la Morte a cavallo galoppa verso destra (ma si vede solo l'ombra, perché il colore è completamente abraso), mentre si scorgono due gruppi di tre personaggi ai lati. La stessa iconografia (meglio conservata e con lo scheletro a cavallo) si trova anche nei corali dei Servi di Bologna, a commento della stessa festività, cosa che porta a credere che le due serie siano state realizzate dalla stessa bottega, ad una certa vicinanza cronologica²⁰. Il tema qui rappresentato del *Trionfo della Morte* subentrò nel Trecento a quello più antico e diffuso del *Contrasto tra i Vivi e i Morti*, condividendo con esso il concetto di caducità della vita. Sebbene la regola servita non presenti oggi alcuna attenzione peculiare verso la problematica della morte, è più che legittimo ritenere che nel Medioevo gli ordini monastici avessero un atteggiamento diverso nei confronti di questo argomento. Si può perciò supporre che in una qualche chiesa dell'ordine (forse addirittura a Bologna?) esistesse un dipinto con questa iconografia, utilizzato a fini didascalici, divenuto poi spunto per una rielaborazione in miniatura (è stato infatti sottolineato più volte come la miniatura bolognese del terzo decennio tragga frequentemente esempio dalla pittura)²¹.

L'ultimo corale, il **Graduale del tempo tra la Pasqua e l'ultima domenica dopo la Pentecoste**, torna ad avere stringenti analogie col primo codice, sia per quanto riguarda il testo, sia per la parte decorata. Sono nuovamente presenti le iniziali decorate, particolarmente numerose e con caratteristiche tali, da isolarne tre nuclei distinti. Un primo gruppo mostra gli stessi caratteri del Graduale Proprio e Comune dei Santi: dimensioni medie di 60x40 mm, corpo della lettera

²⁰ S. BATTISTINI, *Antifonario Comune dei Santi*, in *Corali miniati di Faenza, Bagnacavallo e Cotignola*, cit., pp. 175-177.

²¹ CONTI, *La miniatura bolognese*, cit., p. 77; MEDICA, *Miniatori-pittori*, cit., p. 101.

di color rosa chiaro nella maggioranza dei casi, in altri azzurrino, campo quasi sempre suddiviso in forme diverse grazie a colori quali il blu intenso, il verde bottiglia e a volte il rosa, costante decorazione a filigrana bianca. Nel lato sinistro esterno del riquadro è presente una decorazione a foglie intrecciate (la gamma cromatica va dal rosso, al blu chiaro, ai verdi, al rosa, fino al marroncino), che quasi sempre costituisce anche il motivo decorativo interno al campo dell'iniziale.

Caso particolare è poi rappresentato da quei capiletera in cui compare una figura in tunica con testa di mostriciattolo, ritratta in varie pose. A c. 13r questa occupa il campo interno della Q, è seduta e tiene nelle mani una sorta di panno bianco (l'oggetto non è ben identificabile). A c. 14r è appoggiata all'asta centrale della M; alle cc. 43r e 44v è accovacciata in cima al riquadro dell'iniziale, mentre in altri casi (c. 59v; Tav. 9) è intenta a suonare strumenti musicali.

Particolarmente ben conservate all'interno del codice sono le iniziali decorate presenti in fondo, da c. 85 in poi, dove si incontrano solo la G (*Gloria*), la K (*Kyrie*), la A (*Agnus*) e la S (*Sanctus*). Le tinte risultano squillanti, soprattutto grazie all'inserimento del giallo e dell'arancio. Anche i decori all'interno dei campi delle lettere sono più curati: in essi non c'è più la preminenza di un colore di fondo, ma lo spazio risulta suddiviso in parti più piccole e di colori diversi, con motivi fitomorfi ed intrecci molto raffinati. Inoltre, rispetto alle iniziali decorate precedenti, diminuiscono molto i fregi sul lato sinistro esterno al campo della lettera, cosa imputabile al fatto che questi capiletera si trovino perlopiù all'interno della riga del testo, e non al margine.

Le iniziali istoriate di quest'ultimo codice, invece, non sono numerose; per esse sono individuabili tratti comuni, ma evidenti sono anche le peculiarità, presenti nei capiletera miniati in occasione di feste importanti, quali la Resurrezione e l'Ascensione. I riquadri presentano all'esterno la decorazione a foglie intrecciate e rampicanti già incontrata nel primo codice, mentre a c. 21r essa si snoda per tutta l'altezza della pagina, come avviene sempre nel corale n. 2. La

gamma cromatica è la stessa già individuata precedentemente: rosa o azzurro per il corpo dell'iniziale, blu intenso, rosa e oro (quasi sempre poi grattato) per gli sfondi (diversi quindi da quelli completamente blu del secondo codice), con la presenza di tinte quali il giallo e l'arancio, che impreziosiscono le miniature.

Le figure rappresentate hanno caratteristiche già incontrate nel primo corale: sul colore uniforme di base dell'incarnato risaltano le linee più grosse che tracciano l'ovale del viso, il mento e i tratti del naso e delle sopracciglia; gli occhi hanno la forma di un triangolo col vertice rivolto in basso e un punto nero all'interno al posto della pupilla.

Tutte queste peculiarità ricorrono nell'iniziale R (*Resurrexi*) a c. 1r (Tav. 10), quella di apertura di questo graduale, all'interno della quale vi è la rappresentazione dell'episodio della Resurrezione di Cristo.

Lo spazio interno alla lettera è stato trattato in modo unico, senza rispettare la divisione in due parti: al centro, Cristo in veste bianca si erge dal sepolcro e regge nella sinistra un bastone, che culmina a forma di croce, con una bandiera bianca con a sua volta una croce rossa all'interno, mentre la destra è tesa verso una figura femminile inginocchiata. La figura del Risorto è vista da una posizione leggermente abbassata - ecco perché le gambe sono molto più lunghe rispetto al busto - che contrasta con la rappresentazione della tomba, vista invece dall'alto. Il modo di rappresentare Cristo serve infatti a sottolineare la forza con cui fisicamente esce dal sepolcro, e quindi la sua vittoria sulla morte.

Alla scena prendono parte anche altri personaggi. La figura inginocchiata a lato del Redentore è quella della Maddalena: vi è infatti una contaminazione iconografica tra la *Resurrezione* e l'episodio del *Noli me tangere* (Gv 20, 11-18), in cui Gesù risorto appare alla donna. Ai piedi del sepolcro, invece, prendono posto tre figure, molto rovinate e quasi illeggibili, col capo rivolto a terra come se dormissero: molto probabilmente, si tratta delle guardie. L'immagine è confrontabile con quella a c. 111 del corale 21 della serie dei Domenicani,

miniata dal 'Maestro del *Graziano* di Napoli'²². La lettera presenta esternamente una decorazione simile a quella già vista nei corali faentini dei Servi, ma meno elaborata: sulla sinistra vi è un'asta sottile che corre per tutta l'altezza della pagina, le foglie avvolte attorno sono poco carnose e le borchiette dorate disposte ordinatamente a due a due; si tratta di un motivo decorativo che verrà successivamente sviluppato. Il corpo dell'iniziale fuoriesce dal campo rettangolare, presenta anch'esso la decorazione fitomorfa ed è sovrastato da una veduta paesaggistica con alberi ed animali. Il campo interno della R, su uno sfondo ornato a rombi, mostra due scene distinte, a rispettare la conformazione della consonante. Nell'ansa superiore, Cristo, con in mano una bandiera su cui campeggia la scritta "*Victor mortis*", appare alla Maddalena (*Noli me tangere*); nella parte inferiore, invece, è rappresentato il sepolcro vuoto con un angelo seduto sopra, sulla sinistra le pie donne ed in basso tre guardie addormentate. Paradossalmente, quindi, la scena che dovrebbe essere raffigurata, la Resurrezione, è soltanto evocata attraverso la rappresentazione di due episodi che noi sappiamo essere cronologicamente successivi ad essa e attraverso lo stratagemma del sepolcro vuoto sullo sfondo. Un aspetto poi molto importante da evidenziare, e che dimostra una conoscenza ed una ripresa semplificata della R del Maestro del *Graziano* di Napoli da parte del miniatore attivo nel codice faentino, è dato dai tre personaggi addormentati ai piedi del sepolcro. Sebbene nel codice di Faenza risultino molto rovinati, la somiglianza è veramente notevole, specialmente nelle posizioni e nel copricapo di quello centrale. A livello stilistico, nell'immagine bolo-

²² Sul 'Maestro del *Graziano* di Napoli', cfr. CONTI, *La miniatura bolognese*, cit., pp. 68-70, 73; MEDICA, *Miniatori-pittori*, cit., p. 99; M. MEDICA, 'Maestro del *Graziano* di Napoli' ('*Quinto Maestro dei Corali di San Domenico a Bologna*'), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, cit., pp. 514-515; P. ALUNNI, 'Terzo Maestro di San Domenico' o 'Quinto Maestro di San Domenico', in *I corali di San Domenico a Bologna*, cit., pp. 69-70; C. FIORELLI, 'Terzo Maestro di San Domenico' e 'Quinto Maestro di San Domenico', in *I corali di San Domenico a Bologna*, cit., pp. 59-62.

gnese si coglie una resa più accurata delle pieghe delle vesti ed almeno un tentativo di resa spaziale nel digradare delle rocce, nella rappresentazione dei piedi di Cristo, che poggiano su di esse, e nella tomba vuota. Secondo Medica²³, la matrice giottesca del 'Maestro del Graziano di Napoli' sarebbe stata elaborata anche grazie al contatto col 'Terzo Maestro di San Domenico', presente pure in alcune iniziali del corale 21 e capace di costruire figure caratterizzate da forti volumi²⁴.

Un'ulteriore evoluzione del tema della Resurrezione è fornita dalla miniatura a c. 110v dei corali di San Pietro, che fonde le due precedentemente analizzate. L'impostazione di base è molto simile a quella di Faenza, con Cristo al centro, che fuoriesce dal sepolcro, con la Maddalena a destra; in basso, un nutrito gruppo di guardie, tra cui si scorge anche un cane, sta dormendo. All'estrema sinistra, si svolge la scena dell'apparizione dell'Angelo alle pie donne: il primo è all'interno del campo della R e fa da *pendant* alla figura femminile della peccatrice, le altre, invece, sono rappresentate fuori dallo spazio dell'iniziale. Sono così presenti l'iconografia della Resurrezione vera e propria, quella dell'apparizione di Cristo alla Maddalena e quella dell'Angelo alle pie donne.

A c. 21 r del terzo codice servita, è raffigurata l'*Ascensione*, inserita nella carta più riccamente decorata di tutti e tre i codici (tale rilievo si può spiegare con l'importanza per il cristianesimo dell'Ascensione di Cristo, la festa qui celebrata), che oggi, purtroppo, è estremamente rovinata (Tav. 11).

A sinistra, il bordo presenta in tutta la sua altezza il fregio già incontrato nel secondo codice (asta rosa ed azzurra con attorno foglie verdi, blu e rosse, accompagnato da borchiette ricoperte d'oro, che è

²³ MEDICA, *Miniatori-pittori*, cit., pp. 99.

²⁴ Sul 'Terzo Maestro di S. Domenico', cfr. ALCE, *I codici corali*, cit., pp. 163-164; CONTI, *La miniatura bolognese*, cit., p. 73; MEDICA, 'Miniatori-pittori', cit., p. 99; *I corali di San Domenico a Bologna*, cit., *passim*.

stato grattato completamente), riproposto nel terzo corale faentino solo in occasione di questa festività. L'aspetto di questo elemento decorativo si colloca a metà strada tra l'asta con le coppie di borchie appena analizzata a c. 111 del corale 21 dei Domenicani bolognesi e le aste attorno alle quali si avvolge il fogliame carnoso nel secondo codice faentino. Infatti, nel foglio dell'Ascensione, il motivo vegetale è più sviluppato rispetto all'iniziale domenicana, dove era pressoché assente, ma più contratto se confrontato con la struttura decorativa dell'antifonario di Faenza. Inoltre, nella parte inferiore della carta si osserva una disposizione ordinata delle borchiette dorate, a coppie, come nella R domenicana.

Per quanto riguarda la carta qui presa in esame, la decorazione continua anche nella parte superiore, mentre in basso essa lascia spazio ad una situazione nuova. Infatti, al centro vi è una forma quadripetala con all'interno nastri intrecciati di diversi colori (motivo, questo, simile a quello di molte iniziali decorate presenti nel primo ed in questo terzo codice), con in cima due uccelli blu affrontati. Ai lati, in due rombi delimitati rispettivamente in rosa ed azzurro chiaro, su uno sfondo blu intenso, si stagliano l'Angelo Annunciante a sinistra e la Vergine Annunciata a destra (la suddivisione della scena dell'annunciazione in questo modo si incontra spesso sull'arco trionfale o absidale delle chiese), con all'estrema destra un Angelo che suona la tromba.

Al centro della carta si posiziona l'iniziale istoriata, con la suddivisione dell'episodio in due parti. In alto vi è l'Ascensione vera e propria: Cristo è seduto su un trono rosso a forma di lira (espedito che conferisce maestosità alla sua figura) sorretto da cinque angeli, la mano destra è benedicente e nella sinistra regge il libro aperto; ai suoi piedi vi è un altro angelo con un rotolo svolto. Le ali, verdi e rosa, rese attraverso l'accostamento di segmenti di tonalità diverse, ricalcano il modo che aveva Cimabue di rappresentarle, conosciuto

a Bologna grazie alla *Maestà in trono* di Santa Maria dei Servi, opera presente in città dal nono decennio del XIII secolo²⁵, fatto, questo, che avvalora ulteriormente l'ipotesi della trascrizione dei tre codici faentini presso lo *scriptorium* servita bolognese e la loro decorazione a Bologna presso botteghe legate a quest'ordine.

Nella parte inferiore della V sono rappresentati coloro che assistono alla scena: al centro la Vergine, rigidamente frontale, in atteggiamento orante; ai suoi lati vi sono sei apostoli per parte, di cui quattro in piedi e due inginocchiati in primo piano, col viso rivolto verso l'alto - a dire il vero, in questo preciso momento, dopo il tradimento di Giuda e prima della sua sostituzione da parte di Mattia (At 1, 15-26), gli apostoli sarebbero soltanto undici. Lo schema compositivo presente in questa rappresentazione dell'Ascensione segue i canoni orientali che ebbero come prime attestazioni le ampolle di Terrasanta (VI secolo) o il vangelo di Rabbula (586) della Biblioteca Laurenziana²⁶. In essi, la rappresentazione di Cristo che ascende al cielo entro una mandorla sorretta da angeli ricorda le figurazioni classiche dell'immagine clipeata del defunto sostenuta da geni o vittorie alate, mentre la Vergine orante affiancata dagli apostoli, tra cui anche san Paolo, conferisce alla scena un carattere simbolico. Infatti, la Madonna e l'Apostolo delle Genti rappresentano la Chiesa: in questo modo si integrano le due versioni dell'Ascensione, quella di Luca (24, 50-53), che la presenta come epilogo della missione di Cristo sulla terra, e quella degli *Atti degli Apostoli* (1, 9-11), dove è letta come inizio della missione della Chiesa. La scena, dal basso verso l'alto, è come un crescendo, che parte dalla situazione terrena, fino ad arrivare alla massima glorificazione, nella sfera celeste.

Interessante è infine sottolineare il fatto che in questa pagina

²⁵ L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 131-134, 276-277.

²⁶ S. PASI, *La pittura monumentale in Romagna e nel Ferrarese fra IX e XIII secolo*, Imola 2001, p.168.

veggano rappresentati insieme gli episodi dell'Annunciazione e dell'Ascensione, rispettivamente inizio e fine della vita terrena di Cristo. La carta, in uno stato di conservazione tutt'altro che buono, presenta diverse colature di colore e zone dalle quali è stato asportato l'oro, cosa che permette di vedere la preparazione bianca sottostante di gesso²⁷. La miniatura è confrontabile con l'Ascensione a c. 148v del corale D della serie servita bolognese, di cui il Maestro di Esaù²⁸ è l'autore. In entrambi i codici, nonostante le iniziali diverse (una P ed una V), la scena rappresentata risulta divisa in due parti, con all'interno, però, alcune differenze. A Bologna, il gruppo della Vergine con gli Apostoli in basso è molto più compatto; inoltre questi sono soltanto undici, come attestato dal Vangelo per questo episodio, che segue il tradimento di Giuda. Hanno poi volti molto caratterizzati e diversificati a seconda delle età, le aureole sono tutte frontali, a prescindere dalla posizione del capo, e presentano ancora la foglia d'oro. La parte alta con l'Ascensione di Cristo presenta invece un'iconografia diversa: è rappresentato solo il busto di Cristo, con nimbo crucesignato, che è attirato al cielo su una nuvola; non si segue quindi quella del Salvatore portato in cielo su un trono dai suoi angeli. Da un punto di vista stilistico, emerge la fisicità dei corpi attraverso le pieghe delle vesti sapientemente tratteggiate; la parte decorativa, come già detto sopra, è pressoché la stessa. Altre simi-

²⁷ CENNINO DI ANDREA CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1971, pp. 163-166. Ai capitoli CLVII e CLVIII, Cennini illustra come "mettere l'oro in carta". Dopo aver tracciato il disegno preparatorio con il "piombino" (stiletto di piombo) e la penna, bisogna stendere l'"asiso" (gesso per doratori), ottenuto mescolando gesso sottile (gesso spento in acqua), biacca di piombo e zucchero candito (depurato), oppure gesso sottile, biacca, bolo armeno e un po' di zucchero; quindi sopra si mette la foglia d'oro.

²⁸ Sul 'Maestro di Esaù', cfr. Conti, *La miniatura bolognese*, cit., pp. 77-79; Medica, *Miniatori-pittori*, cit., pp. 101, 105 e schede nn. 11-12, pp. 113-115; LOLLINI, *Miniature a Imola*, cit., pp. 110, 112; S. BATTISTINI, *Maestro di Esaù*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, cit., pp. 680-681.

litudini interessanti scaturiscono dal confronto con un'altra miniatura di Santa Maria dei Servi di Bologna, quella con la *Teofania* (corale A, c. 32), che ripropone la bipartizione con Cristo in alto all'interno di una mandorla sorretta da angeli (che presentano le stesse caratteristiche ali) e un affollato gruppo nella parte inferiore. Infine si cita l'*Ascensione* a c. 189r dell'Antifonario 6 - VI del Duomo di Imola, con Madonna e apostoli in preghiera nella parte inferiore e in alto soltanto il particolare dei piedi e di un lembo della tunica di Cristo; la composizione ha un'aria alquanto ironica, soprattutto nello sguardo stupito e divertito dei personaggi raccolti in preghiera.

Dall'esame piuttosto dettagliato condotto fino ad ora, sono emersi caratteri generali ed elementi più particolari comuni alle serie citate, ovvero quella dei Servi di Faenza, quella di San Domenico, dei Servi e della cattedrale di San Pietro di Bologna e quella del duomo di Imola; in particolare è stato molto utile l'accostamento e il confronto di miniature che presentavano il medesimo soggetto, all'interno delle quali sono stati rintracciati particolari passati da una serie di codici all'altra, subendo variazioni, evoluzioni, modi diversi di resa che stimolano l'occhio ad un continuo esercizio e a numerosi collegamenti. Questa situazione può spiegarsi solamente riconducendo i corali faentini ad un contesto stilistico bolognese, particolarmente vivo nel terzo decennio del XIV secolo, grazie alla presenza di un gruppo di miniatori che, con le rispettive botteghe, furono chiamati alla realizzazione della decorazione di numerosi libri liturgici, commissionati in un breve arco di tempo da conventi e cattedrali.