

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITA' DI BOLOGNA

FACOLTA' DI CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI

Corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali

Il manoscritto 3.209 della raccolta Piana presso la biblioteca
Malatestiana di Cesena

Tesi di laurea in Storia dell'arte medievale I

Relatore
Prof. Alessandro Marchi

Presentata da
Federica Barbi

Prof. Alessandro Volpe

I sessione

Anno Accademico 2004/2005

DESCRIZIONE DEL MANOSCRITTO 3.209

Cesena, Biblioteca Malatestiana, Biblioteca Piana, ms. 3.209

Secolo XIV; membranaceo; cc. I-II, 320, II-IV; numerazione recente a matita; bianca c. 320v.

Fascicolazione: 1⁶ (cc.1-6), 2-7¹⁰ (cc.7-66), 8-9⁸ (cc.67-82), 10-13¹⁰ (cc.83-122), 14⁶ (cc.123-128), 15-16¹⁰ (cc.129-148), 17⁴ (cc.149-152), 18-26¹⁰ (cc.153-242), 27¹⁰⁺² (cc.243-254), 28-29¹⁰ (cc.255-274), 30⁸ (cc.275-282), 31-33¹⁰ (cc.283-312), 34⁸ (cc.313-320).

Foratura non rilevabile.

Rigatura a piombo.

Dimensioni: 357x240 mm

Specchio rigato: 215x150 mm.

28 linee di testo su due colonne (la scrittura inizia sotto la prima riga).

Richiami orizzontali.

Scrittura: gotica testuale.

Legatura in pelle di vitello, color marrone chiaro, su assi di cartone; cucitura su sei nervi. Il dorso è diviso in sei caselle: nella II è impresso il titolo (Missale Romanum) in caratteri d'oro; nell'ultima è scritto il secolo (codex saec. XV); le altre caselle sono decorate con motivi floreali impressi in oro. I bifoli incollati ai contropiatti sono foderati con altri bifoli foderati in seta verde. Le guardie interne sono in pergamena.

Notazioni musicali su rigo di quattro, tre, una linea: c.96v; c.102v; c.118r; cc.121v-126r; c.136v; cc.140v-146v; cc.149r-151r; cc.319v-320r.

Stato di conservazione: buono.

Decorazione

Sezioni staccate dal testo:

c.147r, *Crocifissione* su fondo oro: in mezzo Cristo crocifisso, a sinistra la Madonna con manto nero e blu; a destra San Giovanni Evangelista con manto azzurro rosa e verde; ai piedi del Cristo la Maddalena con manto rosa e arancione. La scena è inserita entro una cornice composta da motivi floreali di colore bianco su fondo rosso, verde, blu e inserti in oro. Nella parte inferiore è presente un riquadro blu con la scritta "TE IGITUR". Sotto la scritta appare dentro un medaglione un monogramma: il segno Tau che si riferisce alla croce di Cristo, e ha origine dal Tau dell'Antico Testamento, connesso al tav dell'alfabeto ebraico, che si trova nel Libro dei Numeri ed è simbolo di salvezza.

Iniziali figurate:

c.7r, iniziale A (Ad te Domine), in rosa: nella parte superiore della lettera su fondo oro, *Cristo benedicente*, nella parte inferiore su fondo blu, *re David inginocchiato*, con manto arancione e blu.. Il fregio rosa intorno all'iniziale, prende la forma di volto. Su tutti i margini della carta sono presenti medaglioni e figure di profeti nimbatì entro cornici su fondo blu e rosso; i medaglioni decorati in foglia d'oro sono legati tra loro da elementi fogliacei in verde, azzurro, rosa e foglia d'oro.

c.17v iniziale P (Puer natus est nobis) in verde, azzurro e rosa: *Natività*. La lettera è composta da elementi ornamentali fogliacei in rosa, azzurro e verde. Nel margine superiore sono raffigurati due angeli tra i quali è posta una stella in foglia d'oro.

c.18r iniziale I (In principio erat verbum) in rosa ed azzurro, al centro è rappresentato *Cristo benedicente*, su fondo oro. Al di sopra dell'iniziale è presente un fregio intercolumnare, un animale fantastico in arancione (grifone) dal cui becco esce un ramo azzurro e rosa che termina in fiore; all'interno del fiore è rappresentato un uomo a mezzo busto e a torso nudo. Nel *bas de page* tre medaglioni: a sinistra *Dio infonde il soffio vitale ad Adamo*; *Dio creatore divide i mari*; *Dio crea Eva dalla costola di Adamo*. Al di sotto dei medaglioni sono raffigurati due animali fantastici, quadrupedi con becco da rapace. I fregi marginali di destra e sinistra sono composti elementi decorativi floreali in rosa, azzurro e verde con al centro il becco e il muso di un rapace, intercalati da bottoni dorati.

c.92r, iniziale I (In illo tempore) in azzurro: la lettera è formata da *Cristo legato alla colonna* con accanto un angelo; dall'iniziale partono motivi floreali in rosa, azzurro, verde, arancione e oro. Nel *bas de page* medaglione con la scena di *Cristo che entra a Gerusalemme*; il medaglione è circondato da motivi floreali in rosa, arancione, blu con inserti in foglia d'oro.

c.99r, iniziale I (In illo tempore) in azzurro: *Cristo posto dentro un edicola* bianca e azzurra da cui si dipartono decorazioni intercolumnari floreali in arancione, verde, azzurro e oro. Nel *bas de page* due medaglioni: a destra un leone seduto sul libro, su fondo blu, a sinistra un leone regge il libro tra le zampe, su fondo rosso, (il leone è simbolo dell'evangelista Marco). Ai lati dei medaglioni putti che si arrampicano sugli elementi decorativi floreali in rosa, e verde.

c.104v, iniziale I (In illo tempore) in azzurro: la lettera è composta da una colonna tortile, su cui sono arrampicati puttini arancioni; alla sommità della colonna è posto un bue che regge un rotolo (simbolo dell'evangelista Luca). Nel *bas de page* è rappresentata, entro il calice di un fiore, la

Deposizione: a sinistra ci sono le tre Marie, ai piedi della croce la Maddalena, Cristo morto deposto dalla croce da Giovanni d'Arimatea, ed un altro personaggio nimbato (forse Nicodemo) che toglie i chiodi dai piedi di Gesù. I petali del fiore sono azzurri. Sulla sinistra motivi floreali rosa e verdi.

c.113v, iniziale I (In illo tempore): l'iniziale è composta dalla *Flagellazione di Cristo alla colonna* da parte di due uomini, su fondo oro; sotto, lungo il fregio, sette scene rappresentanti la *Passione di Cristo*: *Cristo nell'orto del Getsemani*; *Cristo davanti a Pilato*; *Cristo esposto a pubblico scherno*; *Cristo che porta la croce*; *la Crocifissione*; *la Pietà con la Madonna che tiene in braccio il Cristo morto ai cui lati sono due santi*; *Cristo calato nel sepolcro*. I fondi sono in alternanza blu e rossi. Nella parte superiore della carta decorazione fitomorfa e floreale: un fiore si trasforma in uccello ed un altro ha al suo interno una faccina; nel fregio sono presenti anche putti che giocano e bottoni in foglia d'oro.

c.153r, iniziale R (Resurrexi et adhuc) in rosa : *Cristo che risorge dal sepolcro*; intorno al sepolcro quattro guardie romane, le due davanti giacciono addormentate. Nel margine superiore, sopra l'iniziale e a destra, sono raffigurati angeli con visi inquadrati da due ali, in arancione. Nel margine destro due scene: *Apparizione di un angelo* alle pie donne davanti al sepolcro, su fondo blu; *Cristo nel limbo*: la prima figura davanti al gruppo è San Giovanni Battista con un rotolo in mano, dietro al gruppo sono raffigurati due diavoli. Le scene sono intercalate da motivi floreali e fitomorfi in verde, azzurro, rosa con al centro faccine e piccoli inserti d'oro.

Nel *bas de page* è rappresentato il velo della Veronica su fondo oro, con ai lati decorazioni floreali blu, azzurro, rosa e oro.

Nel margine di sinistra, posto al di sotto dell'iniziale, a guisa di fregio un animale in azzurro, un rapace.

c.165v, iniziale V (Viri Galilei) in rosa: *Ascensione* su fondo blu da cui si dipartono fregi intercolumnari floreali e fogliacei in verde, azzurro, rosa, rosso e or., con all'interno faccine.

c.169v, iniziale S (Spiritus Domini) in verde: *Pentecoste*, su fondo blu. I raggi dello Spirito Santo s'irradiano da Cristo a mezzo busto, verso gli apostoli. Il fregio dell'iniziale si sviluppa a forma di serpente, che ai lati estremi apre la bocca da cui esce una lingua d'oro. Nel margine inferiore della carta elementi decorativi fogliacei e floreali in oro, blu, arancione, rosso, rosa, verde e azzurro.

c.177r, iniziale B (Benedicta sit sancta Trinitas) in azzurro: l'asta centrale della lettera forma il braccio orizzontale della croce con il *Crocifisso*, dietro cui è posto *Dio Padre* su fondo oro.

Dall'iniziale si dipartono verso il margine inferiore decorazioni floreali e fogliacee, con al centro un putto su fondo oro. Alcuni fiori hanno al loro interno, in sostituzione del calice, faccine che fanno smorfie, sono in oro, blu, rosa, verde, azzurro, rosso e arancione.

c.179r, iniziale C (*Cibavit eos*) in azzurro: *Miracolo Corpus Domini*, dietro cui è posto un uomo inginocchiato che gli tiene il manto e davanti l'altare. Intorno motivi floreali in verde, rosa, oro e azzurro.

c.207v, iniziale D (*Dominus secus*) in azzurro: Cristo chiama Andrea e Pietro in barca: "vi farò pescatori di uomini". Il fregio intorno all'iniziale prende la forma di due pesci su cui si arrampicano dei putti. Negli altri margini della carta decorazioni fitomorfe e floreali in verde, rosa, azzurro, arancione e oro.

c.221r, iniziale V (*Vultum tuum*) in azzurro: l'*Annunciazione* è rappresentata entro una struttura architettonica bianca, e nei suoi due archi sono poste le figure di Maria e dell'angelo con manto rosa. Dall'iniziale fino al margine superiore fregi intercolumnari floreali e fogliacei in verde, rosa, azzurro e bottoni d'oro; una foglia è rappresentata da un cinghiale con zampe e ali da uccello, il muso si trasforma nel becco di un rapace dal quale escono fiori

c.246r, iniziale G (*Gaudeamus omnes*) in rosa: Cristo accoglie accanto a sé la Madonna e la incorona, su fondo oro; sul margine di sinistra elementi floreali in rosa, azzurro, verde e oro.

c.249r, iniziale I (*In medio ecclesie*): entro una struttura architettonica rosa e bianca sorretta da un putto, è rappresentato *S. Agostino* con le insegne di vescovo, la mitra e il pastorale, e indossa una veste rossa su cui è posta una croce verde; dietro al santo è rappresentata una finestra da cui spuntano dei monaci con saio scuro (agostiniani), su fondo blu e rosso. Negli altri margini elementi decorativi floreali e fogliacei in rosa, verde, arancione, azzurro e oro.

c.266r, iniziale E (*Ego autem*) in rosa: nella parte superiore della lettera *Cristo benedicente*, nella parte inferiore gli apostoli, tutto su fondo blu. L'iniziale è sorretta da quattro angeli con i visi umani inquadrato da due ali e colorati in arancione. Nel margine superiore della carta motivi fogliacei e floreali in verde, arancione e rosa.

c.312r, iniziale R (*Requiem eternam*) in azzurro: scheletro su fondo rosso; motivi floreali in verde, azzurro, rosa con inserti in oro.

Iniziali decorate:

c.24v, iniziale E (Ecce advenit) in rosa. Nel bas de page scena in medaglione rappresentante l'Adorazione dei magi; intorno al medaglione putti che giocano con aquile azzurre. Nel margine sinistro e superiore putti su fondo rosso che giocano dentro fregi fogliacei colorati in rosa, verde, azzurro e arancione.

c.25r, iniziale C (Cum natus esset), decorata a motivi floreali rosso e oro su fondo blu.

In quasi tutte le carte all'inizio di ogni paragrafo, sono presenti numerosissime iniziali filigranate in inchiostro rosso e blu alternate, circondate da un ornato a ghirigori del colore opposto.

ANALISI STILISTICA

Nel tentativo di studiare, cercando di trovare delle plausibili coordinate cronologiche e geografiche, il manoscritto oggetto di questa tesi, ho incontrato non poche difficoltà. Il manoscritto è parte di una raccolta eterogenea anche e soprattutto dal punto di vista della decorazione libraria, a cui quasi certamente, il proprietario, l'illustre pontefice, non era interessato in modo particolare. Perciò il lavoro di ricerca di una possibile attribuzione spazio-temporale, si è dimostrato piuttosto arduo.

Partendo dall'assunto proposto da Fabrizio Lollini "*quanto alla collocazione cronologica e geografica, lo stile orienta verso il passaggio tra XIV e XV secolo nell'area veneto-lombarda*"¹, ho rivolto la mia ricerca ad alcune opere appartenenti a queste aree e a questo periodo.

Si può affermare, con un margine minimo di errore, che la mano sia di un unico miniatore, un solo maestro di cultura e stile composito, in cui sono presenti influenze tipiche venete facenti riferimento a varie opere prodotte a Padova o in zone limitrofe, che si "*meticciano con scelte più marcatamente lombarde*"². Quindi il miniatore e di conseguenza il manoscritto, orbitano in un ambito geografico che si può circoscrivere al Veneto (soprattutto Padova) al confine con la parte più orientale della Lombardia, - zone cioè periferiche - in un lasso di tempo compreso tra gli ultimi due decenni del XIV e i primi vent'anni del XV secolo.

¹ F. Lollini, *La miniatura nei codici della Piana*, in *Due Papi per Cesena: Pio VI e Pio VII nei documenti della Piancastelli e della Malatestiana*, Bologna, Patron, 1999, p. 333.

² Ibidem.

E' interessante a questo proposito accennare alla storia politica di Padova di questo periodo, poiché è in stretta relazione con la produzione di codici miniati e dell'arte in generale. Il periodo in questione, è quello che vede salire al potere la signoria dei Carraresi, con Jacopo da Carrara eletto Capitano del popolo nel 1318. Il potere dei Carrara, tra alterne vicende - Padova subì due occupazioni, la prima da parte degli Scaligeri veronesi tra il 1328 e al 1337, mentre la seconda da parte dei Visconti milanesi tra il 1388 al 1390 - si protrasse fino al 1405, anno in cui venne definitivamente acquisita da Venezia. La signoria carrarese fece di Padova un centro culturale dell'Italia settentrionale, importante e vivace, sia cercando di favorire lo sviluppo dell'ateneo patavino, sia diventando polo di attrazione per poeti, artisti e scienziati e perciò luogo di produzione e committenza di opere d'arte di vario genere.

Infatti, a Padova in questi anni troviamo presenti personalità quali Altichiero da Zevio - che si avvalse dell'aiuto di un altro importante pittore, il bolognese Jacopo Avanzo - Guariento, Francesco Petrarca (che vi abitò stabilmente dal 1349 fino agli anni '70 quando Giacomo II Carrara gli donò una casa ad Arquà).

Questo breve excursus storico può favorire meglio la comprensione di alcune peculiarità stilistiche del ms.3.209, il cui miniatore dimostra di essere aggiornato alle opere prodotte sia in ambito veneto sia lombardo.

L'arco di tempo ipotizzabile per la produzione del manoscritto e la probabile origine geografica, insieme alle caratteristiche stilistiche presenti nella decorazione, si inseriscono ancora in un panorama di gusto e cultura tardo gotica; il mondo tardo gotico si distingueva per l'uniformità, che si realizzava grazie al reimpiego di prototipi grafici e alla versatilità tecnica.

Il gusto tardo gotico è rilevabile: nella predilezione per la linea guizzante, che si esplica soprattutto nella resa delle vesti e dei panneggi (di origine prettamente nordica), nella cauta esplorazione dello spazio³, nell'uso di rappresentare figure fantastiche o mostruose che creano iniziali e fregi compositi, con effetti di tipo ornamentale. Si veda, come esempio di quello che è stato detto sopra, la consuetudine di costruire iniziali zoomorfe: a c.169v l'iniziale S si sviluppa in forma di serpenti con le bocche aperte da cui escono lingue d'oro; a c.207v l'iniziale D è composta da due pesci.

Ed ancora, ulteriori conferme nell'impiego soprattutto nella composizione dei fregi - tanto da "inglobarli" in alcuni casi - di animali fantastici, da cui spesso si dipartono o che sono parte costituente di elementi decorativi fitomorfi e floreali, come: nella c.18r al di sopra dell'iniziale, è presente un fregio intercolumnare che raffigura un animale fantastico (forse un grifone), dal cui becco esce un ramo, mentre nella parte inferiore della carta sono raffigurati altri due animali fantastici, quadrupedi con becco da rapace e infine i fregi marginali di destra e sinistra sono

³ L. Castelfranchi Vegas, *Il gotico internazionale in Italia*, Editori Riuniti, 1966, p. 10.

composti da elementi decorativi floreali al cui centro è posto il becco e il muso di un rapace; nella c.153r nel margine di sinistra, appare al di sotto dell'iniziale, a guisa di fregio, un rapace in azzurro; nella c.221r una foglia della decorazione del margine sinistro è rappresentata da un cinghiale con zampe e ali da uccello, il cui muso si trasforma nel becco di un rapace dal quale escono fiori.

La costruzione dei fregi del ms.3.209 si può avvicinare al modo bizzarro ed estroso in cui un maestro attivo a Padova e a Venezia tra il 1396 e il 1410, che la critica ha denominato il "Maestro della Novella" dalla sua opera eponima la "*Novella in Sextum Librum Decretalium*" (ms. A 5, Padova, Biblioteca Capitolare) di Giovanni d'Andrea, datata 1396, dimostra di trattare questa parte della decorazione.

In questo maestro e nella sua opera si fondono la cultura padovana di fine XIV secolo, una sensibilità tardo gotica tipica dei manufatti d'origine nordica, l'aggiornamento alle novità della cultura boema, "*l'ornato animalesco della miniatura trecentesca lombarda ed emiliana*"⁴ ed anche motivi decorativi molto diffusi a Venezia ed in tutta l'Italia del periodo (visibili, ad esempio, nei tessuti cinesizzanti dell'epoca).

Il maestro della Novella "*arriva poi ad effetti di vera e propria violenza espressiva nell'ornato marginale e letterale dove ispidi draghi [...] si intrecciano e si dipanano in un giocoso e convulso corteo*"⁵, i motivi decorativi fitomorfi si incrociano ad animali, mostri e putti, proprio come accade nel ms. 3.209, ad esempio a c.24v, in cui paffuti putti giocano e si arrampicano nella decorazione fogliacea.

È un'ulteriore prova della cultura composita del miniatore, che riesce a fondere e coniugare motivi decorativi diversi attinti da molteplici e geograficamente svariati repertori stilistici, dimostrandoci di essere a conoscenza delle opere più importanti che circolavano in quel periodo a cavallo tra la fine del XIV e i primi due decenni del XV secolo, in cui persistenze tardo gotiche potevano tranquillamente coesistere con i primi studi prospettici e spaziali.

Un altro tratto tipico dello stile gotico è la costruzione delle scene con affollamento delle figure; questo fenomeno è riscontrabile a c.169v (Pentecoste) e a c.266r (Cristo benedicente).

L'internazionalità dello stile tardo gotico è sottolineata, da "*uno scambio continuo di idee artistiche, di un dialogo che attraverso i decenni si va snodando tra i vari paesi europei*", i cui "*canali culturali di una circolazione artistica*" sono rintracciabili "*tra le corti grandi e piccole dell'Italia settentrionale, Treviso, Padova, Verona, e quelle adiacenti del Tirolo e della Boemia*"⁶.

E proprio la miniatura fu lo strumento più efficace di questo dialogo, sia perché il libro decorato divenne oggetto prediletto di collezionismo cui conseguì il fenomeno di un'intensa circolazione dei codici, sia perché grazie alla grande produzione di manoscritti i maestri miniatori si

⁴ G. Mariani Canova, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 368-370.

⁵ G. Mariani Canova

⁶ L. Castelfranchi Vegas, *Il gotico internazionale in Italia*, Editori Riuniti, 1966, p. 7.

spostavano nelle varie corti influenzandosi reciprocamente e mischiando le varie temperie culturali di cui erano protagonisti.

Questo scambio tra i paesi europei in esperienze locali di varia grandezza, di cui anche il nostro miniatore fu certamente partecipe, è rilevabile anche in manoscritti di area tirolese⁷ che dimostrano “*il sussistere di legami intellettuali e spirituali che [...], creano una vera e propria koinè testuale/libraria [...] dimostrando -ancora una volta- che la catena montuosa non si configura necessariamente quale barriera bensì piuttosto quale strumento e riflesso di 'sutura'*”⁸.

In questa mostra erano esposti anche molteplici opere delle diverse forme d'arte, come esempi di *Schönes Vesperbild*, Belle Pietà (Belle Immagini del Vespro “*l'ora dei Vespri, nel Breviario, corrisponde alla discesa dalla Croce*”⁹), ovvero gruppi plastici (realizzati in diversi materiali come pietra arenaria, gesso, legno, alabastro etc.) espressione di quel “*weicher Stil*”-di cui si parlerà più avanti- in cui è rappresentata la Pietà con la Madonna che reca in grembo, in orizzontale sulle gambe, il Figlio¹⁰. Le *Schönes Vesperbild* venivano prodotte, in numero elevato, nelle varie botteghe di gusto tardo gotico delle valli alpine orientali (Trentino, Veneto, Friuli, Tirolo, Austria, Boemia) e di alcune aree italiane quali Romagna, Marche, Umbria, Abruzzi giù fino alla Basilicata, tra XIV e XV secolo. L'iconografia di queste sculture - che trovava la sua ispirazione nei modelli pittorici italiani del XIV secolo, i quali a loro volta, si rifacevano alle immagini delle lamentazioni bizantine - rimanda ad una delle miniature del Messale della Piana: a c. 113v, la seconda immagine da destra nel *bas de page* raffigura l'esile corpo del Cristo, appena depresso dalla Croce e sostenuto dalla Vergine avvolta in un manto blu, che lo tiene sulle gambe accarezzandolo dolcemente con la mano sinistra.

Tra il Cristo e la Madre “*si è ormai instaurato un colloquio intimo, un ultimo dialogo dell'anima*”¹¹ che però a differenza dei gruppi scultorei, nella miniatura si esplica con la Madonna completamente chinata sul corpo straziato del Figlio in un estremo atto d'amore.

Alcuni esempi di *Schönes Vesperbild* possono dimostrarsi esplicitivi per suffragare questo discorso: la Pietà¹² a p. 672, di uno scultore tedesco (Salisburgo?), del 1403-1405, nel Duomo di S.

⁷ per esempio si confrontino quelli esposti nella mostra “Il Gotico nelle Alpi 1350-1450”, tenutasi a Trento nel 2002, come il ms. a. X. 7 (Salisburgo, Benediktiner-Erzabtei St. Peter) del XV secolo, o il Graduale di Federico Zollner (Varna, Novacella) anch'esso del XV secolo.

⁸ D. Frioli, *'Scriptoria' alpini*, in *Il gotico nelle Alpi 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo F. de Gramatica, Trento Castello del Buonconsiglio, 2002, pp. 91-111.

⁹ S. Castri, *In virginis gremium repositus. Dall'archetipo del Vesperbild alla 'Bella Pietà': un excursus, non solo alpino*, in *Il gotico nelle Alpi 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo e F. de Gramatica, Trento Castello del Buonconsiglio, 2002, p. 172.

¹⁰ *ibidem*, p. 178.

¹¹ *Ibidem*.

¹² S. Castri, in *Il gotico nelle Alpi 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo e F. de Gramatica, Trento Castello del Buonconsiglio, 2002, pp. 672-673, cat. 103.

Maria Assunta a Cividale del Friuli; la Pietà¹³ a p. 182, illustrazione n. 6, forse di ambito salisburghese, del 1410 (c.a), nella Cappella di S. Girolamo nella Basilica dei SS. Ermacora e Fortunato ad Aquileia. Per tutti questi motivi il gusto del miniatore dimostra di non essere né scevro né indifferente ad influenze nordiche, extraitalane, soprattutto boeme. Infatti, durante il regno di Venceslao IV (1361-1419), l'arte e in particolare la miniatura in Boemia visse un periodo di grande fioritura, definito "*stile morbido*" - o "*weicher stil*" che investì anche Austria, Slovenia, Baviera e Tirolo - che si diffuse attraverso la fitta rete di rapporti economici, politici e culturali che il monarca intratteneva con le varie corti europee, soprattutto con quella francese e con quelle dell'Italia settentrionale, la Lombardia principalmente. E questo viene confermato anche dalla Castelfranchi Vegas, che scrive: "*spetta dunque alla Boemia, che per quasi mezzo secolo aveva operato un'attenta esplorazione e assimilazione di voci europee trasmettere le proprie esperienze ad un vasto arco di territori*"¹⁴.

La conoscenza di questi modelli decorativi è ravvisabile ancora nei fregi vegetali ai bordi delle pagine, che si presentano composti da colori acidi su fusto bianco e da figure o scene inserite tra i racemi dei margini, che ornano gran parte delle carte decorate¹⁵ (si vedano ad esempio le c.18r, c.24v, c.92v, c.99r). A questo proposito, è utile citare alcuni manoscritti boemi che presentano queste caratteristiche e sono stati prodotti tra l'ultimo decennio del XIV secolo e il primo del XV secolo - momento in cui probabilmente il Messale era in esecuzione -: l'*Almanacco astronomico di Venceslao IV* (ms. 2352, Vienna, ONB) datato 1392-93; il *Messale dell'Arcivescovo di Praga Zbynek Zajic di Hazenburg* (ms. 1844, Vienna, ONB) datato 1409¹⁶.

Ma nonostante la propensione ad un linguaggio ancora tardo gotico, sono escluse influenze della miniatura francese - e di conseguenza anche alcuni tratti tipici della miniatura lombarda - si vedano come esempio le decorazioni marginali fogliacee che non si presentano lanceolate o spinose, come nei manoscritti contemporanei d'oltralpe, anzi hanno una forma arrotondata e filamentosa; è completamente assente l'inclinazione alle descrizioni e al trattamento cortese di abiti e di ambientazioni e le figure non hanno né un andamento curvilineo, oscillante e ondulante né quella leggiadria grazia che invece distingue le rappresentazioni d'oltralpe. Inoltre la costruzione dello spazio non è usata solo come puro ornamento; "*il tema religioso non è sfacciatamente mondano*"¹⁷; e infine non è presente l'interesse per le forme della natura, il "naturalismo" tardo gotico.

¹³ ibidem, p. 182.

¹⁴ L. Castelfranchi Vegas, *Il gotico internazionale in Italia*, Editori Riuniti, 1966, p. 14.

¹⁵ J. Krasa, *Il gotico internazionale in Boemia*, I maestri del colore, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

¹⁶ ibidem.

¹⁷ L. Castelfranchi Vegas, *Il gotico internazionale in Italia*, Editori Riuniti, 1966, p11.

Infatti non ci sono rimandi a codici diffusi in area padana - soprattutto lombardi - i *Tacuina Sanitatis*: manoscritti a carattere didascalico di scienze, botanica e medicina spicciola¹⁸, in cui erano descritte scene di vita quotidiana con la rappresentazione minuziosa di abiti, ambienti, persone e soprattutto del mondo naturale di piante e animali esotici o domestici. I *Tacuina* erano raccolte grafiche di modelli di repertorio di genere, impiegati dai miniatori e dai pittori nei vari *ateliers* e che perciò costituivano un notevole strumento di comunicazione artistica e di influenza stilistica reciproca. Si vedano ad esempio il *Tacuinum* (ms. nouv. acq. lat.1673, Parigi, Bibliothèque Nationale) o il *Taccuino* di disegni di Bergamo (ms.A, VIII, 14; Bergamo, Biblioteca Civica) databile intorno agli anni '90 del XIV secolo, che a c. 4v reca la firma di Giovannino de' Grassi, interprete di quel naturalismo dei particolari lombardo che si caratterizza per una fantasia vibrante e per la predilezione per le architetture gotiche¹⁹. Oppure, per riferirsi ad un'opera padovana decorata tra il 1390 e il 1405 il "*Liber Agregà de Serapion*"²⁰ (ms. Eg.2020, Londra British Library) o Erbario Carrarese, un manoscritto che contiene il testo redatto da Ibn Sarābī, un arabo di Cordova, che raccolse tutte le informazioni dei secoli XI - XII, che venne tradotto in padovano per volere del committente Francesco Novello. Il carrarese desiderava che a Padova fosse presente quest'opera che si occupava specificamente delle piante medicinali, recando anche indicazioni terapeutiche ad uso domestico²¹. Per adempiere a questo compito, era necessario che le illustrazioni si basassero sull'osservazione diretta della realtà naturale.

Interessante per la collocazione geografica del manoscritto, è il confronto con un'altra opera molto importante, il codice della *Tebaide* di Stazio (ms.W 76, Dublino, Chester Beatty Library), datato settimo-ottavo decennio del XIV secolo e attribuito ad un miniatore padovano-emiliano, ormai individuato dalla critica (cfr. il Mellini)²² in Jacopo Avanzo, pittore bolognese attivo anche a Padova e a Verona verso gli anni '70 del XIV secolo²³. Alcune scene narrative del ms.3.209 come l'*Adorazione dei magi* a c.24v, l'*entrata di Cristo in Gerusalemme* a c.92v, *Cristo che risorge dal sepolcro*, l'*Apparizione di un angelo* e *Cristo nel limbo* a c.153r, si possono accostare alla decorazione della *Tebaide* per l'uso del monocromo o semimonocromo (quasi una pseudo-grisaille) soprattutto nelle architetture e nei paesaggi rocciosi; il colore è steso in modo acquerellato

¹⁸ L. Castelfranchi Vegas, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento*, in *La pittura lombarda del Trecento*, Milano, 1993, pp. 297-321 (p. 307).

¹⁹ C. Baroni- S. Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1952, p. 38.

²⁰ G. Mariani Canova, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova e F. Toniolo (a cura di), Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 154-157, cat. 54.

²¹ S. Bettini, *Le miniature del «Libro Agregà De Serapion» nella cultura artistica del tardo Trecento*, in *Da Giotto a Mantenga*, L. Grossato (a cura di), Padova, Electa Editrice, 1974, p. 56.

²² G. L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965, pp. 98-102.

²³ D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna, Grafis Edizioni, 1992, p. 113.

intercalato solo da tocchi di rosso e verde e dall'intensità del blu dei fondali. L'uso di questa tecnica è attestato anche nella pittura di grandi dimensioni, come gli affreschi della Sala degli Uomini illustri nel Palazzo dei Carraresi a Padova, dipinti nel 1371 da Altichiero e dallo stesso Jacopo Avanzo. Inoltre le decorazioni della *Tebaide* rimandano anche ad alcune lunette affrescate da Altichiero tra il 1374 e il 1377 nella Cappella di S. Felice nella Basilica del Santo a Padova²⁴. In questi riscontri si attesta, come ribadisce anche il Toesca, che le strette relazioni che la miniatura ha con la pittura in area veneta “*vanno facendosi più evidenti durante la metà del Trecento*”²⁵, o come afferma il Salmi, che a Padova “*la miniatura ha continui rapporti con l'arte maggiore*”²⁶. Questa corrispondenza tra pittura monumentale e miniatura denota la possibilità che gli artisti lavorassero in entrambi i campi.

Un altro elemento importante che accomuna i due manoscritti è la descrizione degli spazi: ad esempio nella decorazione del Libro VII c.85r “*il maestro ama soprattutto accostare una ristretta quinta della città di Tebe, vista di scorcio e cinta di mura a uno spazio aperto [...]-facendoli interagire mediante l'invenzione della porta urbana aperta e attraversata da personaggi*”²⁷. Questa scena si può mettere in relazione con l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* del ms.3.209 a c.92v, in cui la porta della città rappresentata di scorcio è popolata da una folla di persone che aspettano l'arrivo del Cristo.

Un altro codice che si può citare, per confermare l'origine settentrionale, in questo caso veneta e la collocazione temporale del Messale della Piana, è la *Bibbia Istoriata padovana* (il codice è diviso in due parti: il ms. 212 fondo Silvestri, conservato all'Accademia dei Concordi di Rovigo; il ms. Add. 15277, nella British Library di Londra). Questo codice è stato decorato da più mani, riunite dagli studiosi sotto il nome di Maestri della Bibbia Istoriata padovana, attivi a Padova tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Le caratteristiche da sottolineare nella *Bibbia Istoriata padovana*, che ci interessano per lo studio del Messale piano, sono -come per la *Tebaide*- l'uso della monocromia e la definizione spaziale. La monocromia, con effetti di sfumato, viene sapientemente usata per creare riflessi luministici, spesso impreziositi dalla lamina d'oro²⁸. La conoscenza e la pratica della tecnica della monocromia ribadisce ancora una volta l'ambiente padovano di fine XIV inizi XV secolo, come testimoniano alcune opere di ambito patavino di questo periodo, come: la *Tebaide* di cui si è già precedentemente discusso; il famoso manoscritto del “*De viris illustribus*”²⁹ (ms.lat. 6069 I, Parigi, Bibliothèque Nazionale) di Francesco Petrarca, miniato da Altichiero e da un miniatore padovano di formazione bolognese, datato ultimo ventennio del XIV secolo (verso il

²⁴ G. L. Mellini, *Disegni di Altichiero e della sua scuola*, 1, in “Critica d'Arte”, 51, 1963, p. 1.

²⁵ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. II: Il Trecento*, Torino, Einaudi, 1951, p. 848.

²⁶ M. Salmi, *La miniatura italiana*, Milano, 1956, p. 38.

²⁷ G. Mariani Canova, cit, p. 144.

²⁸ F. Toniolo, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 161-173.

²⁹ M. T. Gousset, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Franco Cosimo Panini, 1999, p. 139, cat. n. 47.

1380), realizzato in grisaille su fondo blu; “*Li Quattro Evangelii concordati in uno*”³⁰ (ms. 78.C.18, Berlino, Kupferstichkabinett) di Jacopo Gradenigo, in cui la decorazione, attribuita al Maestro della Novella -eccettuata la prima carta miniata dal cosiddetto Maestro della Parusia- e datata 1399, in monocromo verde (probabilmente è stata richiesta dal committente, il quale desiderava “*adeguare il codice alla tradizione illustrativa padovana di età carrarese*” avente una “*spiccata predilezione per le figure a grisaille nella pittura murale e nella miniatura del secondo Trecento*”³¹).

Anche il trattamento degli spazi architettonici, urbanistici e non, denota un *milieu* culturale patavino, infatti, il paesaggio a gradoni rocciosi con alberelli, le architetture viste di scorcio mostrano una conoscenza delle opere più importanti e degli artisti operanti nella città veneta nel periodo preso in esame. Questa maniera di congegnare gli spazi si può collazionare con alcune scene narrative del ms. 3.209 come: l’*Adorazione dei Magi* a c.24v, in cui il paesaggio è realizzato a gradoni rocciosi da cui in lontananza si scorge una costruzione con una torre merlata; l’*Entrata di Cristo in Gerusalemme* a c.92v, di cui si è già trattato in precedenza, con uno sfondo montuoso ed una torre ad angolo merlata; *Cristo nel Limbo* a c.153r, con paesaggio roccioso.

A questo punto si possono analizzare le componenti lombarde del ms. 3.209. Come per Padova è utile ai fini del discorso, accennare alla storia politica di Milano tra la fine del XIV e la prima metà del XV secolo. In questo periodo Milano e successivamente tutta la Lombardia, subirono il dominio della signoria dei Visconti (1277-1447) a cui nel 1395, sotto Gian Galeazzo (1351-1402), il re di Germania Venceslao concesse il titolo ducale. E proprio con Gian Galeazzo e con la sua politica espansionistica attraverso anche alleanze e matrimoni la signoria ampliò il suo dominio estendendolo a Verona, Vicenza, Padova (1387-1388) Belluno e a sud degli Appennini a Lucca, Pisa, Siena, Perugia e toccò il culmine del prestigio politico. Ne beneficiarono anche la cultura e l’arte, grazie alla confluenza di stimoli e tendenze dei diversi paesi con cui erano in atto scambi; infatti, in questo fecondo periodo, nell’arte lombarda confluivano varie correnti stilistiche provenienti dai diversi paesi con cui i Visconti intrattenevano rapporti. Il principe fu mecenate di architetti, pittori, scultori e avviò i lavori per il duomo di Milano nel 1386 (in cui fu sepolto alla sua morte nel 1402) e per la Certosa di Pavia nel 1396. Gian Galeazzo commissionò molte opere di grande valore artistico come l’*Offiziolo Visconti*, miniato da uno degli artisti più importanti ed eclettici dell’epoca aggiornato sulla dominante arte gotica oltremontana: Giovannino de’ Grassi. Costui fu a capo del cantiere della fabbrica del duomo dal 1389 fino alla sua morte avvenuta nel 1398.

Per tornare al Messale della Piana e alle sue componenti lombarde, si può vedere ad esempio a c.7r il secondo profeta dall’alto sul margine destro, che si presenta molto simile ad un disegno di

³⁰T. Franco, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 197-199, cat. n. 71.

³¹ibidem, p. 198.

Michelino da Besozzo, il S. *Giacomo* facente parte di un gruppo di *Quattro Apostoli* (SS. Pietro, Tommaso e Bartolomeo) a penna e punta d'argento su pergamena, colorato ad acquerello (n.9833 B, Parigi, Cabinet des dessins, Museo del Louvre) databili 1390-1400. I disegni fino a qualche decennio fa erano considerati di scuola francese del XIV secolo, ma vennero attribuiti dal Toesca³², nella sua opera cardine del 1912, a Michelino da Besozzo.

In questo disegno si può notare la peculiarità di Michelino che lasciò “*da parte le forbicette francesi, i frastagli di Giovannino per recupero[...] di quella fluidità di contorno flessibile ma non disossato, quella linea tenera e pur veloce*”³³.

Michelino da Besozzo è stato uno degli artisti più importanti del tardo gotico lombardo, di quel particolare stile definito negli inventari francesi *Ouvraige de Lombardie* che si è sviluppato appunto in Lombardia in quello specifico periodo e che penetrò e influenzò il gusto di artisti franco-fiamminghi come i fratelli Limbourg (autori del celebre e prezioso manoscritto le “*Très riches Heures*” del duca di Berry) e Van Eyk³⁴. Pittore e miniatore, Michelino da Besozzo originario di questo paese del varesotto, si formò nella bottega di Pietro da Pavia e sappiamo che tra il 1388 e il 1394 dipinse alcune chiese pavese. Partecipò, inoltre, a quel “crogioio”, che fu alla fine del ‘300, la Fabbrica del Duomo di Milano insieme a Giovannino dé Grassi e artisti di altri paesi come i maestri borgognoni, germanici (Hans von Fernach, Fritz di Norimberga), franchi (Giovanni Mignon, Pietro di Francia)³⁵. Negli *Annali della Fabbrica del Duomo* (1404)³⁶ Michelino viene definito “*summus fertur esse in arte pictoria et disegnamenti*”; dal 1418 al 1445 è citato numerose volte nei conti della cattedrale di Milano per l’esecuzione di lavori di pittura e di vetrate³⁷. La sua attività artistica si pone tra il 1388 e il 1450 tra Pavia, Milano e il Veneto, anche se purtroppo ancora non sono molte le opere ascrivibili a lui con sicurezza. Per quanto riguarda il suo soggiorno in Veneto, la critica si divide tra una lunga permanenza o delle “*presenze brevi ma sfasate nel tempo, già dalla fine della metà degli anni ’90 del Trecento*”³⁸, data dell’inizio dell’esecuzione delle due lunette, raffiguranti S. Giovanni e S. Marco Thiene della cappella eponima nella chiesa di S. Corona a Vicenza (le lunette vennero affrescate tra il 1390 e il 1415)³⁹ Nel 1410 sappiamo da Giovanni

³² P. Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1912, p. 321

³³ R. Longhi, *Disegno della Pittura Italiana. I Da Cimabue a Giovanni Bellini*, Firenze, Sansoni Editore, 1979, pp. 144-145.

³⁴ L. Stefani, *Per una storia della miniatura lombarda da Giovannino dé Grassi alla scuola cremonese della II metà del Quattrocento: appunti bibliografici*, in *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento*, II, Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana Cortona 24-26 settembre 1982, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, pp. 821-874.

³⁵ C. Baroni- S. Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze, Casa Editrice G. D’Anna, 1952, pp. 37-43.

³⁶ *Annali della Fabbrica del Duomo*, Milano, 1877, vol. II, p. 35.

³⁷ A. Schendel (Van), *Le dessin en Lombardie jusqu’à la fin du XV siècle*, Bruxelles, Editionnes de la Connaissance, 1938, p. 72.

³⁸ F. Lollini, in *Fioritura Tardogotica nelle Marche*, Milano, 1998, pp. 101-102.

³⁹ G. Algeri, *Per l’attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in “*Arte Cristiana*”, LXXV, 718, 1997, pp. 17-32 (p. 18).

Alcherio, raccogliitore di ricettari di artisti nonché agente del duca di Berry, che Michelino si trovava a Venezia e che gli rivelava la ricetta per preparare il blu oltremarino. Siamo anche a conoscenza di un codice miniato da lui, per un componente della nobile famiglia veneziana dei Cornaro, nel 1414 le *Epistole di S. Gerolamo* (ms. Egerton 3266, Londra, British Library)⁴⁰. Dalle notizie summenzionate, si evince che Michelino da Besozzo, artista lombardo conosceva ed era conosciuto nell'ambiente artistico veneto e si può concludere che erano in atto “*interazioni tra la cultura veneta e la cultura lombarda*”⁴¹ (a questo proposito si vedano i molti punti di contatto tra lo stile dell'artista lombardo e Stefano da Verona⁴²).

Inoltre, ciò che è stato appena detto avvalorava la tesi per l'attribuzione del nostro ms. in area veneto-lombarda: infatti l'anziano profeta nimbato e con aria serafica di c.7r rimanda proprio al disegno del Louvre (n. 9833, Parigi, Museo del Louvre, Cabinet des dessins)⁴³, che secondo il Baroni e il Samek si può mettere in relazione “*col profeta del XXXII pilone del Duomo*” sostenendo, cioè, che questo insieme agli altri disegni, fossero “*abbozzi per le statue*”⁴⁴. Ma potevano altresì costituire disegni preparatori per i lavori di vetrata a cui l'artista si dedicò nel 1421 (cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo*) e più precisamente uno dei tre monumentali finestroni absidali⁴⁵ commessigli dal paratico degli Speziali.

Un'altra opera sempre di Michelino, che potremmo accostare ai profeti nimbati che ornano il fregio su tutti i margini di c.7r, è il foglio di disegni su pergamena dell'Albertina (A.P. n. 857r, Vienna, Albertina)⁴⁶, in cui oltre ad una Adorazione dei Magi sono presenti due profeti la cui conformazione dei visi può ricordare i nostri. Inoltre è possibile citare, sempre a questo proposito e per affinità stilistiche, un disegno su carta a penna bagnata di bistro di Stefano da Verona (1379- morto dopo il 1438) “*tre profeti con lunghi cartigli*” (n. 24015, Vienna, Albertina).

Un ulteriore elemento di riscontro dello stile anche lombardo del Messale piano, lo si può trovare negli affreschi del Castello di Bianzano in provincia di Bergamo.⁴⁷ L'epoca della sua costruzione è discussa tra il 1233 e il 1323, poiché sullo stipite destro del portale di comunicazione fra l'atrio e il cortile è scolpita una data di difficile lettura. Questo castello faceva parte di un complesso di fortificazioni atte alla difesa della Val Cavallina, ma la decorazione dell'atrio (della

⁴⁰ Ibidem, p. 22.

⁴¹ Ibidem, p. 25.

⁴² *Da Altichiero a Pisanello*, Museo di Castelvecchio agosto-ottobre 1958, L. Magnato (a cura di), Venezia, Neri pozza Editore, 1958, pp. 30-32.

⁴³ *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano Palazzo Reale aprile-giugno 1958, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1958, p. 55.

⁴⁴ C. Baroni- S. Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1952, p. 45.

⁴⁵ E. Brivio, *Vetrata*, in *Il Duomo di Milano*, Milano, Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1973, p. 235.

⁴⁶ *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano Palazzo Reale aprile-giugno 1958, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1958, p. 55.

⁴⁷ M. G. Recanati, *Scheda*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini*, Bergamo, 1992, pp. 415-425.

quale parlerò più avanti) può alludere ad un uso residenziale. L'edificio è in pietra calcarea di estrazione locale ed è circondato da due cinte murarie con resti di torri di guardia. Il castello fu di possesso della famiglia dei Suardi fin dal 1376 (risulta da documenti citati dal Ronchetti nel 1805-1839), fino a quando cambiò proprietario nel 1960.

Nel 1376 Bernabò Visconti, signore di Milano, diede in sposa sua figlia Bernarda a Giovanni Suardo; i Suardo onorati da questo matrimonio, intestarono al figlio il castello di Bianzano, che venne probabilmente affrescato per l'occasione nella parete e nella volta dell'atrio d'ingresso, poiché lì si incontrarono le due famiglie⁴⁸. Negli affreschi del castello sono rappresentati -tra gli altri- dei putti in vari atteggiamenti e pose (oltre a giocare, lottano, fanno acrobazie e duellano), che rimandano per movenze, solidità e corpulenza a quelli di c.24v del ms. 3.209 che nel *bas de page* intorno ad un medaglione giocano con aquile mentre altri nel margine sinistro e superiore si arrampicano e fanno capriole dentro i fregi fogliacei. Questi affreschi sono stati attribuiti ad un pittore bergamasco vicino stilisticamente al *Maestro della Leggenda della Maddalena*⁴⁹; il *terminus ante quem* dato agli affreschi è il 1385, anche perché in queste date divenne frequente l'utilizzo del motivo decorativo dei putti giocanti nei codici miniati di origine lombarda, come il già citato *Libro d'Ore* (ms. lat. 757, Parigi, Bibliothèque Nazionale) o nel famoso *Offiziolo Visconti* (ms. BR 397, Firenze, Biblioteca Nazionale), mentre è quasi unico nell'ambito della pittura murale.

CONCLUSIONI

Il presente lavoro di ricerca non credo si possa considerare conclusivo, forse si dovrebbe intitolare *in fieri* o *work in progress* per studi futuri.

*“La prima decisione che lo storico si trova ad affrontare, nel momento stesso in cui sceglie il proprio argomento d'indagine, è quella dei punti di partenza e di arrivo della narrazione, e della sua suddivisione interna. Anzi, meglio: l'adozione di soluzioni diverse in fatto di periodizzazione implica differenti definizioni dell'oggetto d'indagine.”*⁵⁰

Il punto di partenza di questo lavoro è stato di formulare un'ipotesi attributiva e successivamente di avvalorarla e suffragarla, attraverso la collazione del mio oggetto di indagine

⁴⁸ V. Faglia-M. C. Basevi Mescola, *Il castello di Bianzano nella Val Cavallina*, Milano, Istituto Italiano Castelli, 2004, pp. 14-19.

⁴⁹ M. G. Recanati, *Scheda*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini*, Bergamo, 1992, p.415.

⁵⁰ G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979, p5.

con opere attinte dalle diverse forme artistiche - disconoscendo fortemente la dicotomia tra arti maggiori e arti minori e considerandole di uguale importanza -.Nelle pagine precedenti ho cercato, infatti, di dimostrare come il Messale 3.209 sia stato prodotto nell'Italia settentrionale, più precisamente in quell'area che va da Padova e arriva a Bergamo attraversando Verona e Milano, in un periodo compreso tra gli ultimi 20 anni del XIV e i primi due, forse tre decenni del XV secolo. Questo discorso ribadisce, qualora fosse ancora necessario, l'esistenza di una geografia artistica, che esula dal retaggio monocentrico che da Vasari in poi ha condizionato gli studi e la critica d'arte.

L'Italia si distingue per un "policentrismo [...] caratterizzato il più delle volte da molteplicità e non da mancanza di contatti" grazie alla "presenza di una fitta rete di strade romane e di una quantità eccezionale di centri urbani". Questo concetto appare ancora più evidente se si riprendono in esame le opere analizzate in precedenza, che dimostrano come gli stili si diffondessero in aree geografiche diverse e piuttosto ampie.

Il lavoro di ricerca è stato difficile soprattutto nella parte riguardante il reperimento di opere che potessero essere da appoggio alla tesi che ho sostenuto. Data l'eterogeneità della raccolta di provenienza del codice e la composita cultura del miniatore il lavoro di ricerca è stato alquanto arduo.

Il miniatore dimostra di conoscere la cultura tardo gotica dell'Italia Settentrionale anche nelle zone "periferiche" che hanno rielaborato in chiave autoctona le tendenze stilistiche dominanti dell'epoca. E tra le varie tendenze il nostro miniatore fa delle scelte, infatti, pur conoscendo l'arte lombarda, non è per niente interessato a descrizioni cortesi di scene, né negli ambienti né tanto meno negli abiti o nelle acconciature, come invece accade in una celebre opera devozionale lombarda di fine '300, l'*Offiziolo Visconti*. Non troviamo nel ms. 3.209 fregi fitomorfi lanceolati o figure arcuate e leziosamente leggiadre, ma i fregi si presentano abbondanti e filamentose mentre le figure più solide. Dimostra invece di prediligere lo stile figurativo di Padova, che in quegli anni si esprime in importanti opere. La descrizione dello spazio, l'uso del monocromo nelle scene narrative e la composizione dei fregi richiamano celebri mss. di produzione padovana come la *Bibbia Istoriata Padovana*, la *Tebaide* miniata da Altichiero e Jacopo Avanzo, la "Novella" dell'elegante e bizzarro Maestro della Novella. Inoltre la Padova dei Carrara intratteneva rapporti con le corti del nord, tra cui quella boema di Venceslao IV in cui fiorì quel *weicher stil* che si sviluppò soprattutto nella miniatura e in una particolare forma di scultura devozionale mariana che trovò massima espressione nelle *Schönes Vesperbild* (prodotte copiosamente anche nelle botteghe delle valli alpine orientali).

Tutte queste citazioni testimoniano la "fitta rete" di contatti e relazioni che erano in atto sia tra le corti italiane sia tra quelle francesi, boeme, tedesche in cui attraverso alleanze, matrimoni e

tentativi di estensioni e occupazioni territoriali circolavano anche le idee, gli stili e gli artisti stessi - si pensi alla permanenza veneta dell'Avanzo o di Michelino da Besozzo- creando una comune lingua artistica, una koiné che non rinunciava a declinazioni locali.

Le storie politiche del Veneto e della Lombardia, inoltre, s'incrociarono quando i Visconti occuparono -seppure per pochi anni 1388-1390- Padova, perciò è facile ipotizzare contatti e scambi in città tanto attente ad affermare il loro potere anche attraverso l'arte. L'insieme di queste relazioni e di questo clima culturale si riflettono per molti versi nel Messale piano, anche se purtroppo non sono stati sciolti tutti i nodi della sua origine che rimane misteriosa in alcune raffigurazioni, poiché è stato difficile reperire materiale con il quale poter comparare l'opera e trovare altre differenze o somiglianze.