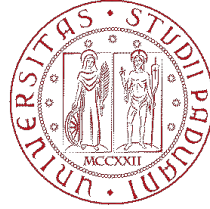


1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Beni Culturali:

archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea magistrale in Storia dell'arte

**Il manoscritto Esp. 1  
della Biblioteca Civica di Bassano del Grappa:  
un caso esemplare di pratiche artistiche  
nelle Fiandre del XV secolo**

Relatrice: **Prof.ssa Mari Pietrogiovanna**

Correlatore: **Prof. James Douglas Farquhar**

Laureando: **Vittorio Frighetto**

Matricola: 1209261

ANNO ACCADEMICO 2021/22



## INDICE

Prefazione di James Douglas Farquhar.....	p. I
Introduzione.....	p. V
<b>CAPITOLO I: IL LIBRO D'ORE ALL'EPOCA DELLA MINIATURA "PRE-EYCKIANA"</b>	
1.1 Il contesto geo-storico: il libro d'ore all'inizio del XV secolo.....	p. 1
1.2 La miniatura "pre-eyckiana": intorno al Maestro dei Tralci dorati.....	p. 6
<b>CAPITOLO II: IL CODICE ESP 1 DELLA BIBLIOTECA CIVICA DI BASSANO</b>	
2.1 Il luogo d'origine.....	p. 13
2.2 La composizione del codice.....	p. 14
2.3 Cenni storici: aggiunte, modifiche, manomissioni.....	p. 16
2.4 Il programma illustrativo.....	p. 19
<b>CAPITOLO III: LA DECORAZIONE</b>	
3.1 Il corpus di miniature.....	p. 25
3.1.1 Un Maestro di Beaufort.....	p. 25
3.1.2 Miniature nello Stile dei Tralci d'oro.....	p. 33
3.1.3 Il Quarto Maestro del codice Esp. 1?.....	p. 38
3.1.4 Il Maestro E del codice di Bassano.....	p. 43
3.2 La decorazione dei bordi.....	p. 52
3.2.1 Le pagine di testo.....	p. 53
3.2.2 Le miniature.....	p. 57
3.2.2.1 Il gruppo principale.....	p. 57
3.2.2.2 La decorazione dei bordi ai fogli 5v e 89v.....	p. 69
3.2.3 Alcune considerazioni.....	p. 71
3.3 Le iniziali decorate.....	p. 73
3.3.1 Le iniziali di cinque o sei righe d'altezza.....	p. 73
3.3.2 Le iniziali di due o tre righe d'altezza.....	p. 74
3.3.3 Le iniziali filigranate.....	p. 76
Conclusioni .....	p. 81
Analisi codicologica.....	p. 91
Descrizione codicologica esterna .....	p. 91
Descrizione codicologica interna .....	p. 96
Indice dei manoscritti citati.....	p. 99
Bibliografia .....	p. 103

Sitografia ..... p. 112

Tavole ..... p. 113

Ringraziamenti

## PREFAZIONE

James Douglas Farquhar

### **The Collaborative Nature of Manuscript Production in the Netherlands**

In 1959 L.M.J. Delaissé called for a reorientation of research in a groundbreaking catalog of Flemish and Dutch manuscripts, *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*: «...aussi des manuscrits peu prisés pour leurs mérites esthétiques pourraient donner l'occasion de faire de sérieux progrès dans l'histoire du livre<sup>1</sup>». Ms. Esp. 1 (also known as Ms. N. 1564), Bassano del Grappa, Biblioteca del Museo Civico, is precisely the kind of manuscript, L.M.J. Delaissé pointed to as essential to study. It is also an example of the northern European manuscripts that Lilian Randall, who prepared the monumental Walters Art Gallery catalog, bemusedly described as the "Wild Bunch." The Netherlandish, especially the southern Netherlandish manuscripts in the Walters Art Gallery, resisted being interpreted with traditional methodology. Manuscript production in the southern Netherlands during the fifteenth century frequently did not conform to patterns of book production in other manuscript centers. Indeed, these manuscripts can be notoriously difficult to study, frequently presenting problems not encountered in manuscripts prepared in, for example, Paris and Florence. Expectations about practice and procedure encounter the unexpected, and the modern researcher has to disentangle these issues using methods and approaches that utilize the entire physical makeup and production of a manuscript in addition to style and iconography of the decoration.

Responding to rapidly expanding secular book markets, Netherlandish manuscript producers recast methods of production. The Netherlandish book trade adapted itself by specializing within the different tasks in planning layout, materials, ruling, script, rubrication, border decoration, painted initials, penwork initials, miniatures, and binding, while also separating the production of illuminations and decoration from the production of texts. Miniatures on separate leaves were prepared, sold separately, with or without borders, and then inserted or tipped into texts as separate

---

<sup>1</sup> L. M. J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*. [Catalogue of an exhibition held in Brussels, April-June 1959] Brussels: Bibliothèque Royale, 1959, p. 159.

individual folios rather than being painted in preassigned spaces. When single-leaf miniatures freed the painter from the integral placement of miniatures within the text block, it enabled individual craftsmen to work towards a common goal, independently of the scribe, with the added advantage of working in advance of any commission or sale.

Inserted single-leaf miniatures, a primary feature of this expanding book market, transformed illustrated book production in the Netherlands and became a lively fifteenth century commerce of imported and exported products from manuscript-producing hubs of the Netherlands. Bruges producers claimed they exported quantities of single-leaf miniatures daily to Ypres, Ghent, Antwerp, and other places. Single-leaf miniatures were brought into Ghent at fairs. For the modern researcher, the market in single-leaf miniatures, sometimes with and sometimes without borders, greatly complicates localizing Netherlandish manuscripts. Miniatures may originate in one center and the manuscript in another, or, border decoration may be from Ghent and miniatures from Bruges.

Netherlandish manuscripts are frequently not products of an "atelier", but assembled by individuals, mixing efforts of several independent workers, living and working close together in a "neighborhood style"<sup>2</sup> As a result, different combinations of decorators and craftsmen can be discovered to have practiced their profession in similar ways and decorative styles. The multiple possible combinations of different craftsmen producing and marketing Netherlandish manuscripts has been aptly described as a "web" or "variable network," a label acknowledging context and contingency as affecting which specialists contributed at any given moment during the production of a manuscript<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Susie Nash, "Between France and Flanders: Manuscript Illuminations in Amiens," British Library Studies in Medieval Culture, London, and Toronto, 1999, pp. 28-29, and Christine Geisler Andrews, "The Boucicaut Masters," Gesta, 41, 2002, pp. 31-32, as cited by Saskia van Bergen, "The Use of Stamps in Bruges Book Production," In: S. Hindman, J. Marrow (eds.), Books of Hours Reconsidered. London: Harvey Miller Publishers 2013, p. 333, footnote 28.

<sup>3</sup> James Douglas Farquhar, "Making Connections in the Irregular Web of Manuscript Production of the Southern Netherlands," The Journal of the Walters Art Gallery, 54, 1996, pp. 135-146. Saskia van Bergen, De Meesters van Otto van Moerdrecht: stijl en iconographie van een groep miniaturisten in relatie tot de

Ms. Esp. 1 is a fascinating Book of Hours to investigate, presenting a puzzling kaleidoscope of styles and a rich history. It contains typical and atypical problems encountered in the shared world of Netherlandish manuscripts with its different sets of single-leaf miniatures and borders. Ms. Esp.1 has not been the subject of extensive research although it has been included in publications that propose localization in the southern Netherlands, possibly Bruges, during the first half of the fifteenth century. Having made its way to Bassano del Grappa, this exceptionally complex manuscript contains much more to discover than localization in terms of different combinations and contextual relationships of artisans, their market place, their methods of production, and the complex makeup of the manuscript itself. Through the vagaries of its history, Bassano del Grappa Ms. Esp. 1 is an excellent example of the "Wild Bunch" and provides the opportunity Delaissé predicted could make "de sérieux progress dans l'histoire du livre."

---

productie van getijdenboeken in Brugge rond 1430, Ph.D. Thesis, Universiteit van Amsterdam, 2007, chap 6. "Het variabele netwerk en de lokalisering van de miniaturen."





## INTRODUZIONE

Le pagine che seguiranno presentano l'analisi del manoscritto miniato catalogato come "ESP. 1" e conservato presso la Biblioteca Civica e Archivio di Bassano del Grappa. Il codice presenta fin da subito una particolarità legata alla segnatura, perché se Esp. 1 è la dicitura con cui è collocato all'interno della Civica di Bassano, il codice viene da sempre citato in letteratura come Ms. 1564<sup>1</sup>. Questa segnatura secondaria costituisce un errore, in quanto si riferisce al numero d'inventario dell'opera di Giuseppe Mazzatinti e Albano Sorbelli<sup>2</sup>.

Il presente studio nasce dal desiderio di approfondire la storia della miniatura fiamminga e prende le mosse da quello che, forse, è stato il lavoro di ricerca più pionieristico in questo campo in Italia, ossia il testo di Caterina Limentani Viridis *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia nord-orientale*. Il catalogo raggruppa ventisei manoscritti e contiene una breve descrizione del codice bassanese, redatta da Paolo Torresan e risalente all'inizio degli anni Ottanta. Lo studioso è, infatti, tra i primissimi ad avvicinarsi al codice già verso la metà degli anni Settanta. Prima di lui, solamente Anna Marcadella, nella sua tesi di laurea, fornisce un'analisi codicologica e tenta un'attribuzione delle miniature<sup>3</sup>.

La presente ricerca costituisce un aggiornamento essenziale di quella breve analisi, aggiungendo informazioni inedite, confronti rilevanti con altri manoscritti e nuove ipotesi attributive per quanto riguarda l'apparato decorativo. Così facendo, il libro d'ore bassanese può ora mostrarsi sotto una luce diversa, profondamente rinnovata, che, si spera, possa permettergli di essere inserito definitivamente nella mappa dei manoscritti miniati fiamminghi e olandesi più noti, che occupano gli archivi e gli scaffali delle biblioteche di tutto il mondo. Nella prima parte di questo studio vengono presentati il contesto d'origine e il panorama artistico all'interno dei quali si presume sia nato il manoscritto. Più precisamente ci si riferisce alla fervente produzione libraria

---

<sup>1</sup> Il manoscritto viene citato come Esp. 1 nei cataloghi più recenti (Cfr. R. Dal Sal, G. Castiglioni, *Miniature nei codici e negli incunaboli della Biblioteca di Bassano*, Museo-Biblioteca-Archivio, Bassano del Grappa, 1985, p. 30; N. Giovè Marchioli, L. Granata, M. Pantarotto, *I manoscritti medievali di Vicenza e provincia*, Regione del Veneto, Giunta, SISMEL, Venezia, Firenze, 2007, p. 129); mentre nei primissimi studi di Anna Marcadella e Paolo Torresan (Cfr. A. Marcadella, *Manoscritti miniati del Quattrocento nella Biblioteca del Museo Civico di Bassano*, tesi dattiloscritta, Università degli studi di Padova, 1972/73, pp. 353-408; P. Torresan, *Il maestro dei tralci dorati in un codice di Bassano*, in «Vicenza: rivista della provincia», II, 1975, pp. 30-31; C.L. Viridis, M.G. Duodo, P. Torresan, *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia nord-orientale*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1981) il manoscritto viene citato come "Ms. n. 1564".

<sup>2</sup> Questo numero d'inventario fu in seguito corretto, in quanto l'autore, originariamente, lo catalogò con il numero 1561. G. Mazzatinti *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, L. S. Olschki, Firenze, 1931, p. 291.

<sup>3</sup> A. Marcadella, *Manoscritti miniati del Quattrocento...*, pp. 353-408.

che caratterizzò la città di Bruges agli inizi del Quattrocento e alla cosiddetta miniatura “pre-eyckiana”. Questo ambiente si sviluppò in maniera talmente rapida che rese necessario riorganizzare il sistema produttivo tradizionale. Una sorta di rivoluzione coinvolse la produzione di libri, la quale, ovviamente, investì anche i miniatori, i quali diedero vita ad uno nuovo stile basato sullo scambio incessante di modelli, idee e influenze, al punto da rendere l’universo della miniatura fiamminga dei primi decenni del XV secolo uno dei più difficili da interpretare e decifrare.

La seconda parte si occupa di esaminare il manoscritto nella sua veste fisica, con un occhio di riguardo al contenuto. Analizza pertanto in profondità il testo, il calendario, la fascicolazione e le varie modifiche subite dal codice nel corso dei secoli, le quali permettono di ricostruire alcune fasi della sua storia.

Il terzo capitolo indaga l’apparato decorativo nella sua interezza, a partire dalle dieci miniature, raggruppate per stile pittorico, passando per la decorazione dei margini, fino a quella delle iniziali. È in questa sezione che la ricerca offre i risultati maggiori. Innanzitutto vengono descritte e analizzate le miniature a piena pagina, cercando di distinguere i diversi stili che le caratterizzano. In secondo luogo, vengono trattati i bordi decorati ed è in questa sede che il lavoro di Saskia Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht. Een onderzoek naar de stijl en iconografie van een groep miniaturisten, in relatie tot de productie van getijdenboeken in Brugge rond 1430*, si è rivelato particolarmente utile per stabilire confronti e ordinare i vari elementi che componevano la decorazione dei margini dei manoscritti dell’epoca. Infine sono catalogati e descritti tutti i tipi di iniziali decorate e filigranate che arricchiscono il testo. Grazie ai continui raffronti con miniature di scuole e stili coevi si è potuto ricollocare, quasi esattamente, il codice bassanese all’interno del suo contesto storico. Data la vastissima produzione di libri d’ore fiamminghi, i confronti non sono limitati alle miniature, ma anzi estesi, dimostrandosi altamente validi, persino ai tratti ornamentali delle iniziali filigranate.

Come recita il titolo della tesi, le caratteristiche compositive e pittoriche del manoscritto si sono rivelate agganci ideali per illustrare alcune delle pratiche artistiche più comuni ai libri prodotti in area fiamminga nel XV secolo. *In primis*, l’usanza di realizzare le miniature su fogli singoli che poi sarebbero stati inseriti tra le pagine testuali. In secondo luogo, la possibilità di aggiungere fascicoli interi, contenenti sezioni di testo, in momenti successivi. Infine, la specializzazione dei ruoli, con la conseguente divisione delle mansioni che permise di velocizzare il processo produttivo, e l’utilizzo dei modelli per la realizzazione delle miniature, ma anche delle decorazioni. Il piccolo libro d’ore bassanese possiede molte di quelle caratteristiche che lo rendono un prodotto esemplare del periodo della miniatura “pre-eyckiana” e della produzione libraria a Bruges.

Ai fini della ricerca e data la scarsa bibliografia nostrana a riguardo, si sono rivelati di fondamentale importanza alcuni volumi curati dai più importanti studiosi in materia. Il primo è intitolato *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380-ca. 1420)* ed è un catalogo contenente alcuni dei manoscritti più esemplificativi per lo studio della miniatura fiamminga prima dei Van Eyck. Il secondo volume *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century: the medieval world on parchment*, pubblicato nel 1999, è un compendio assai completo sull’arte miniata di questa regione. Entrambi i volumi dividono lo studio della miniatura fiamminga per città e sottolineano le numerose affinità fra gli stili e i gruppi di artisti che caratterizzarono quel periodo. Infine, ad

avere un ruolo rilevante nella ricerca sono stati gli atti di un convegno tenutosi a Lovanio nel 1993 ed editi con il titolo *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*.

Per quanto esaustivi possano essere i cataloghi di cui sopra, la ricerca si è concretizzata grazie alla possibilità di visionare un gran numero di manoscritti in veste digitale e in particolar modo grazie alla disponibilità offerta da alcune biblioteche, come per esempio la Pierpont Morgan di New York, la Walters Art Gallery di Baltimora, la British Library di Londra e la Bodleiana di Oxford.

Il lavoro si è avvalso anche degli studi di James Douglas Farquhar e dello sguardo analitico attraverso il quale analizza i manoscritti, che si può apprezzare in pubblicazioni come *The manuscript as a book* o *Manuscript Production and Evidence for Localizing and Dating Fifteenth-Century Books of Hours: Walters Ms. 239*, ma specialmente in *Creation and Imitation: the work of a fifteenth-century manuscript illuminator*, in cui l'autore applica il cosiddetto metodo 'archeologico'<sup>4</sup>, che si propone di indagare il libro manoscritto come un tutt'uno, da cui nessuna delle sue componenti, né fisica né storica, è separabile dal resto. Inoltre, le teorie di Kathryn Rudy sulla composizione e la fascicolazione dei manoscritti fiamminghi di questo periodo sono state di vitale importanza per la comprensione e la successiva descrizione del libro d'ore bassanese.

La configurazione finale di questo lavoro intende quindi proporsi come un primo passo da cui partire per aggiornare e, là dove possibile, approfondire la conoscenza dei manoscritti miniati fiamminghi e olandesi presenti in Italia. Il caso bassanese in tal senso potrebbe essere ancora una volta esemplare, perché con un'operazione simile s'intende dimostrare che, attraverso una conoscenza più profonda dei 'nostri' manoscritti, è possibile costruire una rete di confronti e collegamenti con i codici conservati nelle biblioteche di tutto il mondo, permettendo di far luce su più fronti contemporaneamente. È plausibile, dunque, ritenere che ci possano essere altri 'piccoli tesori nascosti' conservati nelle nostre biblioteche, che attendono solo di essere studiati, al fine di valorizzare il patrimonio a nostra disposizione, ma anche di arricchire la trattazione internazionale con studi più esaustivi. Come scrisse lo storico dell'arte Léon Marie Joseph Delaissé, in occasione della mostra per l'anniversario dei quattrocento anni della Biblioteca Reale di Bruxelles, a proposito di alcuni manoscritti che vennero catalogati diversamente rispetto al resto del corpus in esposizione: «Grâce à l'exposition et aux comparaisons qu'elle facilite, plusieurs d'entre ces livres pourront être localisés. Certains resteront mystérieux jusqu'au jour où on trouvera pour chacun un autre livre de même présentation mais localisé»<sup>5</sup>. In questo passo l'autore sottolinea la necessità di confrontare i manoscritti che condividono tra loro aspetti tecnici e formali al fine di ricavarne nuove informazioni. Tale operazione tenta, quindi, di sopperire

---

<sup>4</sup> Cfr. A. Gruijs, *Codicology or the archaeology of the book? A false dilemma*, in «Quaerendo», 2, E.J. Brill, Leiden, 1972, pp. 87-108; L. M. J. Delaissé, *Towards a History of the Medieval Book*, in *Codicologia. Théories et principes*, Brill, Leiden, 1976, pp. 75-83

<sup>5</sup> L. M. J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande: le mécénat de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occasion du 400 anniversaire de la fondation de la Bibliothèque Royale de Philippe II, à Bruxelles, le 12 avril 1559*, atti della mostra, Palais des Beaux-arts, Bruxelles - Rijksmuseum, Amsterdam, 26 giugno - 13 settembre 1959 / Bibliothèque Royale de Belgique, Imprimerie Erasmus, Gand, 1959, p. 159.

alla mancanza di dati documentari relativi a questo genere di manufatti. Un altro punto importante, evidenziato da Delaissé, che si lega con l'analisi che segue, è che tali confronti non richiedono: «nécessairement des manuscrits de qualité»<sup>6</sup>, ma, per converso, proliferano proprio fra i manoscritti che presentano caratteristiche più convenzionali. Infatti, lo stesso autore nella recensione dell'opera di Milliard Meiss<sup>7</sup>, propone di distogliere lo sguardo dalle 'vette' che un'arte, un ambiente o un'epoca hanno prodotto, per indirizzarlo verso il resto delle personalità che contribuirono alla sua evoluzione. Il concetto appare pregnante in riferimento all'arte tardo medievale che si sviluppò a nord delle Alpi, in particolare per quanto riguarda lo studio dei manoscritti miniati<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> L. M. J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande...*, p. 159

<sup>7</sup> L. M. J. Delaissé, *Reviewed Work(s): French Painting in the Time of Jean de Berry, Part I: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke by Millard Meiss*, in «The Art Bulletin», 52, 2, 1970, pp. 206-212.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 209.

## CAPITOLO I

### IL LIBRO D'ORE ALL'EPOCA DELLA MINIATURA "PRE-EYCKIANA"

#### 1.1 Il contesto geo-storico: il libro d'ore all'inizio del XV secolo

Il codice Esp. 1 della Biblioteca Civica di Bassano del Grappa è un libro d'ore risalente al XV secolo. Esso presenta alcune delle caratteristiche più tipiche che ora lo avvicinano e ora lo distinguono dai libri d'ore prodotti nell'area geografica compresa tra il Sud e il Nord dei Paesi Bassi.

Prima di scendere nel dettaglio di queste peculiarità, sarà doveroso e, per altro molto utile, ricordare le caratteristiche e le funzioni del libro d'ore nel XV secolo.

Innanzitutto, essi contenevano delle preghiere che andavano recitate durante l'intero arco della giornata, la quale veniva scandita in vari momenti, che prendevano il nome di ore. Il nucleo principale di queste preghiere era rivolto a Maria, vista come figura intermediaria tra uomo e Dio<sup>1</sup>. Queste raccolte di preci erano sempre precedute da un calendario, il quale aveva la funzione di segnalare le principali festività dell'anno, che solitamente venivano rubricate in rosso assieme al nome dei santi principali venerati nella diocesi per cui il libro veniva prodotto<sup>2</sup>. Questi libri sono spesso definiti come l'evoluzione dei salteri medievali<sup>3</sup>, all'epoca esclusiva degli ecclesiastici, in quanto essi erano già composti dall'insieme completo dei salmi, dalle litanie, dal calendario e dall'Ufficio dei Morti<sup>4</sup>. All'inizio del Quattrocento i libri d'ore ebbero una diffusione straordinaria, che trovò le sue ragioni principalmente in due fenomeni di natura molto diversa, ma intrecciati fra loro<sup>5</sup>. Il primo è prettamente

---

<sup>1</sup> R. S. Wieck, *Painted prayers: the book of hours in medieval and Renaissance art*, G. Braziller, The Pierpont Morgan Library, New York, 1997, p. 9.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>3</sup> L. M. J. Delaissé, *The importance of book of hours for the history of medieval book*, in *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, a cura di U. E. McCracken, L. M. C. Randall, R. H. Randall, Jr, The Walters Gallery, Baltimore 1974, p. 204; K. Rudy, *Piety in Pieces: How Medieval Readers Customized their Manuscripts*, Open Book Publishers, Cambridge, 2016, p. 15.

<sup>4</sup> R. S. Wieck, *Painted prayers...*, p. 9.

<sup>5</sup> M. Smeyers, B. Cardon, *Utrecht and Bruges – South and North “boundless” relations in the 15<sup>th</sup> century*, in *Masters and miniatures: proceedings of the Congress on medieval manuscript illumination in the Northern*

legato alla sfera religiosa, che all'epoca conobbe il movimento spirituale definito *Devotio Moderna*, nato nei Paesi Bassi e promosso da Geert Groote, che incoraggiava i laici a pregare regolarmente durante il giorno<sup>6</sup>, propugnando perciò una spiritualità più intima, caratterizzata da una «preghiera del cuore e della mente»<sup>7</sup>. Questa spiritualità fu anche una reazione agli orrori della peste nera e della Guerra dei Cent'anni, che lasciarono in eredità una rinnovata visione sulla vita e la morte<sup>8</sup>. Inoltre, l'evento bellico fu la causa dell'inaccessibilità o dell'inattività di molte botteghe parigine, che favorì lo sviluppo di quelle fiamminghe e olandesi<sup>9</sup>. Il secondo fenomeno rimanda all'ambito politico-economico, il quale vide come attori principali ancora una volta i laici. Il loro ruolo sociale fu soggetto ad una crescita costante e parallela a quella che caratterizzò il mercato nelle Fiandre.

Il manoscritto miniato inizialmente, nella sua versione più pregiata, era appannaggio della corte ducale borgognona<sup>10</sup>, ma non appena la nuova classe borghese ne ebbe l'opportunità, non esitò ad imitare i regnanti e iniziò a richiedere libri d'ore, in vesti più modeste, in modo da affermare la sua nuova dimensione sociale<sup>11</sup>, sicché «tutte le classi sociali più o meno agiate, cominciarono a commissionare opere a miniatori di talento»<sup>12</sup>. Aggiungerei non solo a miniatori di talento, in quanto la richiesta di questi libri per la devozione privata lievitò a tal punto che si rese necessario modificare il metodo e il sistema di produzione. Questo concetto è di notevole importanza per la comprensione del manoscritto bassanese, il quale nacque in seno a questo fervente ambiente.

La crescente domanda di libri d'ore forzò una sorta di riorganizzazione del sistema produttivo librario, che condusse ad una stratificazione della produzione e ad una specializzazione dei ruoli al suo interno. I manoscritti, in questo modo, non vennero più prodotti in un luogo preciso o da un artista specifico, perciò, come scrisse J. J. Alexander riferendosi all'ambiente francese, «la struttura della bottega, o

---

*Netherlands: Utrecht, 10-13 December 1989*, a cura di K. van der Horst, J. Klamt, Davaco, Doornspijk, 1991, p. 93.

<sup>6</sup> A. Arnould, J. M. Massing, *Splendours of Flanders*, Cambridge University press, New York, 1993, p. 66.

<sup>7</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/devotio-moderna>.

<sup>8</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century: the medieval world on parchment*, Brepols, Turnhout, 1999, p. 191.

<sup>9</sup> M. Smeyers, B. Cardon, *Utrecht and Bruges...*, p. 93.

<sup>10</sup> S. McKendrick, *Flemish illuminated manuscripts, 1400-1550*, The British Library, London, 2003, p. 3.

<sup>11</sup> S. Nash, *Between France and Flanders: manuscript illumination in Amiens*, The British Library, University of Toronto Press, London, Toronto, 1999, p. 26; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, pp. 177-178 e 190.

<sup>12</sup> B. Bousmanne, *Fiamminghi alla ribalta*, in «Alumina», 35, 2011, pp. 50-55.

*atelier*, del miniatore in questo periodo tardo rimane problematica»<sup>13</sup>. In questa congiuntura storica si mescolarono e si confusero tra loro modelli iconografici, stili figurativi, elementi ornamentali, tecniche esecutive, ecc. Sempre Alexander riporta: «negli stessi manoscritti si può trovare la prova della necessità di nuovi metodi di produzione atti a soddisfare la domanda. La divisione del lavoro è sempre più evidente, come lo è anche l'uso di scorciatoie»<sup>14</sup>. A rendere l'idea è il fatto che in uno stesso manoscritto si possono distinguere tanti ruoli quanti erano i passaggi produttivi, perciò in questo modo avremmo: un addetto alla preparazione della pergamena, un copista, un miniatore, uno specialista per le iniziali filigranate e un rilegatore<sup>15</sup>. La divisione poteva essere ancora più sottile ed includere i rubricatori e i decoratori dei bordi. In alcuni casi sembra addirittura possibile discernere fra diverse mani all'interno della stessa miniatura<sup>16</sup>.

Ritengo che questa prassi esecutiva permetta di superare sia il concetto di *atelier* in favore di quello di "gruppo"<sup>17</sup>, sia la pratica di attribuzione di appellativi convenzionali a questi gruppi «in base ai nomi disponibili [...], il Maestro di questo e il Maestro di quello»<sup>18</sup>. Indubbiamente quest'ultima resta una soluzione utile ed estremamente pratica a tutti gli studiosi che si sono o che si vogliono avvicinare alla materia, ma credo si possa ritenere più verosimile, o almeno più affascinante, pensare ad ogni miniatore come ad un singolo individuo, che lavora seguendo il proprio gusto, le proprie influenze e le idee che più di altre lo hanno interessato<sup>19</sup>. Ai fini di una più corretta ricostruzione va fatto, però, un ulteriore passo in avanti, attraverso l'utilizzo della parola "stile" quando ci si riferisce a questi gruppi, in quanto gli stilemi utilizzati da questi artisti non potevano essere confinati ad un ambiente esclusivo e perciò

---

<sup>13</sup> J. J. G. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Panini, Modena, 2003, p. 182.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> M. A. Michael, *Urban production of manuscript books and the role of the university towns*, in *The Cambridge History of the Book in Britain* a cura di N. J. Morgan, R. M. Thomson, 7 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 2, pp. 170.

<sup>16</sup> J. D. Farquhar, *The manuscript as a book*, in *Pen to press: illustrated manuscript and printed books in the first century of printing* a cura di S. Hindman, J. D. Farquhar, Art department University of Maryland, John Hopkins University Press, Baltimore, 1977, p. 67.

<sup>17</sup> M. Smeyers, *Pre-Eyckian manuscripts mass production and workshop practices I*, in *Le Dessin sous-jacent dans la peinture: colloque 9., 12-14 septembre 1991: dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, a cura di R. Van Schoute, H. Verougstraete-Marcq, College Erasme, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 59.

<sup>18</sup> J. J. G. Alexander, *I miniatori medievali...*, p. 196.

<sup>19</sup> Molte di queste idee sono il frutto delle 'conversazioni' con il professor J. D. Farquhar, a cui non sarò mai abbastanza grato.

tendevano a ripetersi in un numero indefinito di sfaccettature e varianti non ancorabile ad un nucleo preciso di miniatori.

A questo proposito va aggiunto che fra questi artisti circolavano dei veri e propri modelli<sup>20</sup>, dei prototipi che spaziavano dall'iconografia dei cicli illustrativi, ai tipi di decorazione marginale, fino alle pose dei personaggi, che spesso si potevano trovare in più manoscritti, ma a ruoli invertiti<sup>21</sup>. Quello dei modelli fu un fenomeno che caratterizzò il manoscritto medievale e in questa circostanza ebbe la funzione di aumentare, accelerandola, la produzione<sup>22</sup>. I modelli non diedero vita ad una serie omogenea di manoscritti, ma certamente ebbero il potere di creare un linguaggio comune<sup>23</sup> fatto di numerose variazioni che potevano dipendere da svariate condizioni, tra cui la più importante rimase lo stile individuale di ogni miniatore che si interfacciava con il modello<sup>24</sup>, ma anche la velocità d'esecuzione, il denaro messo a disposizione per la realizzazione delle miniature, le richieste di un eventuale committenza, la qualità dei materiali con cui si lavorava, e ancora, lo spazio a disposizione riservato alle scene illustrate e così via<sup>25</sup>. Questa *koinè* poteva basarsi su soluzioni iconografiche, sui modelli che circolavano o su semplici consuetudini, a cui ogni artista era libero di aggiungere variazioni secondo il suo stile e le sue influenze<sup>26</sup>. Anche la studiosa Saskia Van Bergen nella sua imponente ricerca sull'opera e lo stile dei Maestri di Otto Van Moerdrecht dedica un capitoletto all'utilizzo

---

<sup>20</sup> Sulla funzione del modello in epoca medievale si veda J. J. G. Alexander, *Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*, in *Retaining the original: multiple originals, copies, and reproductions*, National Gallery of Art, Washington, 1989, pp. 61-72

<sup>21</sup> K. Smeyers, S. Vertongen, *Manuscrits pré-eyckiens. Production en masse et pratiques d'atelier II*, in *Le Dessin sous-jacent dans la peinture: colloque 9, 12-14 septembre 1991: dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, a cura di R. Van Schoute, H. Verougstraete-Marcq College Erasme, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 83; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 205.

<sup>22</sup> B. Bousmanne, *Duex livres d'heures du "Groupe aux Riceaux d'or"*, in «Revue des archeologues et historiens d'art et musicologues de l'UCL», n. 20, 1987, p. 119.

<sup>23</sup> M. Smeyers, *Pre-Eyckian manuscripts...*, p. 67; R. Van Schoute, B. Bousmanne, *Un livre d'heures du XV siècle enluminé dans l'atelier du Maître aux rinceaux d'or (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. IV. 746)*, in «Revue des archeologues et historiens d'art et musicologues de l'UCL», n. 19, 1986, p. 353.

<sup>24</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 202.

<sup>25</sup> B. Bousmanne, *Fiamminghi alla ribalta...*, p. 55.

<sup>26</sup> Il Sistema delle influenze e delle trasformazioni di stile che queste potevano comportare è ben espresso da M. A. Michael nel saggio *Oxford, Cambridge and London: towards a theory for 'grouping' gothic manuscripts*.



flessibile dei modelli, i quali fornivano ai miniatori una base da cui partire per poi variare a seconda di molteplici fattori<sup>27</sup>. Si può dunque asserire che le pratiche di bottega rinforzarono il concetto di produzione artistica anonima<sup>28</sup>: i miniatori potevano disporre di raccolte di modelli o utilizzare altri manoscritti, schizzi, *aides mémoires* e quant'altro potesse aiutarli. Dato che questi modelli non riguardavano solo indicazioni iconografiche, ma vere soluzioni pratiche, come poteva essere lo studio di una figura inginocchiata, o quello di un pannello o di un gruppo di persone, si può parlare a tutti gli effetti di “variazioni sul tema”<sup>29</sup>. L'esempio più noto in tal senso è il *Libro d'ore di Torino-Milano*, a lungo considerato di mano dello stesso Jan Van Eyck, che invece si rivelò un prodotto di bottega nel senso appena illustrato<sup>30</sup>.

Infine, esistono molti esempi di manoscritti che passarono per più botteghe prima di essere completati, seguendo sempre quel principio di specializzazione che caratterizzò questo periodo di produzione del libro d'ore<sup>31</sup>.

Una produzione di tipo seriale fu quella che riguardò il libro d'ore nelle Fiandre in questa stagione e in quelle avvenire, cosicché si venne a creare un grande eterogeneità qualitativa fra le miniature, che in certi casi non dovevano far altro che essere funzionali alla preghiera del devoto<sup>32</sup>. A tal proposito vale la pena ricordare che i miniatori erano degli artigiani che lavoravano, ovviamente, per profitto<sup>33</sup> e che, insieme al resto dell'*equipe*, producevano libri sia per il mercato locale che per l'esportazione, eseguivano miniature sia per codici specifici sia su fogli sciolti e realizzavano libri sia su committenza

---

<sup>27</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht. Een onderzoek naar de stijl en iconografie van een groep miniaturisten, in relatie tot de productie van getijdenboeken in Brugge rond 1430*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, 2007, p. 70.

<sup>28</sup> B. Cardon, M. Smeyers, R. Lievens, *Typologische taferelen uit het leven van Jezus: a manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges, ca. 1440) in the Pierpont Morgan Library, New York, Ms. Morgan 649: an edition of the text, a reproduction of the manuscript and a study of the miniatures*, Peeters, Leuven, 1985, p. 156; J. D. Farquhar, *The manuscript as a book...*, p. 78; J. D. Farquhar, *Identity in an Anonymous Age: Bruges Manuscript Illuminators and Their Signs*, in «Viator», 11, Brepols, Turnhout, 1980, p. 371.

<sup>29</sup> J. D. Farquhar, *The manuscript as a book...*, p. 78.

<sup>30</sup> M. Smeyers, *A Mid-Fifteenth Century Book of Hours from Bruges in the Walters Art Gallery (MS.721) and Its Relation to the "Turin-Milan Hours"*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 46, The Walters Art Museum, Baltimore, 1988, pp. 55-76.

<sup>31</sup> Cfr. Nash, *Between France and Flanders...*, pp. 141-145.

<sup>32</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 191.

<sup>33</sup> S. McKendrick, *Flemish illuminated manuscripts*.

che per il mercato libero. Una delle tecniche più utilizzate nei Paesi Bassi fu quella di realizzare le miniature su fogli separati dal testo, che sarebbero stati inseriti solo durante la rilegatura. Questa tecnica permise ai miniatori di lavorare in anticipo, o comunque al loro ritmo, rispetto ai copisti e a chi si occupava della preparazione del testo. L'organizzazione della produzione del libro nelle Fiandre, e nei Paesi Bassi *tout court*, è da ritenersi alquanto innovativa rispetto alla tradizione francese ed europea immediatamente precedente. La razionalizzazione e la meccanicizzazione della produzione a fini commerciali permisero di rimpiazzare: «the more straightforward methods of the monastic scriptorium»<sup>34</sup>, che per l'appunto prevedevano dei tempi di produzione più dilatati. Quella delle miniature a piena pagina dipinte sul verso di fogli sciolti fu il perno di questa rivoluzione, che infatti sconvolse la struttura della più antica tradizione francese, solita ad iniziare ogni sezione con una piccola miniatura accompagnata da alcune righe di testo<sup>35</sup>.

Questa lunga premessa è da tener presente nel momento in cui si analizzeranno le diverse mani e gli stili che decorano il manoscritto Esp. 1, dato che esso si presenta come il frutto di un lavoro di assemblaggio probabilmente seguente alla realizzazione delle singole parti. Prima, però, dell'analisi concreta del manoscritto, s'introdurrà brevemente l'ambiente e le caratteristiche generali degli stili con cui è decorato il manoscritto di Bassano.

## 1.2 La miniatura “pre-eyckiana”: intorno al Maestro dei tralci dorati

“Masters of the gold scrolls”<sup>36</sup>, altre volte semplicemente “Gold Scrolls Group”<sup>37</sup> sono due dei modi in cui nella trattazione internazionale si indica prima la bottega e il suo maestro, poi solo la bottega del cosiddetto Maestro dei tralci dorati, chiamato così per via dell'inconfondibile motivo a racemi filigranati in oro che fa da sfondo alle miniature. Come suggerivo poco fa, il termine corretto quando

---

<sup>34</sup> A. Derolez, *Masters and measures. A codicological approach to books of hours*, in «Quaerendo», 33, E.J. Brill, Leiden, 2003, p. 84.

<sup>35</sup> J. D. Farquhar, *Identity in an Anonymous Age...*, p. 377; J. D. Farquhar, *The manuscript as a book...*, p. 28; K. Rudy, *Piety in Pieces...*, p. 220; M. Smeyers, *Flemish...*, p. 196.

<sup>36</sup> F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei des 15. und 17. Jahrhunderts: Künstler und Werke von den Brudern van Eyck bis zu Simon Bening*, B. M. Israël, Amsterdam, 1978, p. 25.

<sup>37</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting: its origins and character*, Icon, Harper & Row, New York, 1971, p. 121.

ci si avvicina a questi artisti sarebbe “style”<sup>38</sup>, in quanto il riferimento non è a una bottega precisa, ma ad un folto gruppo di artisti<sup>39</sup>. Lo Stile dei tralci dorati ebbe una diffusione straordinaria soprattutto nei primi tre decenni del Quattrocento, tanto che insieme a quello detto del Maestro di Guillebert de Mets furono i dominatori quasi incontrastati di questa prima parte di secolo<sup>40</sup>. Per questo motivo non esiste ancora una ricognizione completa di tutte le opere ascrivibili a questo stile, anche se sappiamo che, per la maggior parte di esse, si tratta di libri d’ore. Le difficoltà legate all’attribuzione delle miniature e delle decorazioni nei codici di questo periodo sono causate da quel sistema produttivo estremamente ramificato, descritto poco fa, articolato fra più laboratori di artigiani, che si può riassumere grazie alla felice definizione di James Douglas Farquhar, ossia come una labirintica ragnatela, «woven by certain families of spiders»<sup>41</sup>. Questo concetto, formulato *ad hoc* per descrivere le connessioni tra artisti nei Paesi Bassi, non elide la possibilità di riconnettere fra loro stili, iconografie, motivi e variazioni, ma permette di ampliare lo sguardo su di una rete di relazioni e scambi più flessibile e meno connotata gerarchicamente, rispetto al punto di vista opposto, il quale definisce i rapporti interni alla produzione di un manoscritto attraverso uno schema composto da cerchi concentrici riconducibili ad un nucleo, perciò ad un centro di artisti a cui ruotano attorno assistenti, collaboratori ed imitatori<sup>42</sup>. Il modello non prevede una gerarchia fra gli artigiani coinvolti nella produzione e nella decorazione di un manoscritto, bensì propone una rete variabile e pressoché infinita di possibilità basata sulla comunicazione e la

---

<sup>38</sup> L. M. J. Delaissé, *A century of Dutch manuscript illumination*, University of California Press, Berkley, 1968, p. 64; *Leaves of gold: manuscript illumination from Philadelphia collections*, a cura di J. R. Tanis, Philadelphia Museum of art, Philadelphia, 2001, p. 94; T. Delcourt, I. Hans-Collas, B. Bousmanne, *Miniatures flamandes, 1404-1482*, catalogo della mostra (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Galerie Houyoux e Chapelle de Nassau, 30 settembre – 31 dicembre 2011, Paris Bibliothèque nationale de France, Galerie François I, 6 marzo – 10 giugno 2012), Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque royal de Belgique, Paris, Bruxelles, 2011 p. 140.

<sup>39</sup> L. M. J. Delaissé, *A century of Dutch...*, p. 64; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 234.

<sup>40</sup> G. T. Clark, *Mass Production: The Masters of the gold scrolls*, in *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* a cura di A. M. W. As-Vijvers, A. S. Korteweg, AW books, Zwolle, 2018, p. 96.

<sup>41</sup> J. D. Farquhar, *Making Connections in the Irregular Web of Manuscript Production of the Southern Netherlands*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 54, The Walters Art Museum, Baltimore, 1996, p. 135.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

cooperazione reciproca. Queste possibilità si riferiscono al fatto che un miniatore poteva aver collaborato in diverse occasioni con lo stesso decoratore dei bordi o con lo stesso copista. Allo stesso modo, il decoratore e il copista potevano aver lavorato al medesimo manoscritto insieme ad un altro miniatore e così via<sup>43</sup>.

Quando si parla dello Stile dei tralci dorati si fa riferimento quasi sempre a Bruges, all'epoca, la città più importante dal punto di vista commerciale e il centro nevralgico della produzione libraria, tra il 1415 e il 1450<sup>44</sup>.

Il manoscritto della Civica di Bassano contiene alcune miniature, riconducibili alla sfera del Gruppo dei tralci dorati, in tali illustrazioni è possibile riscontrare le caratteristiche principali di questo gruppo di artisti. In alternativa al già citato sfondo a viticci dorati, i quali intrecciandosi tra loro formavano una sinuosa rete di uncini, raggi e racemi che si stagliava su sfondi monocromi quasi sempre rossi, a volte verdi e più raramente blu, venivano utilizzati degli sfondi a "scacchiera"<sup>45</sup>, i quali erano una ripresa della tradizione francese, con cui questi maestri, come suggerì Bert Cardon<sup>46</sup>, ebbero più di un tratto in comune. Questo punto merita di essere approfondito, in quanto il manoscritto Esp. 1 di Bassano si presenta come un insieme estremamente vario di stili al pari di quello che era il *milieu* artistico dell'epoca. In primo luogo, viene spesso citata la collaborazione fra i primi maestri appartenenti al Gold Scrolls style e quelli della generazione precedente, fra cui uno degli assistenti del Maestro del Maresciallo di Boucicaut per il completamento delle *Ore di Giuseppe Bonaparte*<sup>47</sup>. Secondo Cardon, lo stile parigino influenzò quello dei Maestri dei tralci dorati attraverso più meccanismi, per esempio: «via unfinished manuscript, via the collaboration with illuminators trained in the French metropolis, via the Parisian manuscripts which were kept in the Netherlands, or, even via pattern sheets»<sup>48</sup>. Lo stile Boucicaut comprendeva alcune caratteristiche che si possono riscontrare facilmente anche nel Gold Scrolls style, per esempio: «il segno di contorno per precisare i modellati, [...] le intonazioni crude, persino acide»<sup>49</sup>. Gli stilemi francesi, presenti sin dall'inizio nel gruppo dei Maestri del Guillebert de

---

<sup>43</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, pp. 49-50 e p. 154.

<sup>44</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 194.

<sup>45</sup> B. Bousmanne, *Duex livres d'heures...*, p. 123.

<sup>46</sup> B. Cardon, M. Smeyers, R. Lievens, *Typologische taferelen...*, p. 159 e segg.

<sup>47</sup> *Ibidem*; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 236.

<sup>48</sup> B. Cardon, M. Smeyers, R. Lievens, *Typologische taferelen...*p. 160.

<sup>49</sup> J. Porcher, *La miniatura francese*, Electa, Milano, 1959, p. 51.

Mets, vennero acquisiti gradualmente dai Maestri dei tralci d'oro, anche grazie all'influenza dei primi<sup>50</sup>.

Un altro stile fondante per l'evoluzione dei Maestri dei tralci dorati fu quello del cosiddetto Maestro dei Santi Beaufort<sup>51</sup>, il quale, in realtà, così come per gli altri stili legati ad un nome convenzionale, trattavasi di un gruppo di maestri<sup>52</sup>. Panofsky scrisse che il Maestro dei Santi Beaufort è da considerarsi: «as the *fons et origo* of the elusive “Gold Scroll” style»<sup>53</sup>. Anche questo stile ha le sue radici nel sud dei Paesi Bassi e alla stessa maniera dei Maestri dei tralci d'oro fu caratterizzato dall'uso di colori accesi, spesso accostati in contrasto fra loro, e dalla definizione di corpi esili ed allungati con spalle squadrate e strette rispetto alle teste<sup>54</sup>. Non a caso, i due stili s'incrociano nella decorazione di un messale per Genova, oggi alla Pierpont Morgan Library di New York<sup>55</sup>. Infine, ad ulteriore testimonianza di questa fase transitoria fra lo stile dei Maestri dei Santi Beaufort e quello dei Tralci d'oro, che stando a ciò che scrisse Saskia Van Bergen andrebbe fissata intorno al 1420<sup>56</sup>, sarà di fondamentale importanza segnalare che questi stili miniaturistici, in certi casi con la presenza di altri ancora, potevano essere utilizzati per decorare uno stesso manoscritto, possibilità data dall'inserimento delle miniature su fogli sciolti.

Il Gold Scrolls group possiede certamente dei tratti distintivi propri che permettono di isolarne alcune opere. Tuttavia, il nome che gli venne attribuito, relativo alla maniera di decorare gli sfondi, è perlomeno fuorviante, dal momento che lo sfondo monocromo rabescato in oro era già presente diffusamente tra le generazioni precedenti di miniatori. Infatti, tra i gruppi che ne fecero uso vi furono quello sopraccitato dei Maestri di Beaufort, il gruppo detto di Rouen e quello di Ushaw<sup>57</sup> - anche

---

<sup>50</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting...*, p. 122.

<sup>51</sup> B. Cardon, *Master of the Beaufort Saints*, in «The Dictionary of Art» 34 voll., a cura di H. Brigstocke, J. Turner, T. Akiyama, Grove, Macmillan, New York, London, 1996, XX, p. 624.

<sup>52</sup> *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380-ca. 1420)*, catalogus: Cultureel Centrum Romaanse Poort, Leuven 7 september-7 november 1993, Peeters, Leuven, 1993, p. 39.

<sup>53</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting...*, p. 122.

<sup>54</sup> B. Cardon, *Master of the Beaufort Saints...*, p. 624; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 205; *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 77.

<sup>55</sup> Cfr. New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 374; B. Cardon, M. Smeyers, R. Lievens, *Typologische tafereelen...*, p. 157; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 235.

<sup>56</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, pp. 136-138.

<sup>57</sup> L'Ushaw Group, dal nome di un manoscritto conservato a Durnham, all'Ushaw College per l'appunto, raccoglie a sé quattordici libri d'ore fiamminghi. Vedi K. Smeyers, S. Vertongen, *Manuscripts pré-eyckiens...*

quest'ultimo considerato di transizione verso lo stile dei Maestri dei tralci dorati<sup>58</sup>. Questo motivo, alla pari dei modelli iconografici, era diffuso a tal punto che artisti del Gruppo di Rouen venissero scambiati con quelli di Beaufort oppure che opere di entrambi finissero catalogate fra quelle del Gruppo dei tralci dorati<sup>59</sup>.

La *palette* utilizzata dal Gruppo dei tralci dorati era assai ristretta ed era composta principalmente dal rosso, dal verde, dal blu e dal rosa, spesso utilizzati con tonalità squillanti e resi ancor più vivi dagli accostamenti audaci fra di essi, come per esempio, fra il verde acido e il rosso aranciato<sup>60</sup>. La scelta ristretta dei colori, che componevano la tavolozza era anch'essa un retaggio della tradizione gotica precedente, basata specialmente su un utilizzo di colori luminosi e sul fondamentale contrasto fra rosso e blu<sup>61</sup>.

Per quanto riguarda la resa delle figure, anche qui si possono discernere delle caratteristiche più o meno comuni a questa cerchia di artisti. I personaggi, nella trattazione internazionale, vengono spesso paragonati a dei 'pupazzetti'<sup>62</sup> per via dei loro volti oviformi e della mancanza di espressione, dovuta pressoché totalmente alla restituzione dei tratti del viso attraverso semplici segni lineari, come si può notare nella bocca, negli occhi e nelle sopracciglia<sup>63</sup>. La stereotipizzazione si riscontra anche nei gesti,

---

<sup>58</sup> K. Smeyers, S. Vertongen, *Manuscripts pré-eyckiens...*, p. 82; *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 13.

<sup>59</sup> *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 40.

<sup>60</sup> A. Luyster, *Two Books of Hours: The Gold Scrolls Group, England, and Internationalism in the Fifteenth Century*. in *Catholic collecting*, in *Catholic reflection, 1538-1850: objects as a measure of reflection on a Catholic past and the construction of Recusant identity in England and America: for John H. Wilson, 1936-2006*, catalogo della mostra (Standford, Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, 22 febbraio – 13 aprile 2006) a cura di Virginia Raguin, Catholic University of America Press, Washington, 2006, p. 92; *Leaves of gold...*, p. 94.

<sup>61</sup> G. Bartz, *Boucicaut Master*, in «The Dictionary of Art» 34 voll., a cura di H. Brigstocke, J. Turner, T. Akiyama, Grove, Macmillan, New York, London, 1996, XX, pp. 633; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 175.

<sup>62</sup> Il termine che viene usato è "doll", si veda a questo proposito: *Beyond words: illuminated manuscripts in Boston collections*, a cura di J. F. Hamburger, McMullen Museum of Art, Boston College, Chestnut Hill, Massachusetts, 2016, p. 147; B. Cardon, *Gold Scrolls Group*, in «The Dictionary of Art» 34 voll., a cura di H. Brigstocke, J. Turner, T. Akiyama, Grove, Macmillan, New York, London, 1996, XX, pp. 681.

<sup>63</sup> B. Bousmanne, *Duex livres d'heures...*, p. 124; G. Dogaer, *Flemish miniature painting in the 15th. and 16th. Centuries*, B. M. Israël, Amsterdam, 1987, p. 27.

spesso codificati e rigidi, con mani dalle dita affusolate<sup>64</sup> e piedi tratteggiati sommariamente. Infine, vi sono le vesti che molto spesso ricadevano dritte al suolo formando dei panneggi assai rigidi<sup>65</sup>, mentre altre volte, sempre per convenzione e ripetizione di modelli, venivano simulate le cosiddette pieghe *nest style*<sup>66</sup>. Altra prerogativa di questi miniatori era il forte linearismo, probabile reminiscenza di origine francese, che caratterizzò la maggior parte dei loro lavori.

Per quanto riguarda gli ambienti, sia interni che esterni, in cui queste figure erano inserite, si può riscontrare una sorta di negazione della profondità, in quanto vige l'assenza del paesaggio, sostituito quasi totalmente dagli sfondi tappezzati di tralci d'oro o dai motivi a scacchiera. In queste miniature sopravvivono solo piccole suggestioni paesaggistiche, come ad esempio rocce a punta, memori della lezione senese<sup>67</sup>, gruppi di alberelli o piccole porzioni di prato. Solo verso il quarto decennio del XV secolo questi sfondi inizieranno a scomparire<sup>68</sup>.

Infine, questi miniatori erano soliti rappresentare il cielo attraverso semplici fasce di colore blu, in cui si potevano scorgere i volti dei beati o di Dio stesso, alle volte arricchite da nuvole bianche sottoforma di motivi ondulati<sup>69</sup> o sotto forma di strisce<sup>70</sup>.

La vasta produzione di miniature nello Stile dei tralci dorati rende arduo ricondurre un manufatto ad un preciso momento e luogo storico, poiché questo gruppo di miniatori fu soggetto alle dinamiche di mercato, esplicate nei paragrafi precedenti, e fu in grado di attraversare quasi mezzo secolo di cambiamenti e influenze che colpirono l'arte di questa regione. Infatti, come già accennato, lo Stile dei tralci d'oro nacque in seno alla tradizione francese e al cosiddetto *Kanalstil* o realismo "pre-eyckiano"<sup>71</sup>. Esso sorse verso la fine del XIV secolo e assunse questo nome perché anticipò il realismo più elaborato presente in Van Eyck e nei primi maestri fiamminghi, cosiddetti primitivi. Questa nuova tendenza consistette nel tentativo di rappresentare in maniera più naturalistica la realtà, specie le figure

---

<sup>64</sup> T. Delcourt, I. Hans-Collas, B. Bousmanne, *Miniatures flamandes, 1404-1482...*, p. 140.

<sup>65</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 235; B. Cardon, *Gold Scrolls Group ...*, p. 681; B. Bousmanne, *Duex livres d'heures...*, p. 124; *Leaves of gold...*, p. 94.

<sup>66</sup> B. Cardon, *Gold Scrolls Group...*, p. 681.

<sup>67</sup> G. Dogaer, *Flemish miniature...*, p. 27.

<sup>68</sup> *Ibidem*; A. Luyster, *Two Books of Hours...*, p. 93.

<sup>69</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.173, f. 77v; Boston, Museum of Fine Arts, 48.262, f. 147v; London, British Library, Harley MS. 2982, f. 50v; Oxford, Bodleian Library MS. Liturg. 400, f. 41v.

<sup>70</sup> Cfr. London, British Library, Harley MS. 2982.

<sup>71</sup> B. Bousmanne, *Duex livres d'heures...*, p. 129; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 175.

umane<sup>72</sup>, nonostante in esse persistette un certo livello di idealizzazione. In generale, si cercò di donare espressività ai volti. Un passo in avanti venne fatto nella rappresentazione del paesaggio, il quale venne arricchito di elementi naturali come alberi e massi, prati o terreni rocciosi, attingendo a piene mani dalla tradizione toscana. Inoltre, vennero fatti degli aggiustamenti anche agli ambienti interni con l'inserimento di soffitti a volta, pavimentazioni, muri e parapetti. Il termine "realismo" va contestualizzato in quella che era la tradizione dominante all'epoca, ossia lo stile gotico internazionale di influenza francese, perciò alcune convenzioni rimasero intatte come ad esempio l'uso di colori saturi o la sproporzione di certi elementi rispetto ad altri<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> T. Delcourt, I. Hans-Collas, B. Bousmanne, *Miniatures flamandes...*, p. 128.

<sup>73</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 175-176.



## CAPITOLO II

### IL CODICE ESP. 1 DELLA BIBLIOTECA CIVICA DI BASSANO

Il libro d'ore bassanese si compone di un calendario, del testo con la messa per la Beata Vergine, dell'Ufficio di Maria Vergine secondo la liturgia romana delle ore, tra le più in uso al tempo nei libri d'ore bruggesi<sup>74</sup>, a sua volta diviso nelle otto ore canoniche, ossia mattutino, lodi, ora prima, ora terza, ora sesta, ora nona, vesperi e compieta, dell'Ufficio della Vergine da recitare nel periodo di avvento, dell'Ufficio della Croce, dei salmi penitenziali e delle litanie e in chiusura dell'ufficio dei morti.

#### 2.1 Il luogo d'origine

Vari elementi all'interno del manoscritto inducono a credere che il luogo in cui fu prodotto il testo sia Bruges. *In primis*, come per la maggior parte dei libri d'ore fiamminghi e olandesi prodotti al tempo, il manoscritto Esp. 1 non presenta un colophon che possa fornire informazioni su di un eventuale copista e sul luogo di produzione<sup>75</sup>. In secondo luogo, per determinare l'origine di questi manufatti diventa essenziale l'analisi dei santi invocati nell'apposita sezione di testo e di quelli inseriti nel calendario. Nel caso del manoscritto bassanese essi sembrano ricondurre proprio alla città di Bruges. Dopo i salmi penitenziali, al foglio 82r-v hanno inizio le litanie, le quali, dopo un versetto introduttivo, si presentano come una lista di nomi di santi a cui il fedele si rivolge. I primi ad essere nominati si ripetono in una sequenza standard tra i vari libri d'ore e comprendono i santi più importanti, per esempio angeli e apostoli. I santi più rilevanti, citati nelle litanie del libro d'ore di Bassano, che possono suffragare l'ipotesi che il testo ebbe origine a Bruges sono: Amando, Vedasto, Donaziano, Egidio, Remigio, Bavone, Eligio e Quintino.

I santi in calendario spesso possono essere più indicativi rispetto a quelli invocati nel testo, in quanto ogni diocesi possedeva dei santi patroni o dei santi a cui era più legata e perciò questi venivano trascritti in inchiostro rosso fra le righe del calendario per sottolinearne l'importanza. Nel calendario del nostro manoscritto troviamo ben otto santi rubricati in rosso e affiliati alla città di Bruges: il 23 aprile viene

---

<sup>74</sup> A. S. Korteweg, D. Vanwijnsberghe, *Flemish miniatures before Van Eyck*, in *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* a cura di A. M. W. As-Vijvers, A. S. Korteweg, AW books, Zwolle, 2018, p. 90.

<sup>75</sup> A. Derolez, *Masters and measures...*, p. 84.

celebrato San Giorgio martire, il 25 giugno sant'Eligio, il primo ottobre i santi Remigio e Bavone (tav. XXIV), il 23 novembre san Clemente, il 25 dello stesso mese santa Caterina, il 6 dicembre san Nicola, mentre il 14 san Nicasio e il 29 dicembre san Tommaso Becket. Tutti i santi sopraelencati erano significativi per la diocesi e la città di Bruges, mentre l'unica eccezione è quella di san Vincenzo martire, rubricato in rosso al 22 gennaio e legato maggiormente alla diocesi di Parigi. Anche le ricorrenze della traslazione di San Brandano (17 maggio) e della decollazione del Battista (29 agosto), rubricata in rosso, sono indicative per l'origine bruggese<sup>76</sup>.

A sostenere ulteriormente la tesi che il manoscritto fu prodotto, o meglio assemblato (poi si vedrà cosa s'intende), a Bruges è lo stile delle miniature e dei loro margini decorati, i quali possiedono i caratteri distintivi di alcuni dei maestri attivi in questa città tra il 1415 e 1420.

## 2.2 La composizione del codice

Da un punto di vista materiale, il libro d'ore si compone di dodici quaderni, due ternioni, due binioni, un quinion e un senione, per un totale di diciotto fascicoli e 148 carte.

La rigatura del codice di Bassano rispetta il formato "standard" di giustificazione delle pagine utilizzato al tempo per i libri d'ore. Il testo è contenuto in una colonna formata da due righe verticali e due orizzontali, che proseguono oltre i margini del riquadro formatosi dagli incroci fra le stesse<sup>77</sup> (fig. 1). Anche il calendario rispetta il formato standard, che prevedeva l'aggiunta di un numero variabile di colonne sul lato sinistro della pagina<sup>78</sup>, in questo caso funzionali per l'inserimento del numero aureo e della lettera domenicale<sup>79</sup> (fig. 2).

Le operazioni di giustificazione e di lineazione venivano programmate attraverso la foratura della pergamena. Si eseguivano due buchi su lati corti e tanti buchi quante dovevano essere le linee di testo sui lati lunghi<sup>80</sup>. I fori fungevano da guide, che successivamente venivano rimossi attraverso la

---

<sup>76</sup> M. Smeyers, *A Mid-Fifteenth Century Book of Hours...*, p. 56; Corpus Kalendarium: <http://www.cokldb.org/>; Medievalist: <http://www.medievalist.net/hourstxt/home.htm>.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 88-89.

<sup>78</sup> J. D. Farquhar, *The manuscript as a book...*, p. 47.

<sup>79</sup> R. S. Wieck, R. L. Poos, *Time sanctified: the book of hours in medieval art and life*, G. Braziller, The Walters Art Gallery, New York, Baltimore, 1988, p. 157.

<sup>80</sup> J. D. Farquhar, *The manuscript as a book...*, pp. 43-44.

rifilatura<sup>81</sup>. Nel codice della Civica di Bassano, non solo sono ancora visibili i fori realizzati sul lato esterno, ma la rifilatura è evidente in alcune pagine in cui parte della decorazione marginale delle miniature o delle fioriture filigranate eccessivamente allungate di alcune iniziali sono state tagliate. In tutti i casi questo si verifica nel margine superiore e per i bordi delle miniature avviene ai fogli 1v e 17v e per le iniziali filigranate ai fogli 11r, 76r, 78v e 84r. Infine, si può dedurre che la rifilatura è una delle ultime operazioni eseguite, dato che verosimilmente i bordi vennero eseguiti una volta decise le miniature da inserire e in seguito alla decisione di aggiungere due fascicoli giustificati in inchiostro nero, poiché il foglio 126r con l'incipit dell'ufficio di Maria in avvento, che apre il secondo fascicolo giustificato in inchiostro bruno, è decorato alla stessa maniera dei bordi delle miniature.

Per quanto riguarda i nomi dei santi nelle litanie, va evidenziato che essi non erano abbastanza lunghi da riuscire ad occupare l'intera riga di scrittura e perciò in questi spazi vennero inseriti dei motivi decorativi riempitivi, che nel manoscritto di Bassano assumono la forma grafica di un "Ω" allungata tracciata con inchiostro colorato blu, al cui interno è posta una pallina dorata, mentre sotto di essa si dispone specularmente una linea ad inchiostro rosso che forma anch'essa una piccola pancia al centro. Tratti ad inchiostro rosso e blu sono usati anche fra le pagine del calendario, sempre con la funzione di semplici motivi ornamentali, questa volta disposti in verticale lungo il bordo esterno della seconda colonna e formati da coppie di linee a cui veniva aggiunto un segno grafico variamente disposto.

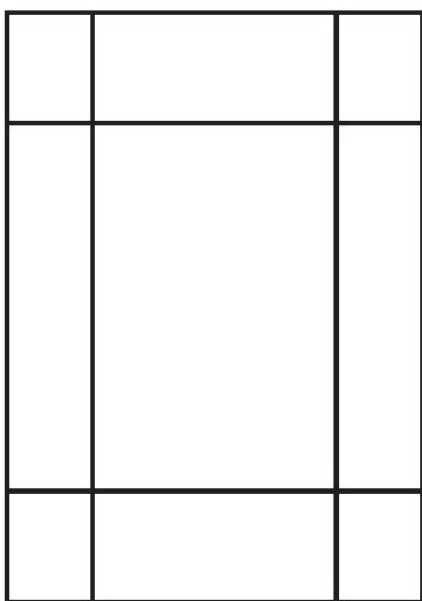


Figura 1. Schema della giustificazione delle pagine di testo.

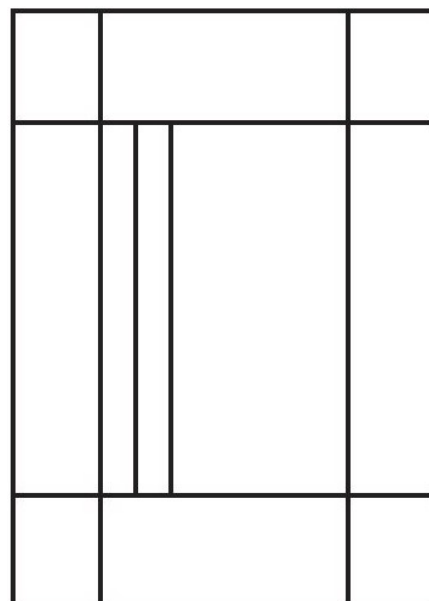


Figura 2. Schema della giustificazione delle pagine del calendario.

<sup>81</sup> A. Derolez, *Masters and measures...*, p. 87.

### 2.3 Cenni storici: aggiunte, modifiche, manomissioni

Il manoscritto nel corso della sua storia, come molti altri esemplari di questo genere, subì alcune manomissioni che ne alterarono l'aspetto e la composizione originale. Vale la pena sottolineare che alcune di queste modifiche avvennero in seno al processo produttivo, che, come già accennato, poteva svilupparsi tra più laboratori artigiani, prevedendo perciò l'intervento di più mani anche in momenti distanti fra loro<sup>82</sup>.

Le particolarità del manoscritto che balzano subito all'occhio sono l'errata collocazione di ben due fascicoli, contenenti rispettivamente il calendario e l'ora nona con incluse alcune preghiere della sesta. Quello con il calendario sorprendentemente chiude il manoscritto, mentre la nona si trova in terzultima posizione. Queste due variazioni così evidenti si giustificano con l'intervento di rilegatura moderna avvenuto nel XIX secolo, a tale operazione si deve probabilmente imputare lo smarrimento del foglio contenente il mese di Luglio.

Attraverso un'attenta osservazione di tutte le componenti del codice è possibile rilevare le alterazioni, le aggiunte e quant'altro modificò il progetto originario. In primo luogo, dall'analisi della rigatura e dell'inchiostrazione risaltano in particolare due fascicoli. Sui diciotto di cui il manoscritto è composto, ben sedici sono rigati con quattordici linee di testo in inchiostro rosso, mentre solamente due (f. 109r – f. 118v; f. 126r – f. 137v) ne contano tredici in inchiostro bruno. I due fascicoli in questione contengono uno i testi dei tre notturni che andavano recitati dopo il mattutino a seconda del giorno della settimana<sup>83</sup>, l'altro l'intero ufficio di Maria per il periodo d'avvento. Entrambi i fascicoli potevano trovare una sistemazione diversa rispetto a quella attuale, in quanto i notturni oggi si collocano dopo l'ufficio dei morti, mentre il fascicolo con l'ufficio per l'avvento è seguito solamente da quello del calendario, che, come detto, occupa insolitamente l'ultima posizione. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che entrambi i fascicoli possano essere stati inseriti successivamente per volere o di un acquirente, difficilmente di un committente, o del libraio che rilegò assieme i fascicoli, per facilitarne la vendita. Inoltre, si può affermare che molto probabilmente i due fascicoli in questione fossero contigui, poiché il foglio 118v presenta una chiazza in alto a sinistra (fig. 3), forse un danno causato dall'umidità, che ci rivela una parte della decorazione che può essere propria solo del foglio 126r, in quanto questa è l'unica pagina di testo con un motivo decorativo ai bordi uguale a quello di otto delle dieci miniature. Inoltre, il foglio presenta un'evidente sbavatura nella parte superiore destra,

---

<sup>82</sup> L. M. J. Delaissé, *A century of Dutch...* p. 71.

<sup>83</sup> R. S. Wieck, *Painted prayers...*, p. 10.

proprio in corrispondenza della zona che sarebbe stata a contatto con la carta 118v. Resta sospesa la valutazione sulla posizione che questi due fascicoli avrebbero potuto occupare nella rilegatura originale. Per quanto riguarda l'ordinamento è probabile che essi siano stati assegnati alle ultime posizioni per comodità durante l'ampliamento del manoscritto.

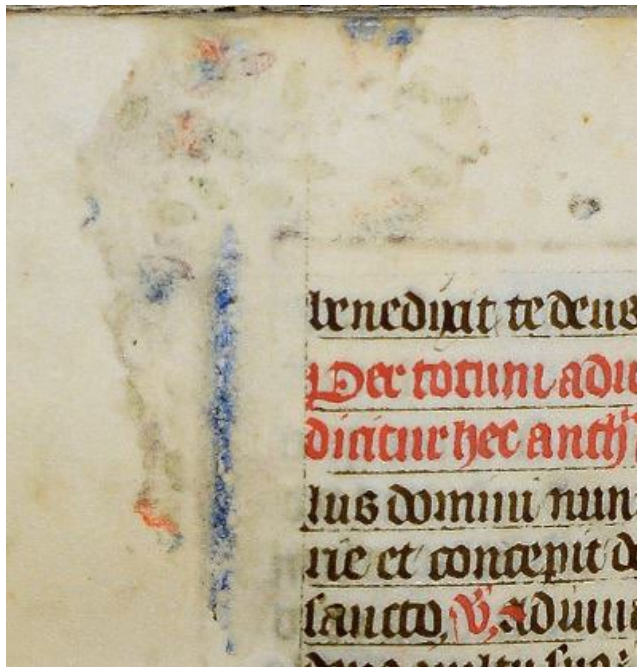


Figura 3. Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 118v.

Concentrando l'attenzione sulla mera composizione materiale del codice, si può notare come tutti i fogli contenenti le miniature non presentino al recto né decorazione, né giustificazione e tanto meno righe di testo. Inoltre, esse sono tutte miniature a piena pagina, ciò significa che neppure sul verso era stato riservato uno spazio per una piccola porzione di testo o per un'iniziale decorata di un paio di righe di altezza. Le caratteristiche appena elencate rispettano appieno la convenzione per questo tipo di fogli sciolti, che nel XV secolo popolavano i manoscritti prodotti nei Paesi Bassi<sup>84</sup>, in modo che potessero affiancare l'inizio di una nuova sezione del testo. Questa pratica permise ai miniatori di lavorare in parallelo ai copisti, evitando così che le due mansioni si intersecassero a favore di una produzione più rapida, dato che, per esempio, i miniatori non dovettero più aspettare che il testo fosse pronto per illustrarlo, ma, una volta sapute le scene da rappresentare, avrebbero potuto iniziare il lavoro o addirittura preparale preventivamente, mentre gli amanuensi non furono più obbligati a calcolare gli spazi da lasciare vuoti per le miniature.

---

<sup>84</sup> J. D. Farquhar, *The manuscript as a book...*, pp. 26-28.

Questa pratica permette, analizzando il codice nel suo aspetto fisico, di notare facilmente le cosiddette “braghetto”<sup>85</sup>, formatesi a causa dell’aggiunta dei fogli minati sciolti, per cui tra le pagine del fascicolo, si verranno a trovare delle strisce di pergamena appartenenti ai fogli con le miniature, i quali vennero compresi nella cucitura alla maniera di bifogli interi, per facilitarne l’inserimento (fig. 4). Le brachette si trovano tra i fogli 10v e 11r, in corrispondenza del foglio 1v, tra i fogli 4v e 6r, in corrispondenza della carta 5v, per quanto riguarda il primo quaderno. Nel secondo quaderno una brachetta spunta tra i fogli 12v e 13r in corrispondenza con la miniatura del foglio 18v. Nel settimo quaderno si trovano altre due braghetto, tra i fogli 51v e 52r e tra 55v e 56r, in corrispondenza rispettivamente delle miniature a pagina 57v e 53v. Anche nell’ottavo fascicolo furono inserite due miniature, fogli 60v e 68v, che spuntano con le loro braghetto tra le carte 69v e 70r e fra 61v e 62r. La braghetto della miniatura a pagina 70v, l’unica del nono quaderno, sbuca tra i fogli 78v e 79r. L’undicesimo fascicolo contiene la miniatura di pagina 89v che corrisponde con la braghetto tra le pagine 93v e 94r. Infine, al fascicolo quindici, composto da quattro bifogli più un foglio aggiunto, si trova l’ultima miniatura (f. 120v), che corrisponde esattamente alla braghetto fra i fogli 124v e 125r.

Altre due braghetto sono visibili nel quinto e nel sesto quaderno, tra le carte 40v e 41r e tra 42v e 43r, esse però coincidono con due carte recise; infatti, ciò che resta sono solo i profili irregolari dei fogli tagliati.

A questo si lega lo stampo lasciato dal motivo ad incavi che decora il bordo del foglio 69r sul verso del foglio 67. Esso testimonia che le due pagine rimasero a contatto per un certo periodo di tempo, finché non venne inserita la miniatura a separarle.

---

<sup>85</sup> “a) Striscia di pergamena, carta piegata in due nel senso della lunghezza e compresa nella cucitura alla maniera di un bifoglio, alla quale è incollato o cucito il bordo interno di una carta sciolta sprovvista di tallone o il bordo interno di una tavola, per consentirne la lettura anche lungo la piega; b) risolto o strisciolina di carta che si lascia sporgere per tutta la lunghezza da una tavola fuori testo o da un qualsiasi altro foglio intercalare, per facilitarne il reperimento all’interno del volume”, in M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Istituto centrale per la patologia del libro, Bibliografica, Roma, Milano, 1996.

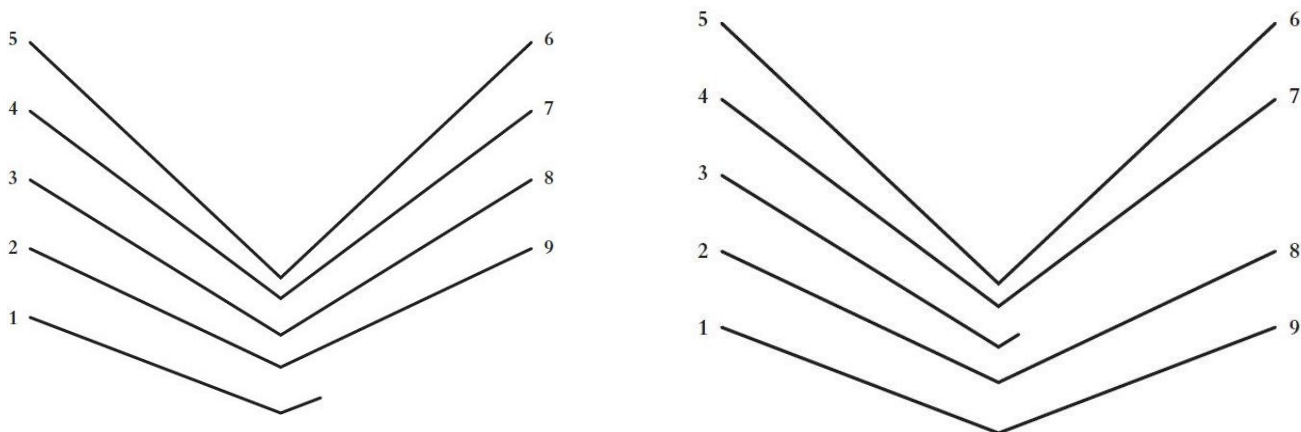


Figura 4. Schema con la formazione delle 'braghette' in due fascicoli.

## 2.4 Il programma illustrativo

Il ciclo illustrativo che decora le ore della Vergine è composto dalle scene della Passione di Cristo<sup>86</sup>, da cui si può ricavare che le pagine mancanti, le quali precedono l'inizio delle Lodi e dell'ora prima, raffigurassero rispettivamente *Cristo davanti a Pilato* e *Il tradimento di Giuda*. Sempre per quanto riguarda il ciclo iconografico è importante far notare come la scena con *L'annunciazione* apra le ore della Vergine in corrispondenza delle preghiere del Mattutino, costituendo un fatto insolito per i libri d'ore prodotti nelle Fiandre. Come evidenziò Dominique Vanwijnsberghe, il problema di illustrare l'ufficio della Vergine con le scene della Passione sta nella discrepanza fra le otto ore canoniche e le sette scene del ciclo, che spesso veniva compensata sdoppiando l'episodio del Monte degli Ulivi, inserendo prima *L'agonia nell'orto* e a seguire *Il tradimento di Giuda*. Nel manoscritto Esp. 1 viene invece adottata la soluzione alternativa con *L'annunciazione* a fare da controparte al foglio con l'incipit

---

<sup>86</sup> La decorazione dell'ufficio di Maria con il ciclo della Passione di Cristo è un fenomeno marginale nelle Fiandre. Questa soluzione si adottava piuttosto nei libri d'esportazione per il mercato inglese. Cfr. D. Vanwijnsberghe, *The cyclical illustrations of the little hours of the Virgin in pre-eyckian manuscripts*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti dell'International Colloquium, Leuven, 7 settembre -10 settembre 1993, a cura di B. Cardon, M. Smeyers, Peeters, Leuven, 1995, pp. 285-294; S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 77.

del Mattutino. Quest'ultima serviva a sottolineare il carattere mariano delle ore, anche se a scapito della coerenza cronologica degli episodi illustrati<sup>87</sup>. La miniatura con *Cristo Uomo dei dolori* apre il manoscritto e precede l'ufficio della Santa Croce, quella con il *Giudizio Universale* precede i salmi penitenziali, quella con la *Veglia funebre* l'ufficio dei morti e quella con la *Crocifissione* l'ora nona. Tra i suoi fascicoli il manoscritto bassanese presenta altre due peculiarità dovute ad interventi posteriori la fascicolazione originaria. Il primo si osserva al foglio 104v, che, oltre a riportare la numerazione moderna sul centro sinistra del bordo superiore, anziché sull'angolo destro, mostra un evidente dissonanza con il resto del testo. Questa pagina, infatti, costituisce un'interruzione *ex abrupto* dell'ufficio dei defunti per riportare delle preci<sup>88</sup>, che si fanno parte dello stesso ufficio, ma denotano una soluzione di continuità con la pagina precedente, la quale termina con la parola *oremus*, seguita dall'abbreviazione rubricata in rosso che indica appunto l'orazione, ma quest'ultima non trova posto nella pagina seguente. Un'altra peculiarità del foglio 104v riguarda l'incompiutezza della decorazione dei due capilettera, sprovvisti, sia nel campo interno sia in quello esterno, dell'ornamentazione rabescata a biacca. È possibile che alcuni fogli siano stati smarriti anche da questo fascicolo, oppure che il fascicolo sia incompleto sin dalla sua origine, dato che si possono scorgere altri segni d'incompletezza: al foglio 94r la prima lettera, una "D", è sprovvista del riempimento dorato che gli spettava, intuibile dalla tacca di colore che la sfiora. Potrebbe trattarsi di una semplice sbavatura di colore, ma quello che fa pensare ad una dimenticanza o alla non finitezza è la mancanza altresì della decorazione filigranata. Al foglio 103v manca, invece, la rubrica che indica l'inizio del cantico di Zaccaria. Che si tratti di semplici dimenticanze o di un fascicolo che non ebbe il tempo o la possibilità di essere completato, oppure di entrambe, è difficile dimostrarlo. Ciò che, però, si può asserire è che l'Ufficio dei defunti presenta parecchie controversie. Inoltre, va detto che qua e là all'interno del testo vi sono segni d'incompiutezza: è il caso dei fogli 22v-23r, in cui risulta assente la rubricazione di due antifone, mentre al foglio 71v manca un'iniziale filigranata "E". Queste lacune, oltre a suggerire che il lavoro di rubricazione e di aggiunta delle iniziali può essere avvenuto in un secondo momento per mano di altri calligrafi, provano che chiunque compilò il testo, aggiungendo le rubriche e le iniziali, commise alcune dimenticanze.

---

<sup>87</sup> D. Vanwijssberghe, *The cyclical illustrations...*, pp. 290-291.

<sup>88</sup> *Partem beatae resurrectionis obtinent animes omnium fidelium defunctorum vita que habere mereantur in celis. Per te Ihesu Christe Salvator mundi, qui cum Patre et Spiritu Sancto vivis et regnas Deus. Per omnia saecula saeculorum. Amen. /Animes omnium fidelium defunctorum per piam misericordiam dei sine fine requiescant...*



Il fascicolo prosegue al foglio 105r con le preghiere appartenenti all'ora della compieta, la quale, infatti, s'interrompe bruscamente al foglio 69v, evidenziando un'errata ricollocazione dei fogli.

La seconda anomalia riguarda la fascicolazione del calendario, che in origine doveva essere composto probabilmente da un unico senione<sup>89</sup>, mentre ora si trova diviso fra due ternioni (ff. 138r-143v; ff. 144r-147v), di cui il secondo si compone solamente di cinque carte, dal momento che il foglio del mese di Luglio non ne fa più parte. L'ultima carta (f. 148r-v), a cui è stata sottratta la controparte, è attaccata alla carta 144 tramite una strisciolina di carta, a cui, a sua volta, è incollata la carta di guardia.

Come già detto, il manoscritto conobbe una legatura secondaria nel XIX secolo, evidente anche nelle controguardie che riportano un motivo maculato, simile all'effetto del marmo policromo, confrontabile con i codici Additional 50005 della British Library e Ms. Lat. liturg. f. 2 della Bodleian Library, anch'essi rilegati in epoca moderna. Per di più i tre condividono l'andamento del motivo decorativo che corre sui lati delle coperte. Nel manoscritto Esp. 1 esso decora la cornice della coperta in pelle dei piatti con un motivo floreale che si alterna ad uno fogliaceo, entrambi in oro (fig. 5). Il dorso è decorato con un fregio dorato, che lo suddivide in quattro caselle rettangolari, le quali racchiudono un fiore dorato a sei lobi. Sul dorso, inoltre, vi sono applicate due etichette cartacee: una, più antica, riporta una dicitura ormai indecifrabile, l'altra la segnatura "ESP 1" (fig. 6).

Credo valga la pena considerare per questo manoscritto l'ipotesi di un assemblaggio testuale, oltre a quello riguardante il corpus delle miniature. La suggestione nasce dagli studi della medievalista Kathryn Rudy, la quale, notando la grande varietà con la quale erano ordinati i vari uffici in un campione di libri d'ore, avanzò l'ipotesi che ogni ufficio fosse contenuto in un singolo fascicolo, il che permetteva di considerarlo come un'entità separata dagli altri e dunque di poter scegliere l'ordine in cui disporli in un momento successivo alla copiatura degli stessi<sup>90</sup>. Quest'operazione, a cui Rudy affibbiò il nome di "modular method"<sup>91</sup>, era resa possibile dalla speciale organizzazione produttiva che caratterizzò le Fiandre in questa congiuntura. Dal momento che ogni ufficio iniziava al recto della prima pagina di un nuovo fascicolo e che le miniature venivano inserite in un secondo momento, il copista difficilmente riusciva ad occupare tutto lo spazio a disposizione nel quaderno e perciò si vedeva costretto a lasciare delle pagine bianche. Nel nostro caso ciò avviene solo nei due fascicoli giustificati in inchiostro bruno. Essi contengono un ufficio completo e quello che va dal foglio 126r al 137v contiene un'intera pagina bianca alla fine. Si può dunque credere che questi due fascicoli non

---

<sup>89</sup> A. Derolez, *Masters and measures*...., p. 85.

<sup>90</sup> K. Rudy, *Piety in Pieces*...., pp. 41-50.

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 15-25.

appartenessero al nucleo originario di preghiere e, di conseguenza, che potessero essere il frutto del lavoro di un altro copista o dello stesso, il quale venne richiamato in un secondo momento. A questo punto risulterebbe plausibile l'ipotesi che le calligrafie all'interno di Esp. 1 possano essere più di una, se non addirittura tre: una responsabile dei fascicoli rigati in inchiostro rosso, una di quelli in inchiostro nero e una delle rubriche. La grande somiglianza fra le due scritture e le rubriche m'induce, però, a ritenerle tutte di un'unica mano<sup>92</sup>, la quale, dunque, lavorò allo stesso manoscritto in diversi momenti. Da questo dato si potrebbe ricavare che anche i decoratori responsabili delle iniziali possano essere intervenuti due volte.

Casi analoghi che videro l'inserimento di fascicoli in momenti successivi spingono a credere che ciò sia avvenuto anche per il nostro manoscritto<sup>93</sup>, dato che l'aggiunta di miniature o d'interi fascicoli faceva parte della natura "componibile" di questi manufatti<sup>94</sup>. Rudy, in una nota al suo testo, paragona la produzione di un libro d'ore fiammingo del XV secolo a quello di un'automobile del XIX o XX secolo<sup>95</sup>, poiché, al fine di ridurre i costi e di aumentare l'efficienza, i vari componenti vengono prodotti da aziende provenienti da più Paesi e infine vengono assemblati insieme. Per i libri d'ore accadeva, più o meno, la medesima cosa, solo che le varie parti venivano prodotte in laboratori della stessa città o di una cittadina vicina, ma quel che conta è che a volte questi artigiani non si conoscevano neanche fra di loro o comunicavano tramite un intermediario, verosimilmente il libraio<sup>96</sup>.

Assumendo il punto di vista di Rudy, si conferma alquanto difficile scoprire quale fosse l'ordine delle preghiere prima della rilegatura moderna, dato che questo poteva essere cambiato sin da allora attraverso l'inserimento di nuovi fascicoli.

---

<sup>92</sup> Desidero ringraziare la prof.ssa Nicoletta Giovè per l'indicazione.

<sup>93</sup> S. Van Bergen, *The Production of Flemish Books of Hours for the English Market: Standardization and Workshop Practices*, in *Manuscripts in transition: recycling manuscripts, texts and images: proceeding of the international Congress held in Brussels (5-9 November 2002)*, Peeters, Paris, Leuven, Dudley, 2005, pp. 276-280.

<sup>94</sup> K. Rudy, *Piety in Pieces...*, p. 25.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 28; Il paragone con la produzione di autovetture è molto efficace, infatti la nota di Rudy, che si riferisce al metodo di lavoro di Henry Ford, mi ha ricordato precisamente uno dei primi suggerimenti del prof. Farquhar, che paragonò un libro d'ore ad un'automobile dei giorni nostri, in cui le varie parti provengono da tutto il mondo per poi essere assemblate in un luogo di produzione specifico.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 27; S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 90.

Non resta da aggiungere che il lavoro di aggiunta delle miniature, eseguite in laboratori separati, è giustificato dalle loro misure, le quali non corrispondono con lo specchio di scrittura del testo, circostanza che tendeva a manifestarsi più frequentemente nel nord dei Paesi Bassi, mentre al Sud, quando era possibile, si cercava di farle coincidere<sup>97</sup>. Le uniche miniature che danno la sensazione di essere allineate con la colonna di testo sono quelle dei fogli 53v, 57v, 60v e 68v, le quali costituiscono il gruppo più numeroso. Tutte e quattro misurano 58 millimetri di altezza e 37 di lunghezza e perciò coincidono con la seconda e l'ultima riga di scrittura. Il dato potrebbe avvalorare l'ipotesi che lo spazio per queste miniature venne predisposto prima della loro esecuzione, tramite il disegno ad inchiostro della forma che avrebbero dovuto assumere le cornici, ossia con il semiarco nel margine superiore. Tutte le altre miniature possiedono dimensioni diverse e non corrispondono in nessun modo con la giustificazione della pagina di fronte.

---

<sup>97</sup> A. Derolez, *Masters and measures...*, p. 93.



Figura 5. Coperta in pelle con fregio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa.



Figura 6. Dorso, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa.

## CAPITOLO III

### LA DECORAZIONE

#### 3.1 Il corpus di miniature

Il corpus di miniature che costituisce il ciclo illustrativo del manoscritto di Bassano è altamente stratificato: dalle dieci miniature sopravvissute è possibile rilevare l'intervento di almeno quattro artisti distinti. La distinzione, necessaria per comprendere la natura composita di questo manoscritto, procede per piccoli gruppi, al cui interno vi trovano spazio quelle miniature che condividono fra loro aspetti formali e grafici.

Il primo macrogruppo è composto da quattro miniature (ff. 53v, 57v, 60v, 68v) e va ricondotto all'ambito dei Maestri dei Santi Beaufort. Il secondo gruppo raccoglie le miniature ai fogli 1v e 120v, il terzo quelle ai fogli 17v e 70v, entrambi riconducibili all'ambito dei Tralci dorati; infine, l'ultimo gruppo comprende le miniature ai fogli 5v e 89v.

È di vitale importanza ricordare l'enorme diffusione che ebbe lo sfondo a viticci d'oro, perché ci consente di penetrare tra le pagine del codice Esp. 1 con un'ottica e una consapevolezza diversa rispetto a quelle che ce lo fanno apparire come un prodotto abbastanza unitario e opera di un gruppo coeso.

##### 3.1.1 Un Maestro di Beaufort

Il sottogruppo più consistente, di cui si cercherà di restituire più notizie documentarie possibili, comprende le miniature dei fogli 53v, 57v, 60v e 68v. Le quattro miniature anticipano le ore terza, sesta, vespri e compieta dell'Ufficio della Vergine e rappresentano quattro episodi della Passione di Cristo: *La flagellazione* (tav. IV), *Cristo che porta la croce* (tav. V), *La deposizione dalla Croce* (tav. VI) e *La deposizione nel sepolcro* (tav. VII). Ad accomunare le scene è, *in primis*, l'imprescindibile sfondo rosso tappezzato ora di tralci dorati, come al foglio 60v, ora di motivi ondulati a guisa d'uncini separati fra loro e disposti in righe parallele che si ripetono senza interruzione (ff. 53v, 57v, 68v). Un altro aspetto comune a questo gruppo è la stessa tipologia di cornice.

Lo stile grafico è più dolce, alleggerito e allo stesso tempo la tavolozza è più pallida rispetto alle miniature degli altri gruppi, ma ciò non toglie che questo sia il gruppo di miniature con la qualità artistica maggiore. In questo gruppetto traspaiono evidentemente i tratti tipici che caratterizzarono la scuola dei maestri Beaufort. I personaggi stereotipati sia nei gesti che nelle espressioni, restituiscono

un'atmosfera silenziosa, gelida, quasi irreali; perciò, nonostante questo primo gruppo sia connotato da un lato da una maggiore qualità artistica, dall'altro ripropone quei tratti tipicizzanti che gli restituiscono un tono spento.

In particolare, oltre allo sfondo diaprato, queste miniature condividono con il resto della produzione di questi maestri il patetismo delle figure, restituito tramite la stereotipizzazione dei gesti e l'inespressività dei volti connotati da sguardi fissi, l'utilizzo ripetuto di tipologie anatomiche e fisiognomiche da una composizione all'altra, la negazione della prospettiva -del resto gli sfondi utilizzati da questi maestri lo impedivano strutturalmente- e ancora la pratica di razzare in oro le aureole, la gamma cromatica ridotta e gli accostamenti cromatici arditi, il linearismo, i panneggi rigidi che ricadono quasi sempre dritti<sup>98</sup>, le chiome bionde e le lunghe barbe biforcute. Inoltre, a caratterizzare le miniature di questo maestro vi sono la carnagione pallida dei personaggi, i volti allungati, ovoidali e delicatamente modellati<sup>99</sup>, i gomiti e le ginocchia appuntite, le braccia e le gambe esili, sottili, prive di muscolatura, le dita affusolate, gli occhi e la bocca restituiti tramite semplici trattini<sup>100</sup>, le labbra rese carnose dalle tacche di colore e la capigliatura di Cristo, divisa in mezzo da una riga.

Le quattro miniature possono essere ricondotte al Gruppo dei Maestri di Beaufort attraverso i confronti con altri manoscritti. Il codice MS. Rawl. liturg. e. 32 della Bodleian Library di Oxford (figg. 8-10-12), un codice della collezione privata Renate König (tav. XXVII) e il manoscritto Additional 27948 (tavv. XXV-XXVI) della British Library condividono con Esp. 1 volti, fisionomie e pose. A ritornare da un codice all'altro, sono specialmente il volto pallido e rotondo di San Giovanni e quello allungato dal mento quasi appuntito di Cristo.

Infine, questo miniaturista, per suo volere o per cause legate alla dimensione dei fogli su cui lavorò, tende a presentare delle versioni semplificate di quelle che erano le iconografie ricorrenti per questo tipo di testi. Infatti, pare di trovarsi di fronte a dei *close-ups*, a dei restringimenti d'inquadratura rispetto a quelle che erano le miniature più elaborate di questo periodo. Perciò il nostro primo maestro, come del resto gli altri presenti nel manoscritto, tende a ridurre le presenze in scena e a semplificare lo spazio circostante includendovi solo gli elementi necessari alla lettura dell'immagine.

---

<sup>98</sup> *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 80.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> B. Bousmanne, *Duex livres d'heures...*, p.124.



Figura 7. *Deposizione nel sepolcro*, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 68v.



Figura 8. *Crocifissione*, dettaglio, MS. Rawl. liturg. e. 32, Bodleian Library, Oxford, fol. 13v.



Figura 9. *Deposizione dalla croce*, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 60v.

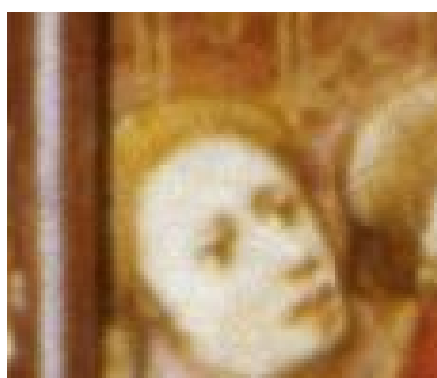


Figura 10. *Veglia funebre*, dettaglio, MS. Rawl. liturg. e. 32, Bodleian Library, Oxford, fol. 71v.



Figura 11. *Deposizione nel sepolcro*, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 68v.



Figura 12. *Giudizio Universale*, dettaglio, MS. Rawl. liturg. e. 32, Bodleian Library, Oxford, fol. 57v.

Questo primo gruppo merita particolare attenzione dal momento che per anni i pochi studiosi interessatesi al codice ricondussero le quattro miniature ad un maestro appartenente al Gruppo dei tralci dorati. Come detto in precedenza, questo poteva essere un errore comune quando ci si avvicinava al *mare magnum* di miniature decorate con lo sfondo a tralci dorati.

Questo blocco di miniature costituisce il nucleo principale da cui tentare di ricostruire la storia illustrativa del manoscritto e ricondurlo al suo contesto di origine tramite alcuni confronti con opere affini o meno.

## **Le cornici**

Le quattro cornici sono accumulate dal semiarco del bordo superiore e dal triplo riquadro che le compone. Se i due riquadri più interni rientrano in quella che era la consuetudine per moltissime delle miniature dell'epoca, ossia una prima cornice policroma azzurra e rossa percorsa da una linea bianca e una seconda dorata, ciò che desta curiosità è la terza cornice tracciata ad inchiostro. Quest'ultima può condurre alla formulazione di varie ipotesi, fra cui quella che la linea *extra* fosse stata tracciata come indicazione dello spazio lasciato a disposizione del miniatore, forse con l'intenzione di coordinare la giustificazione del testo con le miniature, dato che queste quattro sembrano essere allineate con le righe di testo, e inoltre la decorazione dei bordi sembra essere disposta in maniera più armonica attorno ad esse. L'altra ipotesi, derivata dal confronto con un manoscritto conservato in una collezione privata tedesca (tav. XXVII) e che condivide vari aspetti con il manoscritto Esp. 1, potrebbe suggerire che questo tipo di cornice tripla era utilizzato da alcuni maestri della scuola di Beaufort. Al momento non credo sia possibile rispondere con esattezza alla questione e perciò ritengo che le ipotesi siano da considerarsi parimenti.

## **Le miniature**

*La flagellazione di Cristo* (tav. IV) non si discosta molto da quella che era l'iconografia convenzionale del tempo<sup>101</sup>: il Redentore è legato alla colonna, di cui si scorge solo la parte alta, che s'innesta nel semicerchio creato dall'arrotondarsi della cornice, e la base, mentre il fusto è totalmente coperto dal corpo. Al fianco di Cristo si muovono due sgherri: si tratta di un movimento appena accennato dal braccio sollevato del carnefice di sinistra e dal piede sinistro in avanzamento di quello a destra. I due

---

<sup>101</sup> Cfr. London, British Library, Add. 27948, 24v; London, British Library, Harley MS. 2982, 31v.



scherani assumono delle pose innaturali, in quanto manca la fluidità del gesto, soprattutto in quello di destra che sembra costretto in uno spazio angusto e perciò impedito nella frustata. Anche le vesti contribuiscono alla sensazione di immobilità che pervade la scena: le pieghe ricadono dritte sotto e sopra la cintura nel boia di destra, mentre in quello di sinistra non sembrano nemmeno crearsi.

Cristo ha le mani legate alla colonna. Inoltre, una corda, non particolarmente stretta, è visibile all'altezza delle ginocchia. La sofferenza del Salvatore traspare solo dal dettaglio degli occhi completamente serrati, dal momento che neppure le consuete ferite a forma di puntini sparsi sul corpo sono visibili<sup>102</sup>. Anche gli stessi flagelli dei due carnefici contribuiscono a rendere davvero poco cruenta la scena: le funicelle, rese attraverso tre semplici tratti a biacca leggermente ondulati, danno la sensazione di essere leggere come delle piume<sup>103</sup>.

Lo sfondo piatto con coppie di motivi dorati, simili a dei ganci, alternati, in questo caso con altri a biacca a guisa di elementi floreali altamente stilizzati<sup>104</sup>, nega ogni possibilità di profondità. I motivi dorati sullo sfondo, che assumevano le forme più disparate, a volte combinati con altri a biacca, ricorrevano spesso negli sfondi di questi maestri<sup>105</sup>. Inoltre, lo spazio circostante i personaggi, che sia interno o esterno, è sempre evocato da singoli elementi isolati, nella fattispecie un semplice muricciolo grigio che si appoggia su di una pavimentazione rossa a losanghe, che sbiadisce nel primissimo piano, forse nel tentativo di creare uno stacco fra pavimentazione e parete<sup>106</sup>.

La tavolozza è ridotta all'utilizzo di blu, rosso, rosa, verde, giallo e grigio come lo sarà in tutte le miniature del gruppo.

La miniatura con *La flagellazione* di Cristo e quella del foglio 60v hanno due gemelle, che si trovano all'interno del manoscritto Additional 27948 della British Library di Londra (tavv. XXV-XXVI). Il confronto è cogente in quanto le due scene sembrano ispirarsi allo stesso modello. A differire sono solo

---

<sup>102</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.169, f. 34v; New York, Pierpont Morgan Library, MS M.259, f. 32v.

<sup>103</sup> Cfr. London, British Library, Harley MS. 2982, f. 92v; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 565, f. 88v.

<sup>104</sup> Cfr. Uno sfondo simile si può osservare in Cambridge, University Library, MS. li. 6.2, f. 53v.

<sup>105</sup> Cfr. Cambridge, University Library, MS Ff. 6.8; London, British Library, Add. 27948; Oxford, Bodleian Library MS. Barlow 33; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 116; Oxford, Bodleian Library MS. Lat. liturg. f. 2.

<sup>106</sup> La soluzione con il pavimento a piastrelle e il muretto, che fungeva da divisorio fra esso e lo sfondo, era ampiamente diffuso nelle miniature dei Paesi Bassi del Nord e del Sud. Cfr. S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 67; *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 82.

alcuni dettagli come il muretto assente nel codice londinese, la scelta di alcuni colori, che però rispettano lo stesso principio d'applicazione, ossia per contrasti, e la superiore qualità artistica del secondo. A variare sono anche cornice e decorazione dei bordi esterni, riprova che queste potevano essere eseguite da altre mani specializzate. Il tipo di colonna e soprattutto le pose dei personaggi derivano dallo stesso prototipo; dunque, questo caso potrebbe suggerirci come potevano presentarsi questi modelli, magari riproducendo soltanto il fulcro della scena lasciando i dettagli accessori a discrezione del miniatore. I modelli avevano funzioni altamente pratiche, motivo per cui ad oggi se ne rinvencono ancora pochissimi; inoltre, essi potevano circolare su fogli di pergamena o di carta, la cui superficie era riempita da schizzi di scene, di figure e di schemi iconografici<sup>107</sup>. I due fogli di Bassano e della British Library ci permettono di far riferimento ad un'altra pratica derivata dalla circolazione dei modelli: il miniatore, che disponeva del modello di una figura o di una scena, poteva ottenerne una riproduzione sia attraverso il disegno a mano libera sia ricalcandolo direttamente sul foglio mediante una delle svariate tecniche in uso all'epoca<sup>108</sup>, ottenendo così un'immagine capovolta<sup>109</sup>.

Al foglio 57v s'incontra la seconda miniatura dipinta da quello che si può definire Maestro A o Primo Maestro di Esp.1 (tav. V). Cristo al centro del riquadro sta salendo il Calvario con la Croce sulle spalle aiutato da Maria che, all'estrema sinistra, affiancata da San Giovanni Evangelista, sostiene la trave trasversale. La raffigurazione di Maria segue la tradizione, che la vede supportare la Croce con almeno una delle due mani coperte sotto il *maphorion*<sup>110</sup>. A destra sono disposte due figure, fra i quali si potrebbe identificare nel personaggio barbuto con veste rosa e calze rosse Simone di Cirene, colui che aiutò Gesù nel trasporto della Croce verso il Golgota. Questa opzione sembra resa valida dalla posa della mano che indica a Cristo la strada da seguire, quindi un gesto d'incoraggiamento, d'aiuto e benevolo da parte del Cireneo, che con l'altro braccio, in una posizione completamente innaturale, sembra proprio aiutare il figlio di Dio. In alternativa questa figura assieme a quella in alto a destra, di

---

<sup>107</sup> Cfr. J. D. Farquhar, *Creation and Imitation: the work of a fifteenth-century manuscript illuminator*, Nova University Press, Fort Lauderdale, 1976, pp. 42-43.

<sup>108</sup> "A number of tracing techniques were available to the fifteenth century artist: 1) a direct trace 2) a pressure trace 3) a pricking or pouncing trace 4) a moisture trace", in J. D. Farquhar, *Creation and Imitation...*, p. 65.

<sup>109</sup> J. D. Farquhar, *Creation and Imitation...*, pp. 71-72.

<sup>110</sup> K. Smeyers, S. Vertongen, *Manuscrits pré-eyckien...*, p. 80.

Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.169, f. 36v; Durham, Ushaw College, MS. 10, f. 51v; London, British Library, Harley MS. 2966, f. 33v; New York, Pierpont Morgan Library, MS M.259, f. 35v; Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Lat. 15, f. 47.

cui si scorge appena il volto incappucciato, potrebbero raffigurare le guardie romane che scortarono Cristo, dato che sopra le loro teste spuntano due lance. Questa seconda ipotesi è supportata dal confronto con il resto delle miniature di questo blocco e con la raffigurazione di questo episodio in manoscritti coevi. In primo luogo, si può notare che anche nella miniatura successiva appare una figura abbigliata con veste rosa e calze rosse, che sta deponendo Cristo dalla Croce. Da quel che sappiamo Simone di Cirene non fu coinvolto nella deposizione dalla Croce, ma furono piuttosto Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea ad essere protagonisti di questo fatto. Per il principio di ripetizione di modelli e fisionomie tipico di questi maestri potrebbe essere inutile cercare delle somiglianze fra i personaggi secondari nelle varie scene. Dunque, sarà più conveniente confrontare la miniatura in questione con quelle di altri manoscritti coevi<sup>111</sup>. Solitamente l'iconografia tradizionale neerlandese non prevede la presenza del Cireneo. Per converso a scortare Cristo, si ritrova quasi sempre un manipolo di soldati romani, uno dei quali lo tiene per una corda, oppure gli porta chiodi e martello. In questo caso, dunque, il gesto con la mano non sarebbe più tanto benevolo, al contrario verrebbe percepito come un comando a procedere più speditamente. Questo personaggio è esemplare dell'utilizzo ricorrente di modelli che si faceva tra i maestri di questa scuola.

Le caratteristiche che contraddistinguono lo stile di questi miniatori si reiterano anche qui, perciò ritroviamo: volti inespressivi, aureole a raggiera, vesti che ricadono in pieghe dritte e rigide (lampante in questo caso su quella di Cristo), visi ovali e impalliditi, mancanza di prospettiva, paesaggio ridotto alla porzione di terreno in salita su cui si svolge la scena e utilizzo di una tavolozza povera.

Il terzo episodio della Passione rappresentato è *La deposizione dalla Croce* (tav. VI) ed anche questa miniatura non si discosta affatto dall'iconografia tradizionale. Sulla sinistra la Vergine e San Giovanni, alla quale sembra stringersi, per la prima volta danno l'impressione di avere un'espressione mesta, data dalla bocca che appare imbronciata, effetto della linea delle labbra che questa volta accenna a curvare verso il basso. Due personaggi stanno, invece, deponendo il Cristo, il primo gli estrae il chiodo dai

---

<sup>111</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.169, f. 36v; Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.170, f. 55v; Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.173, f. 51r; Cambridge, Trinity College, Ms. B 11.18, f. 36v; Chicago, Newberry Library, Ms. 56, f. 10v; Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 135 K 45, f. 48v; Durham, Ushaw College, MS. 10, f. 51v; London, British Library, MS. Loan 85/7, f. 45v; London, British Library, Harley MS. 2966, f. 33v; London, Sotheby's 20 giugno 1978, lot. 2983, f. 42v; New York, Pierpont Morgan Library, MS M.259, f. 35v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 17, f. 53v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 276, f. 41v; Oxford, Bodleian Library, MS. Jesus College, f. 38v; Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Lat. 15, f. 47v; Paris, Musée Marmottan, Inv. M 6142.

piedi, mentre l'altro si sta appoggiando lentamente il corpo defunto su di una spalla, per facilitarli nell'operazione. Quest'ultima figura, come anticipato, riporta le stesse caratteristiche fisiche e lo stesso abbigliamento del personaggio che al foglio 57v scortava Cristo. La riproposizione di modelli e la reiterazione degli accostamenti fra colori appaiono evidenti: il personaggio che sta deponendo Cristo indossa gli stessi abiti di quello che nell'episodio precedente lo stava scortando. Ora ha solo un copricapo differente, rosso, mentre prima pareva indossare un turbante. Nella salita al Calvario il soldato era riconoscibile anche per la lunga barba, che ora è presente ma nella figura inginocchiata intenta a togliere il chiodo dal piede di Gesù. I ripetuti *refrain* stilistici confermano l'idea che questi artisti lavorassero con dei modelli sottomano e scambiassero, variandole fra loro, fisionomie, pose e gesti.

Il corpo esanime di Cristo avvolto solo da un drappo permette di osservare ancora meglio quali erano le caratteristiche fisiche dei personaggi dipinti da questi maestri. *In primis*, le gambe esili, il viso ovale e pallido, come il resto del corpo che pare quasi tralucere. Infine, l'elemento naturalistico anche qui è ridotto ad un pezzo di terreno e ad una roccia dai contorni spigolosi. Non rimane che accennare allo sfondo in cui è possibile osservare un tralcio principale, a destra, nello spazio lasciato sgombro dalle figure, che si diparte dalla roccia per salire fin sopra la croce e dal quale ramificano altri tralci, un po' più piccoli, che tendono ad arricciarsi creando in questa maniera una trama fitta di viticci. Esso era fra gli sfondi più utilizzati da questo e altri gruppi di miniatori dell'epoca<sup>112</sup>.

Anche per questa miniatura vale il confronto fatto in precedenza per il foglio 53v, sebbene in questo caso le somiglianze con il manoscritto inglese siano ancora più stringenti (tav. XXVI). Da esso emerge come il nostro miniatore sia costretto a chiudere i personaggi entro uno spazio asfittico in cui non c'è posto per elementi aggiuntivi, per esempio la scala. A risaltare in maniera ancor più accentuata è l'utilizzo dello stesso prototipo, al punto che i presunti Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo compiono gli stessi gesti e portano le stesse identiche vesti. Le proporzioni allungate dei corpi in entrambe le miniature sono riconducibili alla sfera dei Maestri Beaufort. Le uniche differenze stanno nella posa speculare del corpo esanime di Cristo e nello sfondo.

---

<sup>112</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.169; London, British Library, MS. Royal 2 A XVIII; London, British Library, Harley MS. 2982.

L'ultima miniatura di questo maestro precede la compiuta e raffigura la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (tav. VII). Come per le miniature precedenti anche questa segue l'iconografia tradizionale<sup>113</sup>, ove due personaggi stanno adagiando il corpo del Salvatore nell'avello, mentre San Giovanni sta ancora stringendo a sé la Vergine appoggiata al lato del sepolcro. Il corpo nudo del Salvatore, su cui son ben visibili le ferite, è ancora una volta estremamente esile: gambe e braccia appaiono fragili, molli, affusolate, sottili e prive di muscolatura. La visione ravvicinata della scena, rispetto ad altri esempi coevi, permette di scrutare meglio il metodo di rappresentazione dei volti da parte di questo maestro. Egli segue la convenzione di questo stile, perciò le teste sono fortemente arrotondate, con quelle di Cristo e di San Giovanni ancor più allungate rispetto alle altre. Le pupille sono piccoli puntini neri posti al di sotto della linea che riproduce l'occhio; anche le sopracciglia si limitano ad una linea, alle volte dritta alle altre ondulata; la bocca stretta è anch'essa pressoché ridotta ad un trattino se non fosse per la tacca di colore rosso delle labbra, che in alcuni rari passaggi sembra pure dischiudersi. Le fronti sono spaziose e i capelli biondi sono costituiti da sottili tratteggi gialli.

Anche al foglio 68v è presente il distintivo accostamento di colori proprio di questi maestri. Il sepolcro è riempito con un rosa tenue, lo stesso che caratterizzava alcune vesti nelle precedenti miniature. Il *maphorion* mariano e la veste sottostante ripropongono quel contrasto fra rossi e blu tanto caro ai miniatori di questo secolo, il quale si estende anche all'abito rosso della figura a sinistra.

Un tentativo di riconoscimento dei due personaggi marginali va fatto anche qui, dal momento che i Vangeli ci dicono che furono Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea a seppellire Cristo. Anche in questo i due personaggi sono altamente stereotipati al punto da sembrare identici ai personaggi delle miniature precedenti, ma differiscono da questi per alcuni dettagli, per esempio, un volto glabro, un copricapo di un colore diverso o una capigliatura leggermente variata.

### 3.1.2 Miniature nello Stile dei tralci d'oro

Il secondo gruppo di miniature è in parte riconducibile allo Stile dei tralci dorati e include *Cristo come Uomo dei dolori* del f. 1v (tav. I) e la *Crocifissione* del f. 120v (tav. X). Credo sia corretto ricondurre queste miniature sotto un solo gruppo, grazie all'osservazione dei tratti fisiognomici, in particolare nella figura di Cristo, e alla resa dei dettagli, sebbene riterrei quanto mai azzardato attribuirle alla stessa

---

<sup>113</sup> Cfr. Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS. IV 746, f. 23v; London, British Library, Harley MS. 2982, f. 40v; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 149, f. 50v.

mano. Perciò al Maestro A si aggiungerebbero i Maestri B e C o Secondo e Terzo Maestro. Il tratto qui risulta ancor più appesantito rispetto al miniatore descritto sopra. Questo linearismo più risentito è ben visibile nella *Crocifissione*, in cui i corpi, così come i tratti del volto e le vesti, sono delineati da un contorno esageratamente spesso. I colori appaiono più vivi, specie nei verdi e nei rossi, benché la *palette* sia ancor più ristretta. Ambedue le miniature rispettano le cifre stilistiche proprie di questa scuola di miniatori.

## Le cornici

Entrambe le cornici presentano una struttura centinata a doppio margine, quello esterno in oro e quello interno a campo rosso-blu percorso da una linea a biacca. L'unica differenza è costituita dal bordo superiore cigliato del riquadro al foglio 1v<sup>114</sup>.

## Le miniature

L'*Imago pietatis* unito all'*arma Christi* faceva parte dell'iconografia tradizionale dei paesi del nord<sup>115</sup> e mostra una mezza figura di Cristo che, su di una nuvola, emerge dal sacello scoperchiato (tav. I). Attorno alla figura del Salvatore sono disposti i simboli del supplizio, partendo dal primo in basso a destra incontriamo: la veste che indossò durante la salita al calvario, i dadi, la lanterna, il sudario, la colonna su cui venne flagellato con le due sferze, la croce, i chiodi e il martello, la lancia con cui fu infilzato, la spugna imbevuta d'aceto e la tenaglia con cui gli vennero rimossi i chiodi. Altri simboli della Passione dovevano essere rappresentati davanti al sacello, ma lo stato di conservazione della pagina ne impedisce la lettura.

La miniatura è un po' rovinata, perciò non è possibile analizzarla approfonditamente, anche se si può notare come il classico motivo a racemi dorati contorni le figure e gli elementi della scena, creando dei piccoli riquadri, come accade fra cornice e croce.

La figura del Redentore con le mani incrociate e gli occhi serrati riporta ancora le ferite subite durante il flagello sottoforma di puntini rossi. Inoltre, sul dorso delle mani e sul costato si possono identificare le lesioni più profonde, che in questo caso il miniatore rappresenta con delle tacche di tempera rossa. Gesù Cristo in questa rappresentazione, come detto, non sfugge alla stereotipizzazione della figura

---

<sup>114</sup> Cfr. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 149.

<sup>115</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting...*, p. 124; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 197.

applicata da questi maestri. Quello che differisce è la tecnica utilizzata per raffigurare l'aureola; non più a raggiera, come per il maestro precedente, ma come un disco d'oro tracciato con una grossa linea di contorno. Quest'ultima era una variazione che si poteva riscontrare frequentemente fra questi maestri<sup>116</sup>.

All'*Uomo dei dolori* del codice Esp. 1 di Bassano del Grappa sono accostabili due miniature, una appartenente al codice Ms. Reid 44 del Victoria & Albert Museum (tav. XXVIII) e un'altra parte di un manoscritto venduto all'asta da Sotheby's il 25 giugno 1985<sup>117</sup> (tav. XXIX). Il confronto sembra suggerire che alla base di tutte e tre ci sia lo stesso modello. Ad essere reiterata non è solo la posa di Cristo a braccia incrociate, ma è anche la disposizione dell'*arma Christi*. Gli strumenti della passione, infatti, seguono il medesimo ordine, ad eccezione della lancia, della spugna, dei chiodi, del martello e della tenaglia nel foglio del Victoria & Albert, che formano uno schema più organizzato e regolare che evita di incrociare fra loro la lancia e la canna con la spugna imbevuta d'aceto e dispone nello spazio creatosi tra esse, i restanti attrezzi. La soluzione potrebbe essere dovuta alle dimensioni del foglio e dunque al maggior spazio a disposizione del miniatore che gli permise di non intasarlo eccessivamente in quella che era la porzione più densa. Il lato sinistro in cui trovano spazio la colonna con i flagelli sembra confermare il maggior respiro di questa disposizione. Un'altra piccola differenza sta nella corona di spine che nel Ms. Reid 44 è appesa alla Croce, mentre nelle altre due non sembra nemmeno comparire. Tralasciando sfondi e cornici, che potevano essere soggette a vari fattori, come lo stile del maestro o la destinazione del codice, la figura di Gesù Cristo e gli strumenti della Passione sembrano provenire dallo stesso modello. Quest'ultimi, appunto, possono essere utili a ricostruire la miniatura bassanese in quella parte ora rovinata e resa illeggibile. Infatti, negli altri due fogli, davanti al sepolcro, sono posti un secchio, contenente l'aceto, e un cumulo di monete -le trenta con cui venne comprato il tradimento di Giuda- che presumibilmente completavano anche il foglio 1v del codice bassanese.

La miniatura con la *Crocifissione* del foglio 120v (tav. X) si può legare a quella di pagina 1v per la stessa maniera di rappresentare le piaghe di Cristo, ossia attraverso grosse tacche di color rosso scarlatto dalla forma irreali. Un'altra analogia è presente nella fisionomia di Cristo: una figura esile,

---

<sup>116</sup> Cfr. T. Orr, *The hours of Elizabeth the Queen: evidence for collaboration between English illuminators and an artist from the Gold Scrolls Group*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti dell'International Colloquium, Lovanio, 7-10 September 1993, a cura di B. Cardon, M. Smeyers, Peeters, Leuven, 1995, p. 624.

<sup>117</sup> *Western manuscripts and miniatures: Tuesday, 25 June 1985*, Sotheby's, London, 1985; Cfr. London, Sotheby's 25 giugno 1985, lot. 105; London, Victoria & Albert Museum, Ms. Reid 44, f. 119v.

con gli arti sottili, il bacino stretto e il taglio del mento squadrato delineato da una grossa linea. La capigliatura, come in precedenza, è divisa a metà e scende dritta sopra le orecchie. Naso, bocca e occhi sono semplici linee<sup>118</sup>, anche se nell'*Uomo dei dolori* e nel San Giovanni della *Crocifissione* è possibile scorgere i buchi delle narici. Infine, il Cristo crocifisso possiede lo stesso tipo di nimbo a guisa di disco dorato di quello al foglio 1v, su cui in precedenza vi trovava spazio anche un motivo crucifero. Le due miniature condividono lo stesso tipo di cornice centinata, sebbene quella che contiene la *Crocifissione* sia più allungata e stretta. Questo motivo costrinse il decoratore, che si occupò dei margini, ad una disposizione completamente diversa della decorazione.

La *Crocifissione* nella più classica delle iconografie, con Maria e Giovanni ai lati della croce, presenta un ulteriore motivo ricorrente nelle miniature del Gold Scrolls Group, consistente nel rappresentare la sfera celeste con i volti dei beati attraverso semplici fasce di colore azzurro o, come nel caso del foglio 70v, attraverso due semplici spicchi blu agli angoli della composizione<sup>119</sup>.

Nonostante le analogie, fra queste due miniature sono presenti altrettante differenze. Perciò non ritengo sia possibile asserire che furono opera di un'unica mano. La differenza più evidente riguarda il colore dello sfondo, in questo caso il verde, che costituiva una delle alternative più frequenti al rosso<sup>120</sup>. Se fra le analogie vi è lo stesso tipo di aureola in Cristo, ve ne sono altre due che differiscono e rimandano a quelle a raggiera viste per il gruppo precedente.

Malgrado gesti e costumi presentino un certo grado di stilizzazione, i panneggi di Maria e San Giovanni mostrano una complessità maggiore rispetto al Maestro A. Le vesti tendono a formare delle pieghe arrotondate a guisa di semilune, ben due consecutive sulla veste del San Giovanni, ma nel complesso risultano ben più elaborate. Le mani della Vergine sono più arrotondate e sproporzionate rispetto a quelle di San Giovanni e di Cristo. Un'altra differenza, che può essere estesa a tutte le miniature del gruppo, riguarda il volto inclinato all'indietro di San Giovanni che volge lo sguardo al suo Salvatore, unico esempio di un personaggio che accenna ad un movimento del capo. Il pezzetto triangolare di terreno, che simboleggia il monte Golgota, anche qui è l'unico elemento che concorre a restituire un'ambientazione spaziale.

---

<sup>118</sup> B. Bousmanne, *Duex livres d'heures...*, p.124.

<sup>119</sup> Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.211, f. 52; Oxford, Bodleian Library MS. Lat. liturg. f. 2, f. 68v.

<sup>120</sup> T. Delcourt, I. Hans-Collas, B. Bousmanne, *Miniatures flamandes, 1404-1482...*, p. 140. Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.169, f. 34v; New York, Pierpont Morgan Library, MS M.259, f. 32v; Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss. Lat. 10538, f. 274v.



Per quanto riguarda i confronti, i più convincenti sul piano stilistico rimandano ancora al manoscritto Reid 44 del Victoria & Albert (f. 58v) (tav. XXX) e al codice Harley 2982 della British Library (ff. 37v e 40v) (fig. 13 e tav. XXXI). I suddetti fogli si relazionano direttamente con la *Crocifissione*, da cui emerge una somiglianza nella figura di Maria. A balzare subito all'occhio sono la fisionomia, il modo in cui il manto, in particolare il cappuccio, veste sul capo della Vergine e la morfologia delle mani giunte, un po' tozze e sproporzionate, che appaiono in egual maniera nella *Deposizione nel sepolcro* del manoscritto Reid 44. Il confronto con questo codice si rende ancor più evidente nello sfondo; anche qui verde acqua con motivi filigranati in oro. Ad accomunare i tre manoscritti e a rinforzare l'ipotesi che la miniatura con la *Crocifissione di Cristo* del manoscritto Esp. 1 sia stata realizzata da un maestro appartenente alla Scuola dei tralci dorati è la forte somiglianza nella



Figura 13. *Deposizione dalla croce*, Harley 2982, British Library, London, fol. 37v.

raffigurazione del corpo esanime del Figlio di Dio. Il confronto si estende dunque ai fogli 37v e 40v del Harley 2982 (fig. 13 e tav. XXXI), in cui il corpo di Cristo è in posizione distesa. Ciò che colpisce maggiormente è la grossa linea bruna che definisce le figure e i volti, con occhi e bocca serrati, cinti da aureole ornate dallo stesso motivo crucifero. Infine, anche la figura dell'Evangelista permette di legare il manoscritto bassanese a quello del Victoria & Albert, perché, come per lo sfondo verde, anche per la veste dell'apostolo sembra sia stata adoperata la stessa tonalità di rosso. Per giunta, proprio il risvolto della veste sul collo di San Giovanni è molto simile fra le due miniature.

Inoltre, il manoscritto della British Library credo permetta di evidenziare la vicinanza fra lo stile dei cosiddetti Maestri di Beaufort e quello dei Maestri dei tralci d'oro. La figura di San Giovanni del foglio 37v del Ms. Harley 2982 (fig. 13) e quelle dello stesso apostolo nei manoscritti di Bassano e della collezione privata Renate König (tav. XXVII), attribuibili al Gruppo Beaufort, rivelano la stessa fisionomia: visi rotondi, pallidi, con fronti spaziose, dovute ad una attaccatura alquanto arretrata, e capelli biondissimi.

### 3.1.3 Il Quarto Maestro del codice Esp. 1?

#### Le cornici

Le cornici del terzo sottogruppo sono formate da un riquadro esterno dorato e da uno più interno che trascolora dal blu al rosso, il quale si può asserire fosse fra i formati più comuni al tempo<sup>121</sup>.

#### Le miniature

Il terzo sottogruppo di miniature anch'esse realizzate secondo lo Stile dei tralci dorati comprende l'*Annunciazione* (f. 17v) (tav. III) e il *Giudizio Universale* (f. 70v) (tav. VIII). Tra le due miniature si possono riscontrare delle analogie che potrebbero suggerire il lavoro di un'unica mano e dunque di un Quarto Maestro o Maestro D. Questo terzo gruppo è senza dubbio il più modesto dal punto di vista qualitativo. In entrambe le scene il disegno è molto secco e il linearismo ancor più risentito rispetto ai

---

<sup>121</sup> Cfr. Bryn Mawr, Bryn Mawr College Library, Ms. 27, ff. 7v, 9v, 11v, 13v, 26v, 29v, 31v, 33v, 35v, 37v, 53v, 63v, 77v, 86v; Germania, collezione privata Renate König, f. 26v, 52v, 64v, 69v, 76v, 80v, 86v, 97v, 101v; London, Victoria & Albert Museum, Ms. Reid 44, f. 24v, 119v; Modena, Biblioteca Estense, Ms alfa H-9-10, Lat. 811, ff. 13v, 27v, 72v, 81v; Paris, Musée Marmottan, Inv. M 6142.

gruppi precedenti. Gli stilemi di questi miniatori si ritrovano nei volti inespressivi, nei gesti stereotipati e nei panneggi rigidi. Inoltre, ricorrono i classici contrasti cromatici fra rosso e blu e fra verde ed arancione ed anche le capigliature bionde e la pettinatura di Cristo fanno eco a quelle viste in precedenza.

A distinguere le due miniature in questione è in particolare il disegno “duro, spezzato e accidentato”<sup>122</sup>, definizione che Paolo Torresan, fra i primi studiosi ad avvicinarsi al codice, attribuì alle miniature del primo gruppo, ma che credo invece si addica perfettamente a quest’ultimo. Infatti, è possibile osservare la durezza della linea negli arti delle figure, in particolare mani e piedi sono restituiti senza alcuna morbidezza e verisimiglianza. Ben visibili nel *Cristo Giudice*, quest’ultime sono raffigurate attraverso geometrie essenziali al punto da essere squadrate, persino appuntite quando rappresentate di profilo, e altamente innaturali. Le dita sono ricreate attraverso semplici trattini neri ma senza la minima apertura tra loro, e nel caso in cui un dito si distacchi dal blocco unico che compone la mano assume una morfologia affilata ed estremamente affusolata, che si può osservare chiaramente nell’angelo e nel Cristo.

Prima di concentrarsi sull’iconografia e la composizione, anche per questo gruppo, vanno sottolineate le analogie che mi hanno spinto a riunirle assieme. Una semplice cornice rettangolare contorna entrambe le scene. Il disegno e le fisionomie dei personaggi sembrano appartenere alla stessa mano: ne sono un esempio i colli allungati di Maria e di Cristo e i tratti del volto dell’arcangelo e del giudicato che sbuca sulla sinistra, le quali condividono la forma a “L” del naso, le due linee unite ai puntini per gli occhi e la bocca raffigurata come una linea diritta con al di sotto un altro piccolo tratteggio. La stessa configurazione dei volti e il segno secco è condivisa da una miniatura del manoscritto Lat. 805 della Biblioteca Estense di Modena, in cui è raffigurata una *Veglia funebre* (f. 95v) (tav. XLIV). Inoltre, essa possiede uno sfondo formato da tralci dorati e volute a ‘ricciolo’ molto simile a quello delle due miniature di Bassano. Anche la tavolozza dai colori squillanti, quasi acidi, sembrerebbe accomunabile. Infatti, la miniatura modenese è l’unica del manoscritto ad essere attribuibile al Gruppo dei tralci dorati, mentre il resto del corpus sembra appartenere ad un Maestro di Otto Van Moerdrecht.

*L’Annunciazione* (tav. III) è ambientata in un interno con un pavimento a scacchi verdi e neri e caratterizzato da un muricciolo grigio che, al pari di quello nella *Flagellazione* (f. 53v), funge da elemento divisorio fra la pavimentazione e la parete rabescata. Lo sfondo è tappezzato di tralci, che,

---

<sup>122</sup> P. Torresan, *Il maestro dei tralci...*, pp. 30-31.

però, hanno perso la colorazione originale dorata. L'angelo annunciatore, sprovvisto di aureola<sup>123</sup>, emerge sul lato sinistro della composizione, inginocchiato sulla gamba destra, mentre con la mano sinistra porge alla Vergine un cartiglio, anch'esso dai contorni duri e poco sinuosi, così come le ali, ricreate con lo stesso principio delle mani, ossia con forme squadrate su cui una rete di linee cerca di restituire la forma delle piume. La rigidità complessiva che pervade i personaggi tocca anche le vesti. Quella rossa dell'angelo crea un forte contrasto con il verde acido delle ali, in quello che è uno dei più ricorrenti accostamenti di colore di questi maestri. Altro immancabile elemento di questa iconografia è la figura di Dio, in questo caso ridotto ad un semplice volto blu -come per i beati del f. 120v- che si posiziona nella parte superiore della scena, decentrato sul lato dell'angelo, il quale effonde dalla bocca lo Spirito Santo sottoforma di raggi dorati attraversati dalla colomba<sup>124</sup>.

Sul lato opposto si trova la Vergine piegata su un inginocchiatoio su cui poggia un libro aperto. Maria ha le braccia incrociate all'altezza del seno e volge lo sguardo verso l'angelo. Questa, come del resto l'intero corpus di miniature del manoscritto Esp. 1, rispetta l'iconografia in voga nel XV secolo nei Paesi Bassi e ne presenta una versione, come già detto, semplificata: il campo è più ristretto, e perciò trovano meno spazio dettagli ed elementi ambientali (quinte, baldacchini, mobili, oggetti, personaggi secondari, ecc.), come ad esempio l'iconico vaso di fiori con il giglio.

Per l'*Annunciazione* il confronto più convincente è di nuovo con il foglio 13v del manoscritto 105 venduto da Sotheby's nel 1985 e con il foglio 24v del MS. Reid 44 di Londra (tav. XXXII). Il primo condivide con la nostra miniatura la posa delle Vergine inginocchiata, intenta a voltarsi verso l'angelo con le braccia incrociate al petto. La miniatura ricorda quelle del codice bassanese anche per la durezza del segno molto secco e per i contorni squadrati delle figure.

Il foglio del Victoria & Albert Museum possiede un tratto ancora più simile. Stavolta le immagini sono quasi speculari, eccezion fatta per lo sfondo per metà architettonico del foglio londinese. La postura dei personaggi arriva ad un livello altissimo di prossimità. L'angelo poggia la mano sinistra sul ginocchio che si apre tra indice e pollice con quest'ultimo raffigurato alla stessa maniera allungata e quasi tagliente. I colori della veste e delle ali sono quelli della tradizione, arancio per la prima, verde

---

<sup>123</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.282, f. 36r; Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS. IV 288, f. 16; Cambridge, University Library, MS Dd. 15.25, f. 16v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 276, f. 7v; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 149, f. 11v.

<sup>124</sup> Cfr. London, Victoria & Albert Museum, Ms. Reid 44, f. 24v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 17, f. 25v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 116, f. 21v; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 16; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 149, f. 11v.

per le seconde. Il manto di Maria veste alla stessa maniera, formando dei risvolti all'altezza delle spalle e ricadendo con delle pieghe a semicerchio. Infine, Dio Padre che invia lo Spirito Santo è solo un volto di colore blu relegato nell'angolo superiore sinistro. Come per i fogli 1v, 53v e 57v, anche qui può valere lo stesso discorso di circolazione e utilizzo del medesimo modello, tanto evidenti sono le analogie.

Il *Giudizio Universale* (tav. VIII) rispetta l'iconografia utilizzata dai Maestri dei tralci d'oro, che solevano raffigurare Cristo giudice, avvolto in un manto rosso, assiso su di un arcobaleno che nasceva e finiva in due nuvole a guisa di stelle<sup>125</sup>. Ai lati di Cristo sono rappresentate due spade e in basso le anime dei defunti che sbucano dal terreno risvegliate e pronte ad essere giudicate. Conviene ricordare che tutte le miniature del manoscritto Esp. 1 di Bassano si distinguono per la loro modestia qualitativa che tende a semplificare le scene. In questo caso, per esempio, la figura di Cristo non poggia i piedi sul caratteristico *orbis mundi*<sup>126</sup>, per il quale sembra non esserci abbastanza spazio. I piedi del Salvatore sarebbero posizionati correttamente per poggiare sul piccolo globo, ma questo non vi trova posto come se il miniatore avesse sbagliato a calcolare lo spazio necessario tra lo strato verde del terreno e i piedi, poiché pare alquanto strano che si fosse dimenticato di un dettaglio tanto significativo.

La scena era soggetta a molteplici variazioni iconografiche. Ad esempio, le due spade puntate al collo di Cristo: alle volte una delle due poteva essere sostituita da un giglio, i quali, uniti, erano espressione della potenza e della pietà di Cristo<sup>127</sup>. Si ritiene, invece, che la presenza delle due spade possa riferirsi al doppio potere di Cristo, che gli consente di governare sia la sfera spirituale che quella temporale<sup>128</sup>. Le altre variazioni potevano spaziare dalla presenza di San Giovanni Evangelista e Maria ai lati di Cristo<sup>129</sup>, a quella di due angeli trombettieri o reggicartigli con la dicitura *surgite mortum et venite ad*

---

<sup>125</sup> B. Bousmanne, *Duex livres d'heures...*, p.129; B. Cardon, M. Smeyers, R. Lievens, *Typologische taferelen...*, p. 150.

<sup>126</sup> Cfr. Annapolis, Maryland, collezione privata James Douglas Farquhar (già Wigan, Upholland College, Ms. 106).

<sup>127</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 199; Cfr. London, Victoria Museum, Ms. Reid, f. 108v

<sup>128</sup> *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 9.

<sup>129</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.240, f. 238v; London, British Library, Harley MS. 2966, f. 53v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 116, f. 53v.

*iudicium*<sup>130</sup>, o ancora a quella che vedeva inserite le porte del paradiso e dell'inferno ai lati<sup>131</sup> oppure solamente la testa mostruosa del Leviatano con le fauci spalancate, emblema della porta degli inferi<sup>132</sup>. Infine, a variare nel colore poteva essere la veste di Cristo, cosicché si può ritrovare verde<sup>133</sup>, blu<sup>134</sup>, rossa o malva<sup>135</sup>.

Proprio l'indagine sugli elementi compresi e quelli non compresi può fornirci un indizio per l'attribuzione della miniatura. Come è stato scritto<sup>136</sup>, la veste color rosa o malva, gli angeli suonatori, la presenza degli intercessori e l'assenza delle due spade sono le caratteristiche che distinguono la declinazione di questo tema da parte del Gruppo di Beaufort. Al contrario le due spade e le nuvole a forma di stelle sono caratteristiche del Gruppo dei tralci dorati<sup>137</sup>. Al foglio 70v vi sono tutte le estremità per ricondurre la miniatura all'ambito dei Tralci d'oro: la veste è rossa, foderata internamente di rosa, alle estremità dell'arcobaleno sono posizionate le due nuvole dalla forma stellata e al collo di Cristo sono puntate due spade.

In questa miniatura come in quella al foglio 120v il sangue che sgorga dalle ferite di Cristo viene raffigurato tramite macchie di colore accesissimo che, con la loro forma irreali, evocano la punta del pennello, il quale poggia sulla pergamena senza troppi indugi, tanto da far apparire queste tacche quasi come dei corpi estranei rispetto al resto.

---

<sup>130</sup> B. Cardon, M. Smeyers, R. Lievens, *Typologische taferelen...*, p. 150; London, British Library, Add. 27948, f. 110v; Cfr. Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 116, f. 53v; Oxford, Bodleian Library MS. Rawl. liturg. e. 32, f. 57v.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Cfr. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 565, f. 30v; Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1385, f. 92v; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 16, f. 79v; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 149, f. 53v.

<sup>133</sup> Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.240, f. 238v.

<sup>134</sup> Cfr. London, British Library, Harley MS. 2966, f. 53v; Oxford, Bodleian Library MS. Lat. liturg. f. 2, f. 68v.

<sup>135</sup> Cfr. London, British Library, Add. 27948, f. 110v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 116, f. 53v; Oxford, Bodleian Library MS. Rawl. liturg. e. 32, f. 57v.

<sup>136</sup> *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 73.

<sup>137</sup> B. Bousmanne, *Duex livres d'heures...*, p. 125; K. Smeyers, M. Smeyers, *Un livre de prières...*, p. 128.

### 3.1.4. Il Maestro E del codice di Bassano

L'ultimo sottogruppo di miniature che riunisce la *Vergine con il Bambino* (f. 5v) (tav. II) e la *Messa dei defunti* (f. 89v) (tav. IX) si distingue dal resto del corpus in modo palmare ed è attribuibile ad un ultimo maestro che chiameremo Quinto Maestro o Maestro E.

#### Le cornici

Il primo aspetto che accomuna queste due miniature è, come nei casi precedenti, la cornice costituita da un doppio riquadro dorato nella parte più esterna e percorso da una linea bianca su fondo cangiante blu e rosso nella parte più interna.

#### Le miniature

Un altro aspetto che spinge a raggrupparle assieme è lo stesso tipo di decorazione marginale. Ciò che però differenzia maggiormente le due scene da quelle appena descritte è lo stile, in questo caso non riconducibile propriamente a quello dei Maestri Beaufort o dei Tralci dorati.

Le due miniature offrono una serie di caratteristiche che rende difficoltosa l'attribuzione ad un gruppo piuttosto che ad un altro. A questo proposito va ricordato come i miniatori di questo periodo scambiassero fra loro idee, soluzioni decorative, pratiche esecutive e soprattutto reagissero continuamente alle nuove proposte che venivano apportate. L'universo della miniatura "pre-eyckiana" fu estremamente complesso e variegato e perciò vide succedersi e molto spesso anche sovrapporsi stili e scuole differenti.

In questa sede, perciò, non si proporrà un'attribuzione unica, ma si cercheranno le analogie fra queste due miniature e alcuni di quelli degli stili più in voga nel periodo preso in considerazione.

Anzitutto si procederà con la descrizione di ogni singola miniatura per avere un quadro più chiaro su quali sono i testi in oggetto.

Al foglio 5v troviamo la rappresentazione della *Vergine con il Bambino* (tav. II) che rispetta l'iconografia della Madonna dell'Umiltà come apparizione divina<sup>138</sup>. Essa era un'alternativa alla più

---

<sup>138</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.166, f. 61v; Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.169, f. 52v; Cambridge, University Library, MS 6.8, f. 51v; Cambridge, University Library, MS li. 6.2, f. 59v; New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 46, f. 85v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 125, f. 39v.

tradizionale versione di Maria seduta a terra o su un cuscino, a volte all'interno di quello che viene definito *hortus conclusus*. La Vergine tiene in braccio il B ambino e i due sono avvolti dalla luce abbagliante del Sole, che nella nostra miniatura è restituita tramite l'applicazione della lamina d'oro. Questa versione iconografica di Maria che poggia i piedi su di una luna crescente, porta anche il nome di *Donna apocalittica*<sup>139</sup>. Tra le particolarità di questa soluzione iconografica vi è il fatto che la Vergine è cinta da una corona, a simboleggiare ulteriormente la sua magnificenza unita alla sua umiltà, mentre la luce solare si riferisce a Cristo come vera luce<sup>140</sup>. L'iconografia della *Virgo lactans* poteva costituire un'ulteriore variante (figg. 18-20)<sup>141</sup>.

La miniatura è la più rovinata del codice e mostra evidenti segni di caduta del colore, specialmente nell'azzurro del cielo e della veste, che rendono difficoltosa la lettura stilistica, in quanto dal pannello si sarebbero potute ricavare più informazioni dato che esso costituisce uno degli aspetti salienti del gruppo, anche se restano in parte visibili le linee scure che ne definiscono le pieghe. Solamente attraverso un'osservazione ravvicinata si può notare che gli angoli di cielo erano decorati da un leggero motivo ondulado a biacca, oggi quasi totalmente scomparso. Anche la lamina risulta rovinata, difatti sono evidenti delle piccole crepe sulla superficie. Inoltre, i nimbi e la luna falcata hanno perso la linea che le definiva. Nonostante lo stato di conservazione sia precario, è possibile individuare il grafismo risentito che delinea i contorni delle figure, i panneggi e i tratti del viso, i quali però non ne risentono ed anzi appaiono dolci e delicati come in nessuna delle altre miniature di questo manoscritto.

La seconda miniatura raffigura, seguendo l'iconografia del tempo, la *Messa funebre* (tav. IX), in cui tre monaci, al lume di due ceri, intonano un canto di fronte ad un grande volume aperto sopra ad un catafalco coperto da un drappo azzurro. Come già visto per le altre miniature, anche qui le presenze

---

<sup>139</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 199; J. H. Marrow, *Catalogusnummer 17*, in *Ars vivendi, ars moriendi. Die Kunst zu leben, die Kunst zu sterben. 34 der schönsten Andachtsbücher des Mittelalters aus der wohl bedeutendsten Sammlung in deutschem Privatbesitz*, catalogo della mostra (Colonia, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 15 dicembre 2001- 22 maggio 2002) a cura di J.M. Plotzek et al., München, 2001, p. 289; M. Smeyers, *Pre-Eyckian manuscripts mass production and workshop practices I*, in *Le Dessin sous-jacent dans la peinture: colloque 9., 12-14 septembre 1991: dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, a cura di R. Van Schoute, H. Verougstraete-Marcq, Collège Erasme, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 66.

<sup>140</sup> K. Smeyers, M. Smeyers, *Un livre de prières...*, p. 124; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 199.

<sup>141</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.166, f. 61v; Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.169, f. 52v; Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.721, f. 111v; Germania, collezione privata Renate König, f. 26v; New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 1073, f. 10v.



sono ridotte all'essenziale: non vi sono, fuorché dei candelabri, altri elementi atti a ricostruire l'ambientazione. Persino il leggio è assente e costringe i cantori a poggiare il corale direttamente sul feretro. Inoltre, nelle rappresentazioni coeve è spesso presente un gruppo di figure incappucciate in lutto, che alle volte si univano al coro nell'atto di cantare. Celebranti o semplicemente altri elementi come altari, inginocchiatoi, panchine e soffitti a volta potevano arricchire la scena<sup>142</sup>.

La miniatura in Esp. 1 è connotata da un forte senso di raccoglimento intimo, dovuto proprio alla sola presenza dei monaci alla luce dei ceri, che, unito ai colori smaltati e ai visi gentili dei cantori, fa sì che essa sia la miniatura più pregevole ed accostante dell'intero corpus bassanese. I colori brillanti, come di pasta vitrea, ben risaltano sullo sfondo e sulla pavimentazione. Infine, su questo foglio si può notare uno schema di giustificazione, allineato con la cornice più interna della miniatura, che induce a pensare ad una preparazione dello spazio deputato a ricevere la miniatura.

### **Ipotesi attributive**

Sfortunatamente lo stato conservativo della miniatura con *La Madonna dell'umiltà* non permette di usufruire di alcuni importanti dettagli a fini comparativi, per esempio l'aspetto della corona, o il dettaglio della mano della Vergine o la parte inferiore del panneggio. Ciò che invece si può evincere è la dolcezza dei volti, la maniera di rappresentare le ciocche dei capelli con tratteggi più chiari su di una base più scura, la prominenza degli occhi raffigurati attraverso grosse pupille nere su sclere bianche e la profusione della lamina d'oro sullo sfondo. Per quanto riguarda la *Messa funebre*, le caratteristiche più evidenti sono più o meno le stesse, ossia la morfologia dell'occhio, la dolcezza dei visi, la grossa linea di contorno, i colori densi e lucidi, le dita affusolate e l'utilizzo della lamina dorata. Infine, anche lo sfondo 'a scacchiera' può fungere da indizio.

La prima proposta attributiva consiste nel far rientrare i due fogli miniati nell'ambito di bruggese. Per quanto vago il riferimento contiene comunque una certa selettività, poiché attorno ai primi decenni del

---

<sup>142</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.211, f. 202v; Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.263, f. 117r; Modena, Biblioteca Estense, Ms alfa H-9-10, Lat. 811, f. 141v; New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 46, f. 119v; New York, Pierpont Morgan Library, MS M.259, f. 73v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 91, f. 90v; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 276, f. 68v; Oxford, Bodleian Library MS. Rawl. liturg. e. 32, f. 71; Palermo, R. Bibi. Naz. di Palermo I. A. 6, f. 111r; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 16, f. 96v; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 149, f. 65v.

Quattrocento non vi erano così tanti stili da poter rendere vano il nostro tentativo. Bruges può rinviare alla sfera dei Maestri dei tralci d'oro o al Gruppo Ushaw. La prima ipotesi si giustifica grazie a quanto detto rispetto al resto del corpus del codice Esp. 1, anche se, appare insolito che ambedue le miniature non presentino né il tipico sfondo né le aureole razzate. Inoltre, a convincere poco sono anche le strutture anatomiche dei personaggi e i loro visi: essi appaiono più dolci e rotondi, meno allungati e meno pallidi rispetto al Gold Scrolls style e pure gli occhi sembrano realizzati secondo un principio diverso.

Rispetto alle miniature dei codici del Gruppo Ushaw<sup>143</sup> vi sono delle analogie in più, in particolare la linea spessa, che si nota maggiormente attorno alle aree dorate, come aureole, candelabri, corone, ecc., la prominente dei tratti del viso (figg. 14-15), ancora con i bulbi oculari in prima linea e con il tratto delle sopracciglia che continua senza interruzione fino a definire anche il naso, le dita affusolate (figg. 16-17-18), e pure la decorazione marginale questa volta pare avere un ruolo rilevante. Se a convincere sono occhi, mani, aureole e bordi decorati, a non convincere sono ancora una volta gli sfondi -se quello quasi interamente in lamina si può trovare in alcuni brani del gruppo, quello a scacchi appare molto raro- e i nasi, spesso più grossi e pronunciati (figg. 14-15). Il punto più interessante, che verrà approfondito nel capitolo specifico, riguarda la decorazione dei bordi. Nel nostro manoscritto i racemi sono raccolti in tanti piccoli 'mazzi' attaccati in più punti della cornice e composti ognuno da due foglioline d'oro trilobate e da un fiore. Quest'ultima è una caratteristica che si può scorgere, con le dovute variazioni, in alcuni brani dei manoscritti appartenenti al Gruppo di Ushaw. Inoltre, in entrambi i fogli almeno un gruppo di tralci nasce da una pallina dorata, che ricorda molto quella presente nelle miniature dell'Ushaw Group<sup>144</sup>.

Infine, la proposta più intrigante (ma forse anche la meno probabile) è quella di ricondurre le due miniature all'ambito del Maestro del Guillebert de Mets, anch'egli attivo intorno al 1420 e il cui nome deriva dal copista del *Decameron* della Biblioteca dell'Arsenale di Parigi di cui il nostro maestro curò la decorazione<sup>145</sup>. La storiografia non manca mai di sottolineare come egli avesse appreso il suo stile

---

<sup>143</sup> Il confronto è stato realizzato tenendo conto principalmente dei seguenti manoscritti: Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.169; Brno, Abbazia di Nová Říše, ms. 11; London, British Library, Harley MS. 2966; New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 259; Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. hert. 3; Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Lat. 15.

<sup>144</sup> Cfr. London, British Library, Harley MS. 2966; Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Lat. 15.

<sup>145</sup> Per una biografia completa si veda: T. Delcourt, I. Hans-Collas, B. Bousmanne, *Miniatures flamandes, 1404-1482...*, p. 148-151.

a contatto con un ambiente d'impronta francese, in particolare quello dei Maestri Boucicaut e Bedford<sup>146</sup>. Esso si caratterizza, infatti, per la linea di contorno assai marcata, ma senza per questo risultare dura, per i colori brillanti, per la linea nera che definisce le pieghe dei panneggi, per le tinte alabastrine dei visi caratterizzati da occhi prominenti, labbra minute e grandi nasi e per le dita delle mani eccessivamente allungate<sup>147</sup>.

L'attività di questi miniatori è stata anche definita 'all'antica' per una sorta di arcaismo donato da quei tratti ripresi dalla tradizione francese precedente<sup>148</sup>. Questa è la valutazione che sembra fare anche Paolo Torresan quando si riferisce alla «bidimensionalità e al linearismo della tradizione gotica trecentesca»<sup>149</sup> che caratterizza le due miniature del manoscritto bassanese.

Lo sfondo tappezzato con il motivo a scacchi e la morfologia delle mani dei tre monaci erano tipici dei maestri che lavorarono nel solco del Maestro di Guillebert de Mets, come lo erano il linearismo risentito, i colori accesi e i grandi bulbi oculari (figg. 19-20).

La decorazione dei bordi sembra però allontanare questa possibilità, poiché solitamente era opera dello stesso miniatore<sup>150</sup> e consisteva in una fitta trama di tralci arricchita da coloratissime foglie d'acanto<sup>151</sup>, drolerie e cartigli<sup>152</sup> (fig. 20). Nonostante ciò, le poche foglie e fiori presenti attorno alle due miniature di Bassano ricorrevano spesso nella suddetta rete di racemi di questi maestri.

---

<sup>146</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting...*, p. 121; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 242.

<sup>147</sup> G. Dogaer, *Flemish miniature...*, p. 33; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 244; S. Vertongen, *Herman Scheere, the Beaufort Master and the Flemish miniature painting: a reopened debate*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti dell'International Colloquium, Lovanio, 7 settembre - 10 settembre 1993, a cura di B. Cardon, M. Smeyers, Peeters, Leuven, 1995, p. 258.

<sup>148</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 244.

<sup>149</sup> C.L. Viridis, M.G. Duodo, P. Torresan, *Codici...*, p. 46.

<sup>150</sup> D. Guernelli, *Un campione senza nome. Il Maestro del Guillebert de Mets*, in «Alumina», 61, 2016, p. 16

<sup>151</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 244.

<sup>152</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.166; Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.170; Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.263; Bologna, Biblioteca Universitaria, 1138; New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 46; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 91.

L'attribuzione ad un Maestro del Guillebert de Mets potrebbe allargare la zona di provenienza delle varie parti del codice a Gand, città in cui questi miniatori furono più attivi<sup>153</sup>, nonostante si ritiene che lavorassero in più città del Sud dei Paesi Bassi, Bruges inclusa<sup>154</sup>.

Infine, se si ritenesse valida quest'ultima ipotesi, il manoscritto assumerebbe una composizione talmente eterogenea e singolare da trovare un corrispettivo valido solamente nel manoscritto catalogato con il numero 17 alla mostra di Colonia del 2002, frutto di un assemblaggio che vede, fra le altre, miniature nello Stile di Beaufort, nello Stile dei tralci d'oro e due miniature eseguite da un Maestro del Guillebert de Mets<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> M. P. J. Martens, *The Master of Guillebert de Mets: An Illuminator between Paris and Ghent?*, in «*Als ich can*»: *liber amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, a cura di B. Cardon, J. Van der Stock, D. Vanwijnsberghe, 2 voll., Paris, Peeters, 2002, pp. 921-939

<sup>154</sup> B. Brinkmann, B. Cardon, *Master of Guillebert de Mets*, in «*The Dictionary of Art*» 34 voll., a cura di H. Brigstocke, J. Turner, T. Akiyama, Grove, Macmillan, New York, London, 1996, XX, pp. 686-687; D. Guernelli, *Un campione senza nome...*, pp. 18-20.

<sup>155</sup> J. H. Marrow, *Catalogusnummer 17...*, p. 292.



Figura 14. Ushaw Group, *San Girolamo*, dettaglio, MS. Laud Lat. 15, Bodleian Library, Oxford, f. 107v.



Figura 15. Ushaw Group, *Crocifissione*, dettaglio, MS. Harley 2966, British Library, London, fol. 37v.



Figura 16. Ushaw Group, *Maria Maddalena*, dettaglio, MS. 565, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, fol. 134v.



Figura 17. *Veglia funebre*, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 89v.



Figura 18. Ushaw Group, *Virgo lactans*, Walters Ms. W.169, The Walters Art Museum, Baltimore, fol. 52v.



Figura 19. *Re e clerici*, Harley MS. 2987, British Library, London, fol. 72v.



Figura 20. Maestro di Guillebert de Mets, *Madonna con Bambino*, Walters Ms. W.166, The Walters Art Museum, Baltimore, fol. 61v.

### 3.2 La decorazione dei bordi

La natura estremamente composita del codice si riscontra anche nei bordi. Prima di illustrare l'ingarbugliata organizzazione della decorazione marginale, andrà però fatta una precisazione riprendendo alcune nozioni riguardanti la nuova struttura della produzione del libro nelle Fiandre. Infatti la divisione dei ruoli e la pratica di inserimento delle miniature su fogli sciolti influenzarono anche la decorazione dei margini.

Come detto, l'incarico di dipingere i bordi attorno alle miniature veniva affidato ad una maestranza specifica e specializzata in questo tipo di mansione. Questi artisti-artigiani per far fronte alla mole di lavoro richiesta dal mercato dovettero, come i colleghi miniatori, far propri alcuni modelli e motivi, al fine di riutilizzarli a ripetizione e di creare uno stile applicabile alla maggior parte dei fogli miniati senza troppe variazioni.

In un libro d'ore così eterogeneo come il manoscritto Esp. 1 di Bassano questa prassi porta con sé delle conseguenze sul piano artistico ed estetico. In primo luogo i bordi delle miniature non corrispondono con quelli che contornano l'inizio delle sezioni del testo sul recto dei fogli che le fronteggiano. Poiché le miniature furono eseguite in momenti diversi dal testo, così fu anche per i margini, i quali, a mio avviso, furono fra le ultime operazioni completate e dunque non poterono tener conto di quale fosse il tipo di decorazione che contornava gli incipit. Nel Sud dei Paesi Bassi, regione che molto probabilmente diede i natali al nostro codice, era quantomeno insolito non cercare di armonizzare le miniature inserite con il recto delle pagine che le avrebbero affiancate<sup>156</sup>. Questo, però, era inevitabile in un caso come quello che stiamo affrontando, ovvero un insieme altamente stratificato di elementi dalle origini disparate.

Un'altra conseguenza riguarda la dissonanza fra i bordi delle miniature stesse. In quanto frutto del lavoro di più artisti, come visto in precedenza, le miniature e i loro bordi potevano essere soggette a diversi trattamenti, ossia potevano essere giunte al rilegatore provviste o meno dei bordi decorati. Nel caso di Esp. 1 due miniature, non a caso quelle dallo stile più enigmatico (*Vergine con Bambino* e *Veglia funebre* (tavv. II e IX), possiedono una decorazione diversa.

È pertanto difficile stabilire quando e a che punto della produzione vennero inserite le decorazioni marginali. Nonostante ciò, è possibile tentare di ricostruire la cronologia del codice per capire quali potessero essere le opzioni. Altrettanto complicato sarebbe rispondere alla domanda fino a che punto

---

<sup>156</sup> A. Derolez, *Masters and measures...*, p. 93.



miniatori e decoratori collaborarono. Nel caso bassanese è ipotizzabile che le personalità coinvolte nel lavoro di stesura del testo e di decorazione non vennero in contatto, ma che fu un libraio ad unire i loro contributi. In alternativa è possibile che il Maestro A, il quale dipinse le miniature dei fogli 53v, 57v, 60v e 68v, fosse d'accordo con i copisti, che gli prepararono lo spazio per le scene da miniare. In generale, nell'universo del libro d'ore miniato fiammingo ci si trova spesso di fronte a codici la cui storia può essere paragonata ad un puzzle, di cui però mancano spesso dei pezzi.

I bordi poterono essere fra gli ultimi passaggi completati prima della rilegatura. Determinante in questa valutazione è il foglio 126r, che contiene l'incipit con l'ufficio di Maria per il periodo di Avvento, in cui si nota lo stesso fregio della maggior parte delle miniature. Ciò potrebbe significare che l'esecuzione del motivo ornamentale attorno alle miniature e alle pagine, che ne erano sprovviste, venne fatto solamente una volta messo assieme il materiale che avrebbe composto il codice.

Ricapitolando possiamo affermare che il codice della Civica di Bassano contiene tre tipi di decorazione marginale distinti: il primo contorna le pagine contenenti gli incipit di ogni ufficio e si può osservare ai fogli 2r, 6r, 18r, 37r, 49r, 54r, 58r, 61r, 69r, 90r e 121r (tavv. XI-XII-XIII-XIV-XIV-XV-XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XII-XXII); il secondo decora otto delle dieci miniature a piena pagina, quindi i fogli 1v, 17v, 53v, 57v, 60v, 68v, 120v, e il foglio 126r (tav. XXIII); il terzo ed ultimo tipo si osserva ai fogli 5v e 89v.

### 3.2.1 Le pagine di testo

Le pagine di testo nei libri d'ore di questo genere che prevedevano una decorazione dei margini erano solamente quelle contenenti gli incipit di nuove sezioni del testo, vale a dire i diversi uffici e le ore.

Nel codice Esp. 1 queste pagine presentano una decorazione molto simile tra loro, a cui fanno eccezione solo dei piccoli dettagli. Dunque s'inizierà presentando in maniera generale il formato comune per poi scendere nel dettaglio delle varianti.

Solitamente il testo è racchiuso entro quattro barre in lamina o tempera d'oro terminanti con delle leggere smussature. Le *baguette* non si toccano fra loro, ma son semplicemente disposte lungo i lati della colonna di scrittura, la quale, invece, è contornata da un riquadro color blu con leggere sfumature rosse e percorso al suo interno da una linea bianca, che spesso si diparte dal corpo della lettera e che lega fra loro le quattro barre.

La pagina presenta inoltre una lettera decorata di sei righe di altezza da cui generalmente si sviluppano, dal campo esterno della lettera, la barra del margine interno e, dal corpo della lettera, il riquadro blu che poi si dirama ulteriormente in tralci e viticci di foglie d'edera stilizzate, percorse anch'esse da una

linea a biacca. I tralci rispettano lo stesso andamento in quasi tutte le pagine se non per qualche variazione pressoché impercettibile. Dal prolungamento del corpo delle lettere decorate, poste in alto a sinistra, ramificano quei tralci d'edera che ne decorano anche il campo interno e corrono lungo i margini delle barre d'oro. I tralci che percorrono la *baguette* del lato interno si estendono sui margini, superiore e inferiore, formando due cosiddette 'antenne'<sup>157</sup> che terminano con coppie di foglie binate. Inoltre, sui lati superiori e inferiori del riquadro, altri viticci fuoriescono sul margine dal centro dell'asta dorata diramandosi in direzioni opposte.

Il lato esterno è quello più ricco di motivi fitomorfi, dato dall'altezza maggiore, e dunque da esso si dipartono ben tre racemi. Sia quello che spunta in alto, sia quello che si prolunga dal basso possiedono una biforcazione, con uno dei due tralci che converge verso il centro. A metà della barra, invece, si prolunga un racemo del tutto simile a quelli presenti sui margini superiore e inferiore.

Come detto, tutti i tralci si sviluppano dal riquadro multicolore e perciò, come quest'ultimo, sono dipinti alternativamente di blu e di rosso e sono rialzati a biacca. Il corpo delle foglie d'edera si può trovare in lamina d'oro o ancora in blu o rosso con dettagli a biacca. Alcuni tralci mostrano alla radice quella che sembra essere una pallina o un anello d'oro. Soluzione che si trova anche nelle pagine di un manoscritto conservato a Parigi, nella Bibliothèque de l'Arsenal, il quale, nonostante il grado tecnico più elevato, si rivela molto simile al manoscritto Esp. 1 di Bassano per quanto riguarda la decorazione delle pagine di testo, in cui ritroviamo la stessa tipologia di barretta dorata, di tralci e di foglie (tav. XXXIII).

Tutte le pagine in questione rispettano questa decorazione, salvo minime variazioni che ora verranno esaminate più nel dettaglio.

Al foglio 2r e 18r (tavv. XI-XIII) assistiamo ad una decorazione leggermente più complessa data dalla presenza, su ben tre angoli del riquadro, di un contorno ad incavi esemplato su quello del capolettera contenente un prolungamento sinuoso del tralcio (fig. 22). Questa soluzione fa sì che le quattro barre dorate si possano congiungere ad eccezione dell'angolo superiore sinistro in cui non è presente l'ornamentazione. Una decorazione simile si ritrova nelle pagine del manoscritto Ff. 6.8 della University Library di Cambridge (tav. XXXIV).

I due fogli che possono vantare del leggero abbellimento corrispondono con l'inizio dell'ufficio delle ore della Santa Croce e con quello di Maria. Questa precisazione sottolinea come i due uffici siano giudicati i più importanti, non solo rispetto alle singole ore che essi contengono, ma anche rispetto alle

---

<sup>157</sup> Prolungamento curvilineo filiforme o assottigliato che si diparte dalla cornice di un'iniziale o di una vignetta per estendersi nel margine. Cfr. M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto...*, p. 277.

sezioni successive, e dunque questa preminenza viene enfatizzata con una modifica alquanto basilare della cornice.

Ulteriori particolarità che incidono sulla disposizione, leggermente modificata, di questo tipo di cornice si presentano ai fogli 6r, 61r, 69r e 121r (tavv. XII-XIX-XX-XVIII).

Il primo caso coincide con l'incipit della "Missa beate Marie" ed è dovuto alla presenza dell'iniziale decorata "I", la quale con la sua forma allungata e distesa in senso verticale non riesce a trovare spazio all'interno dello specchio di scrittura e si vede relegata dal decoratore sul lato. Fondamentalmente il *pattern* di viticci non viene scombuscolato. A cambiare è solamente la presentazione del testo.

Al foglio 61r manca la barra dorata del lato superiore, caso unico nel manoscritto e che porta con sé una variazione nella disposizione dei tralci di quel lato (fig. 21). Data l'assenza dell'asta, il racemo non si origina dal centro di essa, ma vede allungarsi, convergendo verso il centro del margine, i due tralci che si sviluppano dagli angoli superiori delle barre laterali. Questa soluzione induce ad una riflessione: è possibile che il decoratore dei bordi non sia la stessa persona che preparò la pagina con la realizzazione delle barre, se lì dove manca l'appoggio per la costruzione dello schema decorativo standard viene eseguita una variazione tanto evidente. Se chi realizzò i tralci è il responsabile dell'intero apparato decorativo della pagina, barre dorate comprese, non si spiega come mai l'andamento dei racemi nel lato superiore sia adattato alla mancanza della barra. Infatti, dal raffronto con altri manoscritti si può notare che in assenza di barre, filetti, aste e quant'altro i tralci seguissero esattamente questo schema<sup>158</sup>. Si può dunque supporre che il decoratore dovette sopperire allo spazio vuoto, adottando l'altra soluzione di rito per questo tipo di bordi. L'ipotesi non è confermabile, poiché bisogna rassegnarsi al fatto che le dinamiche alle spalle della produzione di questi manoscritti spesso non sono chiare e, soprattutto, che ogni codice rappresenta un caso singolare. Per esempio, anche nel manoscritto Barlow 33 della Bodleian Library (tav. XXXV) possiamo osservare una compresenza di ben tre variazioni diverse dello stesso tema decorativo.

La variante al foglio 69r fa nuovamente riferimento alla differente impaginazione dovuta alla lettera decorata, una "C" anziché la quasi onnipresente "D". Anche qui il capolettera e la sua morfologia modificano leggermente la disposizione degli elementi sul lato interno della pagina. Il tralcio che

---

<sup>158</sup> Cfr. London, British Library, Harley MS. 2966; London, British Library, MS. Royal 2 A VIII; Oxford, Bodleian Library MS. Barlow 33; Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. hert. 3; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 118; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 125; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 251; Oxford, Bodleian Library MS. Lat. liturg. f. 2; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 565.

sbucava nella parte superiore risulta completamente assente, mentre quello inferiore, invece di estendersi dal corpo della lettera, nasce da una voluta a forma di esse, separata da esso.

Infine, il foglio 121r è l'unico che presenta due iniziali decorate, una "D" e una "I", nella stessa pagina e dunque vede raddoppiarsi la decorazione ad incavi attorno ad esse.

Questo tipo di fregio sembra confermare la datazione del manoscritto intorno ai primi decenni del XV secolo. Infatti, esso è presente in una serie pressoché innumerevole di manoscritti e varianti che ne fanno il più comune nel periodo "pre-eyckiano" della miniatura fiamminga<sup>159</sup>. Inoltre, le foglie d'edera dai contorni spigolosi e appuntiti sembrano reminiscenze della tradizione gotica francese, in particolare di maestri come André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin e il Maestro di Boucicaut<sup>160</sup>. Ampiamente sfruttata dalla tradizione francese, questa soluzione comprendeva già l'inserimento di listelli color oro, o in alternativa divisi in scomparti rettangolari, e l'utilizzo di contorni ad incavi per le lettere<sup>161</sup>. L'approdo di questo fregio nelle Fiandre è presto spiegato, grazie all'enorme contributo dei maestri fiamminghi all'arte francese, al punto che per un periodo si suol parlare di arte "franco-fiamminga"<sup>162</sup>. Alcuni esempi dimostrano come questa decorazione fosse in uso già tra il XIV e il XV secolo, come



Figura 21. Margine superiore, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 61r.



Figura 22. Decorazione ad incavi, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 18r.

---

<sup>159</sup> D. Deneffe, *Marginal decorations in pre-eyckian manuscripts*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti dell'International Colloquium, Leuven, 7-10 September 1993, a cura di B. Cardon, M. Smeyers, Peeters, Leuven, 1995, pp. 300-301; S. Vertongen, *Herman Scheere...*, p. 254.

<sup>160</sup> Cfr. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 13091; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22912.

<sup>161</sup> M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry: the late fourteenth century and the patronage of the duke*, 3 voll., Phaidon, London, 1969, p. 12.

<sup>162</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting...*, p. 21 e sgg.

nel codice Canon. Liturg. 251 della Biblioteca Bodleiana di Oxford (tav. XXXVI). Il manoscritto risale alla fine del Trecento e pare prodotto a Bruges per il mercato spagnolo<sup>163</sup>.

Credo si possa ritenere plausibile che questa decorazione marginale, proveniente dalla tradizione francese e importata nelle Fiandre dagli stessi artisti fiamminghi che lavorarono a Parigi, si possa essere evoluta senza snaturarsi, così da ritrovarla in gran numero nei manoscritti prodotti nei primi due decenni del Quattrocento, specialmente a Bruges, che sappiamo essere città particolarmente produttiva da questo punto di vista e dunque bisognosa di modelli e motivi da seguire e ripetere.

### 3.2.2 Le miniature

#### 3.2.2.1 Il gruppo principale

Il secondo tipo di decorazione marginale si discosta totalmente dal primo a causa dell'ormai nota aggiunta di fogli sciolti contenenti le miniature. Si tratta di una dissonanza evidente che suggerisce come i decoratori delle miniature non solo non collaborassero con quelli del testo, ma forse neanche con i miniatori<sup>164</sup>, dato che questo fregio contorna otto miniature su dieci e una pagina di testo.

Anzitutto, le sole miniature che non si vedono ornate da questo tipo decorazione sono le due che si distinguono nettamente anche per lo stile e la qualità pittorica (ff. 5v e 89v).

Anche qui si procederà con una descrizione generica dei bordi, per poi specificare le variazioni che s'incontrano nelle singole pagine.

Il fregio si compone di tralci ad inchiostro nero dall'andamento sinuoso, da cui nascono foglie verdi lanceolate e fiori arancio-blu con rialzi a biacca. Il motivo attorno a queste miniature si dispiega principalmente su tre lati, poiché quello interno prevede solamente tre palline d'oro disposte verticalmente e contornate da motivi a penna ondulati. Esse sono quattro ai fogli 57v, 68v e 120v.

La decorazione del nostro manoscritto segue pienamente quelle che erano le caratteristiche più comuni alla maggior parte dei codici che rientrano in quell'universo già definito "pre-eyckiano". Proseguendo con ordine, prima di entrare nel dettaglio dei fogli di Bassano, sarà importante ricordare quali erano queste affinità. Alla prima si è già accennato, dicendo dei tralci tracciati ad inchiostro, che molto spesso si originavano dagli angoli della cornice; la seconda riguarda i colori dei fiori, arancione, blu, rosa e oro rialzati a biacca erano i più gettonati; infine, la tipologia di fiori e piante, spesso frutto della fantasia

---

<sup>163</sup> M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 201.

<sup>164</sup> D. Deneffe, *Marginal decorations...*, p. 301; A. Derolez, *Masters and measures...*, p. 93; *Ivi*, p. 204.

dei miniatori<sup>165</sup>. Quest'ultimo punto merita un approfondimento ulteriore, in quanto la studiosa Saskia Van Bergen, all'interno della sua tesi di dottorato, distinse tre categorie decorative: fiori e piante basati su esemplari reali, fiori e piante con caratteristiche miste, reali e fantasiose e motivi totalmente inesistenti con il solo ed unico fine di abbellire e decorare i bordi<sup>166</sup>.

Per quanto difficile, andrò fatto un tentativo di individuazione delle specie floreali che decorano le miniature, seguendo la strada tracciata da Van Bergen<sup>167</sup>. Partendo dal presupposto che, come visto poco fa, i colori che venivano utilizzati possono definirsi standard, con predominanza di blu, arancione, rosa ed oro, la ricerca andrà indirizzata unicamente verso l'aspetto formale.

Tra le forme più ricorrenti vi è quella campanulata o tubulosa<sup>168</sup>, caratterizzata perciò da un evidente svasatura nella parte terminale e riconducibile nella realtà ai fiori appartenenti alle famiglie delle Campanulaceae<sup>169</sup> e delle Bignoniaceae o al vilucchio comune (figg. 23-25-26). Nonostante le forme di questi fiori possano essere inventate o meno, la foglia delle campanule (fig.24) ha realmente una sagoma lanceolata come quelle dipinte attorno alle miniature. Inoltre, nelle pagine miniate di Bassano, in alcuni casi, il fiore presenta una sorta di lingua che potrebbe riferirsi al suo frutto (fig. 27) e, dunque, è più probabile che si tratti di campanule. Per i fiori, invece, che non presentano il frutto restano valide anche le altre due opzioni.

---

<sup>165</sup> D. Deneffe, *Marginal decorations...*, p. 298.

<sup>166</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 212.

<sup>167</sup> *Ibidem*, pp. 215-222.

<sup>168</sup> Il termine usato nella trattazione internazionale è "trumpet-shaped". Si veda al tal proposito L. N. Valentine, *Ornament in medieval manuscripts: a glossary*, Faber and Faber, London 1965.

<sup>169</sup> S. Van Bergen, *The use of stamp in Bruges book production*, in *Books of Hours reconsidered*, a cura di S. Hindman, J. H. Marrow, Harvey Miller, Turnhout, London, 2013, p. 330.



Figura 23. Campanula con frutto.



Figura 24. Foglia della campanula.



Figura 25. Campsis radicans o Bignonia selvatica.



Figura 26. Convolvulus arvensis o vilucchio comune.

All'interno di questo tentativo va tenuta presente anche la prospettiva attraverso la quale erano raffigurati i fiori, i quali potevano offrirsi ad una visione laterale o dall'alto. Inoltre, la presenza o meno di petali, corolle, pistilli, frutti o la combinazione di essi risulta utile all'analisi.

Il secondo fiore più rappresentato del manoscritto mostra tre petali attorno ad una pallina d'oro (fig. 28), che funge da corolla e che è presente praticamente in tutti i fiori (figg. 27-29-30).

Ci sono poi altri tre tipi di fiore raffigurati spesso, che Saskia Van Bergen categorizza come appartenenti alla famiglia dei gerani e che si differenziano fra loro per la disposizione o l'assenza dei

petali<sup>170</sup>. Il primo tipo è formato da due petali laterali e un frutto appuntito centrale (fig. 30). Il secondo mostra due petali ai lati, a cui si sovrappongono due pistilli, e un frutto arrotondato al centro (fig. 31). Il terzo non possiede petali (fig. 32): esso ha solo un frutto centrale che fuoriesce dal corpo arrotondato. Le combinazioni di questi elementi, ossia petali, frutti, pistilli, corolle è pressoché infinita; infatti, è possibile trovare fiori che appaiono anche una volta soltanto. Inoltre, la suddetta varietà è data, sì da una visione dall'alto o di profilo del fiore, ma soprattutto dalla libertà immaginativa del decoratore, che, come detto, poteva ispirarsi a fiori realmente esistenti che, però, fondeva con la sua fantasia. Perciò avremo: fiori visti dall'alto con sei petali, arancioni e blu, attorno ad una corolla e poi lo stesso fiore, ma visto di profilo; petali appuntiti e arrotondati, con palline colorate disposte fra di essi; fiori imbutiformi con e senza petali; fiori con frutti e petali e fiori con solo frutti. Insomma un'intera flora immaginaria figlia dell'estro del decoratore.

Credo si possa ritenere che anche il tipo di cornice e la qualità pittorica della miniatura influissero sul fregio. Nel manoscritto Esp. 1 di Bassano si può notare che le decorazioni più complesse e varie si trovino proprio attorno alle miniature del Maestro A, caratterizzate dalla cornice con il semiarco. Mentre le cornici rettangolari, contenenti miniature con un livello qualitativo inferiore, sono circondate da fregi decorati con meno tipologie di fiori e secondo una disposizione più classica e semplice. Potrebbe sembrare, nel caso si trattasse di un unico decoratore, che egli realizzasse delle trame più elaborate attorno a quelle miniature che considerava migliori. L'ipotesi può essere smentita se si ritiene che anche i margini siano stati decorati da personalità distinte. Se i margini furono dipinti da più mani, è plausibile che non vennero realizzati durante la stessa campagna decorativa, ma fu il librario, che mise assieme le varie parti, a tentare di inserire miniature che avessero uno stile pittorico e una decorazione dei margini il più omologhe possibile.

Prima di analizzare il tipo di decorazione dal punto di vista formale e storico-artistico non resta che segnalare la presenza di un fiore d'oro cigliato tra quelli dei margini del foglio 126r. Van Bergen lo definisce come un bocciolo<sup>171</sup>, ma ciò che va rilevato è come esso sia tra i più utilizzati nei manoscritti fiamminghi coevi a Esp. 1<sup>172</sup>, ma allo stesso tempo sia presente solo due volte nel nostro manoscritto e proprio alla pagina più atipica.

---

<sup>170</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Dordrecht...*, p. 218.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>172</sup> Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76; Modena, Biblioteca Estense, Ms alfa H-9-10, Lat. 805; New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 374; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 16; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS. Cl. V 149.



La disposizione di racemi, volute e fiori deve essere analizzata tenendo conto dello spazio a disposizione del decoratore e perciò del tipo di cornice presente.

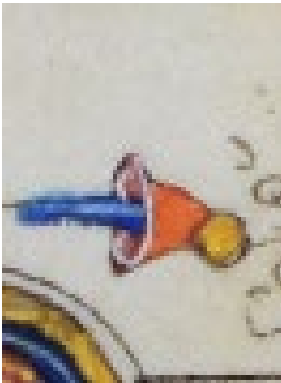


Figura 27. Fiore tipo 1, campanula con frutto, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 60v.

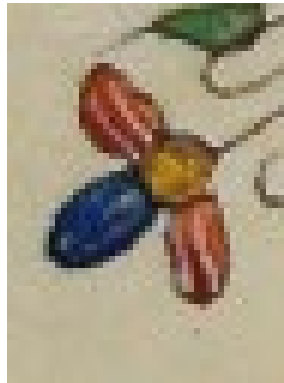


Figura 28. Fiore tipo 2, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 60v.



Figura 29. Fiore tipo 3, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 70v.

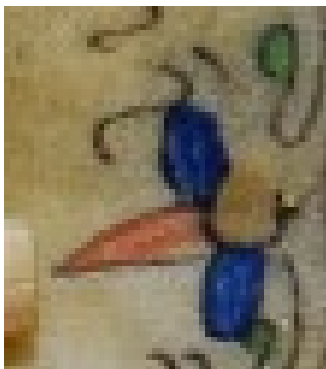


Figura 30. Fiore tipo 4, geranio con petali e frutto, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 60v.

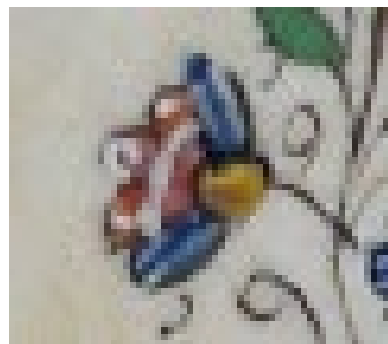


Figura 31. Fiore tipo 6, geranio di profilo con petali e frutto, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 68v.



Figura 32. Fiore tipo 5, geranio con frutto, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 68v, dettaglio.

## I bordi delle miniature del Maestro A

Le miniature dipinte dal Maestro A (ff. 53v, 57v, 60v e 68v) sono incluse nelle cornici con la sporgenza a semiarco nel lato superiore, la quale fa in modo che in quel margine non ci sia un tralcio, bensì la convergenza delle lingue di due campanule. La soluzione è quasi inedita nei manoscritti coevi, il che fa pensare ad un'invenzione del nostro decoratore, ispiratosi forse al manoscritto 259 della Pierpont

Morgan di New York (tav. XLII), in cui attorno allo stesso tipo di cornice vi è una disposizione simile dei tralci nel margine superiore, ma senza l'incontro fra i due frutti.

Lo schema attorno a questo tipo di cornice è il seguente: sul lato esterno si distende un lungo racemo sinuoso e stilizzato ad inchiostro, nel margine inferiore un racemo più corto nasce dall'angolo sinistro, da cui si sviluppano principalmente tre volute; infine lungo il bordo superiore un piccolo tralcio parte dall'angolo destro, da cui crescono tre fiori. Solo al foglio 60v ciò non accade, perché il racemo del margine esterno prosegue, incorporando quello inferiore e ne cambia leggermente la disposizione, per cui da esso si originano solamente due volute.

Accanto a questi fogli ritengo si possa accostare la decorazione del foglio 126r (tav. XXIII), poiché anch'essa presenta una varietà di fiori paragonabile e anche l'andamento ondulato dei racemi è praticamente lo stesso. A questa tipologia, in particolare ai fogli 53v e 57v, si possono accostare i bordi delle miniature del libro d'ore "Streeter-Piccard" (tav. XXXVII), dei fogli del Marmottan (tav. XXXVIII) e dell'ex collezione Forrer (XXXIX), di un libro d'ore venduto all'asta da Christie's nel 2012<sup>173</sup> (tav. XL) e di una miniatura in vendita presso la Gallerie Marc Antoine du Ry (tav. XLI). Ad accomunarli sono gli stessi motivi: i racemi del margine inferiore sono arricchiti da tre volute principali e seguono il medesimo andamento sinuoso. Nei margini esterni il tralcio può variare in lunghezza e nella disposizione delle volute, ma quest'ultime rimangono pressoché identiche da un manoscritto all'altro. Le stesse sezioni di fogli e fiori, magari capovolte o invertite, compongono indistintamente la decorazione delle pagine sopracitate. Questa è l'ennesima prova di quanto fosse standardizzata la produzione e potrebbe indurre a pensare che fra questi decoratori fosse abitudine utilizzare dei veri e propri stampi, i quali permettevano di tracciare le linee principali dei racemi senza rischiare di sbagliare. L'idea prende spunto dal fatto che per la realizzazione della giustificazione del testo veniva fatto un utilizzo simile degli stampi<sup>174</sup>. Quest'ultima è solo un'ipotesi, poiché nel manoscritto di Bassano possiamo osservare delle variazioni interne fra i vari bordi. *In primis*, i margini inferiori dei fogli 60v e 68v (figg. 33-35). Il racemo del primo si lega direttamente a quello del margine esterno, procurando così una variazione nella disposizione dei fiori e delle volute. La stessa soluzione si riscontra nel libro d'ore venduto da Christie's nel 2012 (tav. XL), dunque si può credere che entrambe le alternative venissero utilizzate parimenti. Inoltre, al foglio 68v, il racemo inferiore possiede una conformazione inedita, più profonda nell'incurvamento centrale e anch'esso potrebbe indurre ad ipotizzare che le decorazioni venissero eseguite a mano libera, senza l'aiuto di stampi. I bordi di queste

---

<sup>173</sup> <https://www.christies.com/en/lot/lot-5624274>

<sup>174</sup> M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto...*, p. 94.

due miniature possiedono, però, ulteriori peculiarità. Al di sotto della *Deposizione dalla Croce* (f. 60v) (tav. VI; fig. 33) si può osservare una doppia linea nella parte centrale del tralcio, che potrebbe raffigurare sia l'intersecazione di due racemi, sia un tentativo di correzione da parte del decoratore. Per quanto riguarda il bordo inferiore della pagina con la *Sepoltura di Cristo* (f. 68v) (tav. VII; fig. 35), il tralcio appare meno sinuoso rispetto agli altri, ciò potrebbe far pensare che il decoratore possa aver cambiato la sua idea iniziale, ossia replicare il tralcio continuo del foglio precedente, perché vittima di un errore o di un ripensamento. L'ipotesi si basa sul fatto che il racemo presenta lo stesso tipo di volute del bordo al foglio 60v (fig. 33), che nasce dal prolungamento di quello laterale, anziché mostrare quelle dei fogli 53v (fig. 34) e 57v, che, come esso, partono dall'angolo sinistro della cornice. Entrambi i casi sarebbero a supporto dell'idea che i bordi furono eseguiti a mano libera.

Le caratteristiche che si riscontrano nei bordi delle miniature del Maestro A sono pressoché identiche nei fogli sciolti del Museo Marmottan di Parigi (tav. XXXVIII), della collezione Forrer (tav. XXXIX) e della Galleria Marc Antoine du Ry (tav. XLI) e nel manoscritto "Streeter-Piccard" del Biblioteca del Bryn Mawr College (XXXVII). Il margine inferiore possiede le stesse caratteristiche dei fogli 53v (fig. 34) e 57v di Bassano, mentre mostra delle piccole variazioni rispetto a quello dei fogli 60v e 68v (figg. 33-35). Anche la decorazione esterna differisce, sebbene l'andamento sinuoso con la formazione di volute sia piuttosto simile, a conferma della riproposizione di modelli di sezioni, volute e fiori. Infine il margine superiore non è paragonabile data l'eccezionalità di quello che orna le carte di Esp. 1. Nonostante ciò, esso è del tutto simile a quello inferiore.

La differenza con il resto del corpus bassanese sta nell'utilizzo da parte di questo decoratore di più fantasie floreali, che, al contrario, sono ridotte a tre tipi solamente -fiori imbutiformi, campanule e fiori dal frutto appuntito con due petali ai lati- nelle miniature degli altri gruppi.



Figura 33. Margine inferiore, dettaglio, Esp. 1, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 60v.



Figura 34. Margine inferiore, dettaglio Esp. 1, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 53v.



Figura 35. Margine inferiore, dettaglio Esp. 1, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 68v.

## I margini dei fogli 1v, 17v, 70v, 120v

Il decoratore che eseguì i bordi dei fogli 1v e 120v (tavv. I e X) fu costretto a cambiare la disposizione attorno alle cornici centinate seguendo però sempre gli stessi principi di base, tra cui quello che prevedeva l'originarsi dei motivi a penna dagli angoli delle cornici, comune alla maggior parte dei manoscritti dell'epoca<sup>175</sup>. Al foglio 1v vi è un lungo tralcio disposto verticalmente sul bordo esterno e due tralci più brevi che si originano dagli angoli a sinistra. La cornice della *Crocifissione* presenta, invece, delle variazioni dovute alla sua stretta conformazione. Infatti, oltre agli ormai classici racemi a sinistra e in basso, dagli angoli superiori partono due linee pressoché dritte e molto brevi, dato il poco spazio lasciato dalla forma allungata della miniatura, cosicché fra i due piccoli racemi il decoratore inserisce il dischetto d'oro con motivi a penna, comune a tutti i bordi interni delle miniature. Questa soluzione si riscontra in maniera simile anche alla carta 95v del manoscritto alfa H-9-10, Lat. 805 della Estense di Modena (tav. XLIV). È, inoltre, curioso che esso sia l'unico foglio del manoscritto in cui i racemi non si originano da un dischetto d'oro, rendendolo dunque paragonabile a quelli di Bassano. Inoltre, la miniatura è anche l'unica a presentare uno stile pittorico diverso, non appartenente allo stile dei Maestri Van Moerdrecht, bensì a quello dei Tralci d'oro.

Di conseguenza attorno alle miniature con cornice rettangolare, ossia ai fogli 17v e 70v (tavv. III e VIII), il decoratore utilizza gli stilemi standard, che prevedevano un racemo più lungo sul lato sinistro e due più corti, originati dagli angoli di sinistra, per quelli inferiore e superiore.

In un libro d'ore venduto all'asta da Sotheby's nel 2012<sup>176</sup> (tav. XLIII) ritroviamo il nostro fregio decorativo in quella che è la sua disposizione più basilare con un racemo lungo sul margine esterno e due racemi più corti che partono dagli angoli. In questo manoscritto il disegno appare più essenziale, ricordando per schema e semplicità quello del lotto 105, venduto sempre da Sotheby's nel 1985<sup>177</sup> (tav. XXIX), e quello dei fogli 1v, 17v, 70v e 120v del nostro manoscritto. La differenza fra questi quattro e la decorazione attorno alle miniature del Primo Maestro di Bassano è evidente nella ripetizione alternata e quasi sequenziale tra coppie di foglioline e coppie fiori, di cui sono presenti solamente tre tipi, la quale, nella disposizione del bordo esterno, ricorda una scala a pioli (figg. 36-37), in cui uno scalino è composto da una coppia di foglie e quello seguente da una fiori; mentre, come detto poco fa,

---

<sup>175</sup> D. Deneffe, *Marginal decorations...*, p. 298.

<sup>176</sup> <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/western-manuscripts-miniatures/lot.36.html>

<sup>177</sup> *Western manuscripts and miniatures: Tuesday, 25 June 1985*, Sotheby's, London, 1985, lot. 105

nelle seconde è presente un'ampia gamma di combinazioni differenti di petali, corolle, frutti, palline e ciglia.



Figura 36. Margine esterno, dettaglio, Esp. 1, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 17v.



Figura 37. Margine esterno, dettaglio, lot. 36, Sotheby's 10 luglio 2012, London, fol. 27.

Un'altra importante differenza fra il gruppo di miniature del Maestro A e le altre risiede nell'andamento sinuoso e nel tratto dei racemi. Nelle prime esso è più sinuoso e leggero e da cui nascono volute e fiori che rendono l'insieme più piacevole e armonioso. Nelle seconde i tralci sono linee ondulate, ma meno sinuose e più rigide, inoltre possiedono un tratto più grossolano. Su di esse i fiori e le foglie, come detto, si dispongono secondo uno schema più basilare, quasi identico. Per questo motivo credo sia da ritenersi altrettanto valida l'ipotesi che tutte le miniature giunsero provviste dei margini e perciò essi furono il frutto del lavoro di artisti distinti.

Per quanto concerne i fogli con la decorazione più basilare, vale a dire 1v, 17v, 70v e 120v, il confronto è con le miniature vendute da Sotheby's, rispettivamente nel 1985 e nel 2012 con il numero d'asta 105 e 36 (tavv. XXIX e XLII).

Infine, tutti i bordi appena descritti sono arricchiti con segni grafici a penna, più spesso a guisa di "S", rovesciata, schiacciata, spezzata, ecc., e ad uncino, che s'inseriscono fra foglie e fiori.

### **Alcune considerazioni**

Dato che anche i responsabili della decorazione dei bordi svilupparono un loro stile, atto a velocizzarne l'esecuzione, è possibile attraverso il loro lavoro accumulare alcuni manoscritti e ricondurli ad un luogo o ad un gruppo di decoratori. Ancora una volta questo esercizio filologico sembra riportarci a Bruges.

Il primo gruppo di manoscritti appartiene al cosiddetto Ushaw Group. Di particolare interesse per noi sono il manoscritto 169 della Walters Gallery di Baltimora, il, sopracitato, manoscritto 259 della Pierpont Morgan Library di New York (tav. XLII) e il manoscritto 23 della Biblioteca del Seminario di Doornik (Tournai).

In generale i tre codici mostrano le stesse tipologie di fiori campanulacei, ma ciò che varia è il grado qualitativo, ovvero nel Gruppo di Ushaw la qualità pittorica complessiva risulta molto più alta ed accurata rispetto al manoscritto bassanese<sup>178</sup>. I manoscritti del Gruppo Ushaw furono ricondotti alla città di Bruges grazie al colophon del manoscritto che diede il nome al gruppo<sup>179</sup>.

Come scrisse Dominique Deneffe, è probabile che il nostro o i nostri decoratori e quello responsabile dei bordi dei manoscritti sopracitati lavorarono nella stessa area ed entrambi furono a conoscenza del lavoro dell'altro.

A legare ulteriormente le due declinazioni di questo tipo di margine decorato è il manoscritto conservato alla Biblioteca Estense di Modena (tav. XLIV), il quale contiene miniature dipinte nello stile dei Maestri di Otto Van Moerdrecht. Questi artisti furono attivi principalmente ad Utrecht<sup>180</sup>, dunque nel Nord, ma i loro lavori trovano origine in diverse zone dei Paesi Bassi<sup>181</sup>. Ciò che accomuna

---

<sup>178</sup> D. Deneffe, *Marginal decorations...*, p. 299.

<sup>179</sup> K. Smeyers, S. Vertongen, *Manuscripts pré-eyckiens...*, pp. 75-76.

<sup>180</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting...*, p. 102; S. Van Bergen, *The use of stamp in Bruges book production...*, p. 323.

<sup>181</sup> J. H. Marrow, *The Golden age of Dutch manuscript painting*, George Braziller, New York, 1990, p. 77.

il manoscritto modenese e alcuni lavori catalogati all'interno dell'Ushaw Group è la pratica di far partire il racemo non più da un angolo della cornice, bensì dal giro che esso compie attorno ad un dischetto dorato, a cui Van Bergen affibbia il nome di "ushaw-eye"<sup>182</sup>. Questa somiglianza induce a credere che la circolazione di modelli e stili si estendesse indistintamente a tutta la zona dei Paesi Bassi, dato che i rapporti fra Nord e Sud furono continuamente alimentati da scambi commerciali e culturali, e fra questi le miniature erano parte integrante del processo<sup>183</sup>. Inoltre, il manoscritto modenese e il libro d'ore "Streeter-Piccard" conservato al Bryn Mawr College (Pennsylvania), contengono, come detto, miniature dipinte nello stile dei Maestri di Otto Van Moerdrecht che presentano un timbro a forma di "B" gotica. I codici sono utili per riprendere il rapporto tra Nord e Sud e in particolare fra Bruges e Utrecht, dato che a partire dal 1427, a Bruges, fu vietato ai librai d'importare miniature sciolte da altre città. Così, coloro che producevano miniature a Bruges dovettero apporvi una sorta di marchio registrato *ante litteram*<sup>184</sup>. Da questa circostanza, nonché da documenti e registri, si evince che la presenza olandese a Bruges non mancò mai ed anzi contribuì ad influenzarne l'arte miniaturistica autoctona, amalgamandosi ad essa<sup>185</sup>, ma soprattutto dimostrerebbe che le miniature e i loro bordi furono eseguiti a Bruges.

Alcuni dei margini decorati del codice di Bassano sono molto vicini al manoscritto venduto all'asta da Sotheby's il 25 giugno 1985 con il numero 105. Nella descrizione del catalogo è scritto che il codice fu prodotto nelle Fiandre per il mercato inglese e venne attribuito, come detto nel capitolo precedente, ad un maestro vicino allo Stile dei tralci dorati e ai Maestri di Beaufort<sup>186</sup>.

A questo tipo di decorazione si possono accostare tre fogli sciolti: il primo, conservato a Norwich, è molto rovinato, tanto che la scena miniata risulta ormai illeggibile, mentre la decorazione ai margini è ancora abbastanza decifrabile. Il secondo ed il terzo foglio, uno conservato al Museo Marmottan di

---

<sup>182</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 139; Cfr. Brno, Abbazia di Nová Říše, ms. 11; Durham, Ushaw College, MS. 10; London, British Library, Harley MS. 2966; Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Lat. 15.

<sup>183</sup> M. Smeyers, B. Cardon, *Utrecht and Bruges...*, pp. 89-104.

<sup>184</sup> J. D. Farquhar, *Identity in an Anonymous Age...*, pp. 371-383; M. Smeyers, B. Cardon, *Utrecht and Bruges...*, pp. 93-95; S. Van Bergen, *The use of stamp in Bruges book production...*, pp. 323-333.

<sup>185</sup> L. M. J. Delaissé, *A century of Dutch...*, pp. 70-71; M. Smeyers, B. Cardon, *Utrecht and Bruges...*, p. 97; S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, pp. 66-69.

<sup>186</sup> *Western manuscripts and miniatures: Tuesday, 25 June 1985*, Sotheby's, London, 1985, lot. 105.



Parigi (tav. XXXVIII), l'altro facente parte della collezione di Robert Forrer (tav. XXXIX)<sup>187</sup>, appartennero all'apparato decorativo dello stesso manoscritto. Infatti, oltre al bordo con fiori campanulacei, gerani e foglie lanceolate, in entrambi i fogli fu inserita una decorazione aggiuntiva con fogliette d'oro cigliate e alcune foglie, sempre in oro, che Saskia Van Bergen catalogò come di vite o di siepe<sup>188</sup>.

### 3.2.2.2 La decorazione dei bordi ai fogli 5v e 89v

L'ultima tipologia di bordi decorati include le due miniature già oggetto di discussione per la loro difficile lettura stilistica, che non ci ha permesso di attribuirle ad una scuola o ad uno stile in particolare, ma solo di effettuare delle ipotesi.

Per i bordi vale il medesimo discorso. Dal momento che non si conosce lo stile principale del miniatore e dato che i bordi differiscono da quelli del resto delle miniature, è ipotizzabile che i due fogli giunsero in un secondo momento già provvisti di decorazione. Questo potrebbe essere un indizio non da poco e potrebbe suggerire anche una provenienza esterna a Bruges.

Attorno alle miniature con la *Vergine e il Bambino* e con la *Veglia funebre* (tavv. II e IX) è disposto un tipo di decorazione che prevede sul lato interno un motivo diverso rispetto a quello degli altri tre, similmente a quanto accaduto per le altre miniature. I tre lati con la medesima decorazione prevedono dei piccoli tralci sinuosi, molto corti, terminanti con tre foglie d'oro trilobate o due dorate e un fiore



Figura 38. Margine esterno, dettaglio, Esp. 1, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 5v.



Figura 39. Margine esterno, dettaglio, MSS NAL 3112, Bibliothèque nationale de France, Paris, fol. 60v.

<sup>187</sup> Ringrazio il professor James Douglas Farquhar per avermi segnalato l'esistenza del foglio ex collezione Forrer, di quello venduto all'asta da Christie's nel 2012 e da Sotheby's nello stesso anno e di quello conservato presso la Galleria Marc Antoine du Ry.

<sup>188</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 215.

(fig. 38), il quale poteva presentare la forma campanulata o una semplice forma astratta con contorni ad incavi, sui cui s'incastonano delle palline dorate, oppure poteva prevedere una corolla con quattro petali o un frutto a guisa di 'lingua' al centro di una corolla imbutiforme. Ad arricchire queste composizioni vi sono dei motivi a penna. Solitamente i tralci nascono dagli angoli della cornice e dal centro di ogni lato escluso quello interno.

Il bordo interno, invece, era occupato da una serie di motivi identici, ognuno dei quali era composto dall'intersezione di due tralci di foglie d'oro trilobate. Accanto alla *Vergine col Bambino* ve ne sono tre, mentre nella *Veglia* solo due, differenza che si spiega facilmente grazie alle dimensioni maggiori della prima miniatura. A metà fra le due foglie è presente un motivo a penna composto da un segno ad uncino, seguito da una serie di trattini e da una sorta di asola.

La cosa più interessante nell'analisi di questa tipologia decorativa è la sua rassomiglianza, già accennata nel capitolo sulle miniature, con quella di alcuni manoscritti del Gruppo Ushaw, in particolare per l'utilizzo di una pallina d'oro da cui si dipartono alcuni tralci<sup>189</sup>. Come si è visto Saskia Van Bergen definì questa caratteristica "ushaw-eye", a cui si affianca il disegno dei tralci con le fogliette d'oro e il fiore al centro<sup>190</sup> (fig. 40) ed entrambi evidenziano una certa prossimità con la nostra tipologia. Il raffronto si può approfondire accostando il manoscritto bassanese al codice Harley 2966 della British Library (tav. XLVI) e al MS. Laud Lat. 15 della Bodleian Library (fig. 40 e tav. XLV). Da questi due casi appare evidente come il nostro decoratore avesse presente questi esempi.

Inoltre, ad assomigliare ad alcuni esempi del Gruppo Ushaw sono la disposizione dei tralci in piccoli gruppi che si dipartono dagli angoli e dal centro dei lati della cornice<sup>191</sup> e la forma a punto interrogativo dei riccioli ad inchiostro nero<sup>192</sup>.

Infine, alcune tipologie floreali sono paragonabili a certe che popolano i bordi delle miniature dei Maestri di Guillebert de Mets (fig. 39), sebbene, come detto, questi erano più folti e densi di dettagli.

---

<sup>189</sup> *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 17.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>191</sup> Cfr. Durham, Ushaw College, MS. 10.

<sup>192</sup> *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 18.



Figura 40. Margine inferiore, dettaglio, Bodleian Library, Oxford, MS. Laud Lat. 15, fol. 24v.

### 3.2.3 Alcune considerazioni

È possibile a questo punto che i bordi furono una delle ultime operazioni ad essere eseguite, poiché otto miniature e il foglio 126r con giustificazione e rigatura in inchiostro bruno presentano lo stesso stile decorativo. Da ciò che sappiamo era possibile ampliare il contenuto del manoscritto anche tempo dopo la sua rilegatura originaria<sup>193</sup> e quando ciò avveniva si tentava di uniformare la nuova sezione con la decorazione originale<sup>194</sup>. Nel manoscritto Esp. 1, al foglio 126r, è facilmente riconoscibile l'iniziale decorata nel medesimo stile delle altre pagine di testo e le quattro barre d'oro ai lati dello specchio scrittorio, che fanno credere ad un tentativo di adattamento. Esso, però, è solo parziale, perché in seguito venne completato con un fregio identico a quello che contorna le miniature. Un'altra spiegazione potrebbe essere quella che annovera i fascicoli con giustificazione nera tra il blocco originario del manoscritto e che la decorazione a pagina 126r rimase incompleta, per motivi sconosciuti. Senza sbilanciarsi troppo né per l'una, né per l'altra, va tenuto presente che l'iniziale e le aste d'oro del misterioso foglio sembrano dipinte con più accuratezza e perciò potrebbero indurre a credere al lavoro di una mano diversa, più attenta ad imitare la foggia decorativa preesistente. Partendo da questa ipotesi, si potrebbe supporre che il responsabile dell'iniziale decorata abbia eseguito anche

---

<sup>193</sup> K. Rudy, *Piety in Pieces...*, pp. 119-221.

<sup>194</sup> A. S. Korteweg, D. Vanwijnsberghe, *Flemish miniatures before Van Eyck*, in *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* a cura di A. M. W. As-Vijvers, A. S. Korteweg, AW books, Zwolle, 2018, p. 89.

le barrette d'oro attorno alla colonna di scrittura e che poi abbia lasciato vuoto lo spazio per la decorazione di bordi. Lo stesso principio potrebbe essere stato adottato dal decoratore che eseguì le iniziali negli altri fascicoli e, dunque, che anch'egli avesse eseguito di sua mano le aste dorate, fornendo così un'altra spiegazione alla sistemazione differente dei tralci al foglio 61r.

Un'altra ipotesi sulla ragione di una tale eterogeneità della decorazione marginale è quella di scartare l'idea che i bordi vennero eseguiti nello stesso momento, ma che le quattro miniature nello stile di Beaufort arrivarono provviste dei margini e che, dunque, venne eseguita una campagna decorativa per completare le altre, esclusi i fogli 5v e 89v. In alternativa è possibile che avvenne il contrario, ossia che la campagna decorativa venne eseguita per dotare di decorazione marginale le prime e nella stessa venne completata anche quella della carta 126r. Inoltre, per spiegare la singolarità del foglio 126r, è possibile che l'unica soluzione a disposizione del libraio per completare la decorazione fu quella di ricontattare il decoratore dei bordi delle miniature del Maestro A o di chiamare un decoratore solito a lavorare in quello stesso stile. Non è possibile sbilanciarsi per una di queste opzioni, ma l'eccezionalità della carta 126r, compresa la presenza del fiore d'oro cigliato, induce a credere che il fregio venne aggiunto in un secondo momento. Un'altra possibilità -la più semplice e forse la più probabile- ritiene che ogni miniatura venne dotata fin dalla sua origine di margini decorati e che colui che mise assieme le miniature si accertò che i bordi di esse fossero il più omogenei possibile. Un'operazione simile potrebbe essere avvenuta anche per il manoscritto Lat. 805 della Biblioteca Estense di Modena, in cui miniature dallo stile diverso sono accumulate dal medesimo fregio, dovuto appunto ad un tentativo di omogeneizzazione.

Infine, va aggiunto che era prassi, specie per libri d'ore così compositi, avere da due a più tipi di decorazione marginali differenti<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup> L.M.J. Delaissé, *A century of Dutch...*, p. 71; Cfr. Germania, collezione privata Renate König.

### 3.3 Le iniziali decorate

Nel libro d'ore miniato, così come in qualunque altro manoscritto medievale dotato di decorazioni<sup>196</sup>, è possibile individuare le funzioni che assumevano i diversi tipi di ornamentazione agli occhi del devoto. In particolare, le iniziali ricoprivano un ruolo determinante in questo senso<sup>197</sup>.

Esse risaltavano fra le pagine del testo ed avevano lo scopo di aiutare il lettore<sup>198</sup>. Infatti, fungevano da segnali 'luminosi' che indicavano l'inizio di una nuova sezione del manoscritto o del testo. Il lettore, in questa maniera, veniva facilitato nell'orientarsi all'interno di esso, in particolar modo nella memorizzazione dei vari passaggi, motivo per cui le iniziali assumevano la funzione di segnalibri.

Come il resto del manoscritto, d'altro canto, anche la decorazione delle iniziali seguiva una standardizzazione che, se paragonata con quella di altri codici coevi, può dirci fino a che punto copisti e decoratori si prendessero delle libertà. Inoltre, l'utilizzo di soluzioni simili fra più manoscritti può aiutare nella localizzazione di un determinato stile.

Come scritto poco fa, per la decorazione dei bordi delle pagine di testo, che seguono quello che potrebbe essere definito lo stile standard "pre-eyckiano", anche le iniziali tendono a reiterarsi fra i manoscritti di questo periodo.

Generalmente esse formavano una gerarchia interna, che prevedeva una distinzione in base alla grandezza e alla decorazione.

#### 3.3.1 Le iniziali di cinque o sei righe d'altezza

Le iniziali decorate che occupano dalle cinque alle sei righe di testo d'altezza ornano le pagine che segnano gli inizi dei vari Uffici e delle ore (tavv. da XI a XXII). Esse sono decorate nel campo interno con girari e foglie d'edera stilizzate blu e rosse con rialzi a biacca. Il corpo della lettera è azzurro e rabescato, mentre il campo esterno è dorato e contorna la lettera con un motivo ad incavi. Queste iniziali possiedono dei prolungamenti a volute che si espandono e si uniscono con la decorazione marginale<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> G. Orfino, «Leggere» le miniature medievali, in *Arti e storia nel Medioevo. III Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 341-367.

<sup>197</sup> *Ivi*, pp. 348-349; K. Rudy, *Piety in Pieces...*, p. 26.

<sup>198</sup> K. Rudy, *Piety in Pieces...*, p. 27.

<sup>199</sup> M. Smeyers, *A Mid-Fifteenth Century Book of Hours...*, p. 57.

Nel manoscritto Esp. 1 questi capilettera sono pressoché sempre delle “D” e dunque sono riprodotti nella medesima maniera. Solamente in due pagine (ff. 6r, 121r) (tavv. XII e XVIII) troviamo delle iniziali “I” che conferiscono un aspetto diverso alla pagina. Al foglio 6r la lettera ha il corpo azzurro con rabeschi a biacca, mentre alla carta 121r è a corpo rosso ed entrambe non presentano le foglie d’edera. La compieta, foglio 69r (tav. XX), invece, comincia con una “C”, che, però, non mostra differenze significative con le “D”.

Le iniziali di questo genere sono senz’altro le più importanti e si trovano quasi sempre in alto a sinistra. Le loro dimensioni, oltre che alla foggia, ne sono la prova: occupano lo spazio in altezza di sei linee di testo<sup>200</sup>.

L’unica anomalia è rappresentata ancora una volta dal foglio 126r (tav. XXIII) e dalla sua iniziale, la quale conta solamente cinque righe di altezza. È probabile che la dimensione ridotta si debba al minor numero di righe della colonna testuale.

### 3.3.2 Le iniziali di due o tre righe d’altezza

Al secondo posto di questa gerarchia vi sono le iniziali di due o tre righe di testo. Esse fungono da capoversi e sono sempre decorate in oro su campi interni ed esterni alternativamente rossi e azzurri rabescati a biacca. Come le loro sorelle maggiori, queste lettere hanno la funzione di segnalare uno stacco, una cesura interna al testo, in questo caso con minor forza ed enfasi, dato che danno inizio ad una nuova preghiera, che sia essa un salmo, un inno o più semplicemente un’antifona. La lettera “I”, a causa della sua particolare forma, costituisce ancora un’eccezione. Il suo dispiegarsi in verticale fa sì che essa occupi dalle cinque alle sei linee di testo (fig. 41). Inoltre, la sua conformazione, che non ammette aperture del campo interno, costringe il decoratore a suddividere quello esterno fra una parte azzurra ed una rossa<sup>201</sup>. Al foglio 123r troviamo un’altra tipologia di “I”, questa volta più piccola -tre linee d’altezza- e con una morfologia completamente diversa. Essa, invece di assomigliare ad una “J” come quelle appena descritte, assume la forma di una iota maiuscola, ma ciò che resta invariato è la divisione del campo esterno tra azzurro e blu (fig. 42).

I campi esterni di queste lettere presentano un contorno ad incavi rialzato a biacca, mentre quelli interni ospitano un motivo che va da una specie di spirale a una croce di Sant’Andrea (fig. 43) a una voluta. La decorazione del campo interno dipende esclusivamente dal tipo di lettera. Infatti, nelle iniziali che

---

<sup>200</sup> K. Rudy, *Piety in Pieces...*, p. 26.

<sup>201</sup> Cfr. ff. 9, 11r-v.

presentano un'apertura maggiore del campo, come le O, le B, le C, le L, le P, le T e le V, è più facile osservare il motivo con l'incrocio delle linee a biacca, in cui, nei riquadri formatisi, vengono inseriti dei puntini, o un motivo con dei cerchi concentrici con al centro puntini e volute. Mentre le iniziali che aprono uno spazio minore trovavano posto più facilmente le volute, per esempio nelle A, nelle K, nelle M, nelle R e nelle S.

Al recto di ciascuna pagina del calendario troviamo le lettere "KL" decorate alla stessa maniera.

Infine, è interessante notare come nei fascicoli a giustificazione nera di tredici righe, le iniziali di questo genere presentino una piccola differenza, che avvalorava l'ipotesi che siano stati realizzati in momenti e forse da mani diverse. La differenza risiede principalmente nel colore rosso dei campi delle lettere, che appare nettamente più sbiadito (fig. 44) e potrebbe spiegarsi semplicemente con l'idea che il decoratore di questi due fascicoli, nonostante avesse imitato alla perfezione i capoversi dei fascicoli preesistenti, non ebbe modo di reperire la stessa tonalità di rosso. È, però, possibile che lo stesso decoratore venne richiamato a completare i nuovi fascicoli.



Figura 41. Iniziale decorata I, tipo 1, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 32v.



Figura 42. Iniziale decorata I, tipo 2, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 123r.



Figura 43. Iniziale decorata D, fascicolo con rigatura in inchiostro rosso, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 88r.



Figura 44. Iniziale decorata D, fascicolo con rigatura in inchiostro bruno, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 115v.

### 3.3.3 Le iniziali filigranate

In ultima posizione nella scala gerarchica delle iniziali vi sono quelle filigranate, che si definiscono come lettere decorate: «da una rete più o meno fitta di fioriture eseguite a penna, ad inchiostro o a colore, senza fondo dipinto»<sup>202</sup>.

Nel nostro codice esse sono eseguite esclusivamente in azzurro o in oro e a seconda di questo ne deriva il colore dell'inchiostro con cui sono eseguite le decorazioni: rosso per l'iniziale blu, nero per quelle dorate. Le iniziali filigranate avevano il compito di segnalare l'inizio di un verso, dunque ogni maiuscola presente. Inoltre, esse si alternano in maniera quasi perfetta attraverso tutto il testo.

Pure per questo elemento, tra i più minuti della decorazione di un manoscritto, è possibile individuare motivi ricorrenti. A tal proposito, viene in aiuto quanto scritto dal professor James Douglas Farquhar, introducendo la descrizione delle iniziali filigranate di un codice del Walters Museum<sup>203</sup>, di cui ritengo valga la pena riportare e commentare un passo:

is useful to separate style from pattern -style being the idiosyncracies, the individualized expressions of executing the penwork, and pattern being the decorative formulae, the skeletal structures or patterns followed by the artisan. Penwork is repetitive, and decorative patterns inevitably recur as artisans repeat decorative formulae that reflect their training and their mental or physical habits. In many cases, artisans reuse similar patterns or formulae, but give them identifiable, individualized expression according to each one's ability and personality. Often, the accretions of personal style transform the work, making it difficult to recognize similarities in the patterns. For example, some artisans display tight, controlled draftsmanship, and others use more flowing or more angular lines, adding, perhaps, dots here, circles there. For this reason, it is necessary to put individual expressions of style momentarily to the side in order to concentrate on the decorative patterns or formulae; otherwise, the repeated elements can easily pass unnoticed due to stylistic differences. Transformations of style notwithstanding, when

---

<sup>202</sup> M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto...*, p. 318.

<sup>203</sup> Cfr. Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.239.



artisans use similar patterns, it suggests the possibility of contact: common models, shared training, or some other kind of artisanal influence<sup>204</sup>.

Il brano sottolinea il concetto, già espresso per la decorazione dei margini e l'esecuzione delle miniature, della ripetizione di motivi. Persino gli 'artigiani' che eseguirono le iniziali filigranate erano influenzati da schemi e formule, sia da quelli che poterono osservare in altri manoscritti o da altri decoratori, sia da quelli con cui si abituarono a lavorare. Dunque, anche per queste lettere è riscontrabile una ridondanza di formule che ci permette di estendere la nostra analisi, chiamando in causa altri manoscritti senza limitarci ad un'indagine prettamente interna.

Farquhar evidenzia come lo stile personale dell'artista rendesse difficoltoso il raffronto con altre mani e propone perciò di concentrarsi maggiormente sulle formule e i motivi che compongono la struttura della decorazione filigranata.

Nel prosieguo dell'articolo, Farquhar mette in luce l'importanza di osservare quante più iniziali filigranate possibile per avere un'idea sull'ampiezza del *range* dei motivi utilizzati. Questo è anche il metodo che ho seguito per fare ulteriore luce sul manoscritto della Civica di Bassano. Da questa analisi emergono i tratti e i motivi più ricorrenti, di cui ora si darà conto.

La formula più utilizzata per incorniciare una lettera era quella di formare un semplice riquadro attorno ad essa fatto di più linee parallele, il cui numero solitamente oscillava da una a due per i lati superiore e inferiore e da due a tre per quelli esterni. Come per le iniziali decorate di due o tre righe d'altezza, anche qui la lettera "I" si dimostra atipica rispetto alle altre, perché occupando meno spazio nel riquadro veniva contornata da un numero superiore di lineette laterali, mentre le iniziali con aperture di forma rotonda, ad esempio "O", "P" o "R", venivano letteralmente riempite da punti, volute o trattini verticali. Il secondo riquadro più ricorrente utilizzava lo stesso schema di base, a cui aggiungeva dei cerchietti vuoti agli angoli del riquadro. Un'altra aggiunta, molto comune anche in altri manoscritti<sup>205</sup>, era una serie di piccoli semicerchi (fig. 48) che si disponevano lungo il lato esterno della lettera, che poteva

---

<sup>204</sup> J. D. Farquhar, *Manuscript Production and Evidence for Localizing and Dating Fifteenth-Century Books of Hours: Walters Ms. 239*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 45, The Walters Art Museum, Baltimore, 1987, pp. 49-50.

<sup>205</sup> Cfr. Annapolis, Maryland, collezione privata James Douglas Farquhar (già Wigan, Upholland College, Ms. 106); Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.239; London, Christie's 2 dicembre 1987, lot. 36; Longboat Key, Florida, collezione privata Lawrence J. Schoenberg, Ms. LJS 004; Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Liturg. 17.

essere lunga come tutta la linea laterale o solo come la metà o poteva anche sostituirsi completamente ad essa.

Gli altri elementi stilistici più ripetuti riguardano la vera particolarità di queste iniziali, ossia il tratto ornamentale filigranato. Il più utilizzato del manoscritto, comprese le sue varianti, è senz'altro quello che scende dall'angolo sinistro della lettera per risalire, intersecandosi, formando una sorta di otto (fig. 49). Il tratto poteva restare aperto e continuare fin sopra la lettera e l'ovale formatosi poteva essere più o meno largo. Solitamente questo tratto sporgeva sul margine esterno (tav. XLIX). Sui margini laterali si poteva incontrare anche un prolungamento più breve delle lettere, simile ad un'onda (tav. XLIX).

Un tratto ricorrente che proseguiva sul margine superiore era una sorta di arco che terminava con un piccolo uncino (fig. 50). Esso partiva da sinistra e terminava a destra. Sempre sul bordo superiore potevano allungarsi le 'antenne' (fig. 51), che, singole o a coppie, solitamente decoravano le iniziali della prima riga. Nel manoscritto si possono incontrare 'antenne' che formano ampie curve o semplici linee che si concludono con degli uncini (tav. XLIX).

Nel margine inferiore trovavano posto le filigrane delle iniziali dell'ultima riga, che spesso erano molto lunghe e curvavano rientrando verso la base della lettera (fig. 52).

Come scritto dal professor Farquhar, questi tratti filigranati potevano dipendere dallo stile personale dell'artista che li eseguiva e perciò variare in alcuni dettagli. È ciò che accade anche nel manoscritto in esame, dato che si possono notare delle semplici variazioni su pochi temi ricorrenti. Questa componente individuale incide anche al livello dei confronti con altri codici, poiché, come si è visto, si possono legare fra loro dei manoscritti anche tramite l'indagine delle iniziali.

Il manoscritto LJS 004 della collezione privata Lawrence J. Schoenberg (tavv. XLVII e XLVIII) mi sembra il più vicino al nostro per l'utilizzo di formule e motivi simili, anche se meno tondeggianti e morbide ma più spigolose, tracciate con un gesto brusco e secco. A ritornare sono le forme arcuate sopra le lettere della prima riga, gli svolazzi sui margini laterali e i minuscoli semicerchi ai lati delle lettere.

Nonostante la forme più morbide dei tratti nelle iniziali di Esp. 1, ve ne sono alcune con motivi meno rotondeggianti, più lineari e a volte caratterizzati da una linea 'tremolante' (fig. 47). Queste variazioni avvicinano altri manoscritti a quello bassanese. Il primo è un libro d'ore appartenuto al professor Giles Constable (fig. 45), in cui il tratto più duro è molto simile a quello del manoscritto Schoenberg e ad uno conservato presso la collezione privata di James Douglas Farquhar (fig. 46).



Figura 45. Iniziale filigranata A, Ex collezione del professor Giles Constable Princeton, NJ, Institute for Advanced Study.



Figura 46. Iniziale filigranata M, Annapolis, Maryland, collezione privata James Douglas Farquhar.



Figura 47. Iniziale filigranata A, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 109v.

Come per le iniziali decorate di due e tre righe d'altezza, anche per quelle filigranate è ipotizzabile l'intervento di due decoratori, uno responsabile delle lettere nei fascicoli giustificati ad inchiostro rosso ed uno per quelli ad inchiostro nero, oppure di uno soltanto, il quale venne richiamato, probabilmente dal libraio, per aggiungere le iniziali ai nuovi fascicoli. Entrambe le possibilità sono da ritenersi valide. Un caso analogo avvenne con il miniatore del libro d'ore "Streeter-Piccard", il quale fu richiamato per realizzare delle miniature da affiancare alla nuova sezione di testo e per rendere il più omogeneo possibile l'apparato decorativo<sup>206</sup>. Queste iniziali filigranate e decorate erano ricorrenti all'epoca e si potevano riscontrare in più manoscritti, facendo pensare ad una sorta di 'stile' o di 'scuola' anche per questo tipo di decorazioni<sup>207</sup>.

---

<sup>206</sup> S. Van Bergen, *The Production of Flemish Books...*, p. 277

<sup>207</sup> Cfr. Annapolis, Maryland, collezione privata James Douglas Farquhar (già Wigan, Upholland College, Ms. 106).

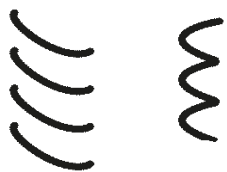


Figura 48. Ricostruzione grafica del tratto filigranato 1.

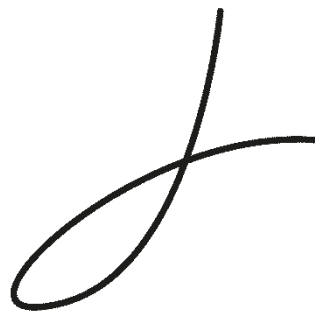


Figura 49. Ricostruzione grafica del tratto filigranato 2.

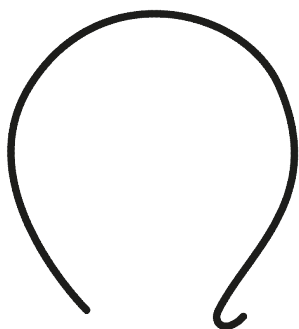


Figura 50. Ricostruzione grafica del tratto filigranato 3.

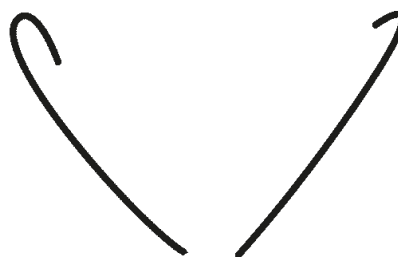


Figura 51. Ricostruzione grafica del tratto filigranato 4.

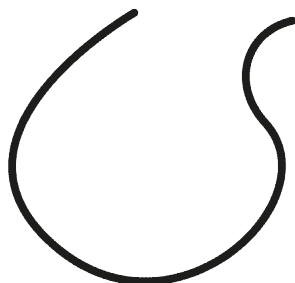


Figura 52. Ricostruzione grafica del tratto filigranato 5.

## CONCLUSIONI

Il manoscritto della Civica di Bassano si rivela come una *congerie* di stili e pratiche, che ben rappresenta il quadro artistico delle Fiandre di inizio Quattrocento. In particolare, la città di Bruges godette di enormi fortune sul versante commerciale, a cui si legò indissolubilmente il mercato librario. Si è visto, poi, che in città circolavano moltissime miniature sciolte, che, in un secondo momento, avrebbero trovato posto nell'apparato decorativo di qualche libro. L'adozione di tale pratica portò ad un paio di conseguenze rilevanti: *in primis*, rese Bruges una città all'avanguardia per quanto riguardava la produzione del libro; in secondo luogo, il mercato di miniature sciolte permise ai laici di assumere un ruolo primario in questa produzione<sup>208</sup>.

All'interno di questo sistema, uno dei ruoli più importanti fu quello del libraio o stazionario, il quale si occupava principalmente della vendita dei libri al pubblico borghese<sup>209</sup>. Egli, però, poteva essere parte integrante della produzione, sia nella veste di artigiano sia in quella di coordinatore<sup>210</sup>. Quest'ultimo punto è fondamentale al fine di comprendere in che modo esemplari come il manoscritto Esp. 1 di Bassano ebbero origine. Il ruolo di coordinazione evidenzia per l'ennesima volta la separazione fra i diversi laboratori coinvolti, responsabili delle decorazioni e della stesura del testo. Era possibile che un libraio lavorasse con dei laboratori specifici a cui ordinava o da cui acquistava le varie parti necessarie a comporre il libro. In alternativa, egli poteva lavorare con del materiale che aveva acquistato in precedenza e che, oggi, diremmo essere *in stock*<sup>211</sup>. Un breve brano, tratto da *Creation and Imitation: the work of a fifteenth-century manuscript illuminator* di James D. Farquhar, rende l'idea su quale fosse la rete dei rapporti e il processo alle spalle della 'costruzione' di un libro agli inizi del XV secolo:

---

<sup>208</sup> K. Rudy, *Piety in Pieces...*, p. 224.

<sup>209</sup> "People with social pretensions, who would be attracted by something which looked more expensive than it really was", in N. Rogers, *Patrons and purchasers: evidence for the original owners of books of hours produced in the Low Countries for the English market*, in «*Als ich can*»: *liber amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, a cura di B. Cardon, J. Van der Stock, D. Vanwijnsberghe, 2 voll., Paris, Peeters, 2002, p. 1177.

<sup>210</sup> S. Nash, *Between France and Flanders...*, p. 144; S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 127.

<sup>211</sup> M. A. Michael, *Urban production of manuscript books...*, p. 171; S. Van Bergen, *The Production of Flemish Books...*, p. 273.

An efficient system had evolved in which artisans, often living on the same street, collaborated in the production of manuscripts. A scribe, a decorator, a miniaturist, or a bookbinder most likely worked in his or her own house, sometimes with the assistance of other family members. Once the folios were ruled, they were probably carried across the street to the scribe who next gave them to the decorator and illuminator, who in turn, delivered them to the binder. If a number of miniaturists were available, the folios might be divided among them, one gathering here, another next door. An individual such as the scribe or author often coordinated these operations<sup>212</sup>.

Giunti a questo punto, ritengo che la varietà stilistica interna a molti dei libri d'ore, e non, prodotti in questa congiuntura possa essere il frutto dell'assemblaggio e del coordinamento da parte di un libraro, ossia una sorta d'intermediario fra artigiano e cliente<sup>213</sup>. Il ruolo di mediatore rimanda alla disputa avvenuta fra la gilda dei pittori e quella dei produttori di libri di Bruges e alla pretesa di entrambe di incorporare i miniatori fra i loro iscritti<sup>214</sup>. La disputa trovò una prima risoluzione nel 1403, con la quale s'impedì ai librai di trattare le miniature direttamente con il cliente, ma egli avrebbe dovuto inoltrare le richieste ai miniatori<sup>215</sup>. Probabilmente i librai non rispettarono la direttiva, tanto che nel 1427 si rese necessario un nuovo intervento da parte del governo cittadino, che si pronunciò ordinando ai miniatori il pagamento di una tassa alla gilda di San Luca per la registrazione di un marchio, che andava apposto su tutte le miniature dipinte su fogli sciolti al fine di dimostrarne la provenienza<sup>216</sup> e

---

<sup>212</sup> J. D. Farquhar, *Creation and Imitation...*, pp. 41-42.

<sup>213</sup> M. A. Michael, *Urban production of manuscript books...*, p. 170.

<sup>214</sup> J. D. Farquhar, *Identity in an Anonymous Age...*, p. 372; C. Reynolds, *Illuminators and painter's guild*, in *Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum 17 giugno – 7 settembre 2003, London, Royal Academy of Arts, 29 novembre 2003 – 22 febbraio 2004) a cura di T. Kren, S. McKendrick, Getty Publications, Los Angeles, 2004, p. 15.

<sup>215</sup> S. Van Bergen, *The use of stamp in Bruges...*, p. 324.

<sup>216</sup> Si legge in W. H. J. Weale, *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*, in *Le Beffroi: Arts, héraldique, archéologie*, 4 voll., IV, 1872-73., pp. 239-244: «Chaque personne qui veut faire des images pour les livres ou rouleaux dans la dite ville de Bruges, aura un marque avec laquelle il marquera ses images»; J. D. Farquhar, *Identity in an Anonymous Age...*, p. 372 e 376; S. Van Bergen, *The use of stamp in Bruges...*, p. 324.

vietando ai produttori di libri l'importazione di miniature sciolte, dato che i miniatori soffrivano la concorrenza di fogli miniati provenienti da altre città, in particolare da Utrecht<sup>217</sup>. Così facendo, i librai potevano solamente acquistare miniature prodotte a Bruges e rivenderle come parte di un manoscritto<sup>218</sup>. Inoltre venne ribadito il divieto che gli impediva di agire da intermediari, perciò se essi non possedevano le miniature che il cliente desiderava, avrebbero dovuto indirizzarlo ai miniatori<sup>219</sup>. Da questa vicenda credo si possano ricavare ulteriori ipotesi riguardanti il nostro manoscritto. In primo luogo, si può ritenere che i tre stili rilevati nelle miniature appartengano ad artisti attivi a Bruges e dunque un'attribuzione dei fogli con la *Vergine e il Bambino* (tav. II) e la *Messa funebre* (tav. IX) ad un'artista vicino alla maniera del Gruppo Ushaw appare più probabile. In questo senso torna utile confrontare il nostro Esp. 1 con il manoscritto 805 dell'Estense di Modena. Quest'ultimo contiene cinque miniature dipinte nello stile dei Maestri di Otto Van Moerdrecht che presentano il suddetto marchio di riconoscimento. Questa sorta di timbro, stando alle parole di Saskia Van Bergen, sembra localizzare il codice modenese a Bruges, dato che la maggior parte delle miniature conosciute caratterizzate da un marchio sono dipinte secondo lo Stile dei Maestri di Otto Van Moerdrecht, i quali provenendo da Utrecht dovevano dimostrare che la loro attività si svolgeva invece a Bruges<sup>220</sup>. Inoltre, all'interno del libro d'ore di Modena vi è una miniatura nello Stile dei tralci dorati che presenta notevoli affinità con almeno due miniature del codice bassanese. Si tratta rispettivamente del foglio 95v e dei fogli 17v e 70v, in cui si nota una grande vicinanza nell'utilizzo di una linea di contorno secca e dura, nei tratti del volto, in particolare nei nasi (figg. 53-54-55), e nei motivi dei tralci negli sfondi e nel loro modo di contornare le sagome dei personaggi.

In questo discorso rientra anche il libro d'ore "Streeter-Piccard", il quale, a sua volta, contiene delle miniature nello stile dei Maestri di Otto Van Moerdrecht dotate di timbro. Il manoscritto possiede, inoltre, dei bordi simili a quelli che decorano le carte miniate dal Primo maestro di Bassano. L'accostamento del manoscritto Esp. 1 ai suddetti codici sembra avvalorare l'ipotesi di un'origine bruggese. Nonostante ciò, resta complicato stabilire la provenienza di un manoscritto simile, in particolare per la presenza di miniature sciolte e per la loro natura portatile: «a book could be written

---

<sup>217</sup> M. Smeyers, B. Cardon, *Utrecht and Bruges...*, pp. 93-94.

<sup>218</sup> J. D. Farquhar, *Identity in an Anonymous Age...*, p. 373; *Ibidem*.

<sup>219</sup> S. Van Bergen, *The use of stamp in Bruges...*, p. 324.

<sup>220</sup> *Ivi*, pp. 323-324.

in one centre for use in another, sent to a third to be decorated (partly o wholly) by an artist trained in a fourth, and sold to a buyer from a fifth»<sup>221</sup>.

La presenza dei timbri sembrerebbe una prova alquanto convincente per localizzare l'origine del codice a Bruges, ma non va dimenticato che la produzione e la circolazione delle miniature su fogli sciolti coinvolgeva tutte le città più importanti dei Paesi Bassi, non solo Utrecht, ma Gand, Anversa, Ypres e Tournai erano centri altrettanto importanti. Infatti, all'interno dei documenti ufficiali emessi nel 1457, in occasione della terza ripresa del contenzioso fra pittori e librai, si trova scritto che non solo i librai erano accusati d'importare miniature da fuori Bruges, ma questi a loro volta accusavano i miniatori in quanto: «ils expédient journellement hors ville des grandes quantités faites à Bruges, qu'ils vendent en d'autres villes ainsi qu'à Gand, Ypres, Anvers et ailleurs»<sup>222</sup>. La circolazione di miniature, importate ed esportate, era, perciò, una pratica diffusissima nelle Fiandre tanto da rendere difficoltosa la localizzazione precisa di un qualsiasi manoscritto, infatti: «the miniatures may have originated in one centre and the rest of the manuscript in another»<sup>223</sup>. Nel caso bassanese si è tentato di ricondurre la produzione a Bruges, senza dimenticare che anche in altre città potevano essere in vigore divieti e regolamenti riguardanti la circolazione delle miniature, per esempio nel 1463 a Gand venne decretato che le miniature sciolte non potevano essere introdotte se non nelle fiere<sup>224</sup>.

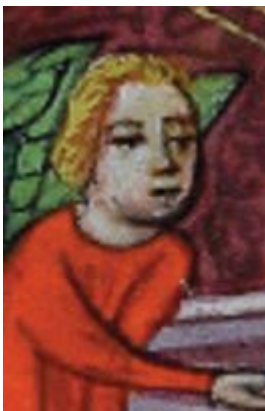


Figura 53. *Annunciazione*, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 17v.



Figura 54. *Giudizio Universale*, dettaglio, Esp. 1, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa, fol. 70v.



Figura 55. *Veglia funebre*, dettaglio, Ms alfa H-9-10, Lat. 805, Biblioteca Estense, Modena, fol. 95v.

---

<sup>221</sup> S. Nash, *Between France and Flanders...*, p. 28

<sup>222</sup> W. H. J. Weale, *Documents inédits...*, p. 249.

<sup>223</sup> J. D. Farquhar, *Manuscript...*, p. 45.

<sup>224</sup> *Ibidem*, nota 11.



Questa circostanza rafforza l'ipotesi che il nostro manoscritto sia stato prodotto a Bruges, poiché possiede una decorazione marginale molto simile a quella del Ms. Lat. 805 di Modena e del libro d'ore "Streeter-Piccard". A questo dato vanno uniti i nomi santi delle litanie e di quelli rubricati in rosso nel calendario e gli stili con cui sono dipinte le dieci miniature, i quali, come ho cercato di dimostrare, sembrano possedere un forte legame con la città. Inoltre, gli anni della prima parte della disputa, come vedremo, sembrano collimare col periodo in cui il manoscritto Esp. 1 venne composto.

Il caso bassanese esemplifica perfettamente il concetto di assemblaggio, di codice come opera 'collettiva'. Il testo contiene due schemi di rigatura differente e potrebbe esser stato scritto da più copisti o da uno soltanto, il quale venne richiamato a più riprese; le miniature raggruppano lo stile di almeno quattro maestri e vi sono tre tipi di decorazione marginale da ricondurre a tre o più mani distinte. Non solo le differenze qualitativo-stilistiche sono un indizio, ma ritengo che anche l'evidente diversità fra le misure delle miniature, che in alcuni casi presentano anche cornici di forme differenti, e la presenza di due inchiostri diversi per la giustificazione e rigatura delle pagine siano probanti in tal senso.

Prodotti di questo genere erano all'ordine del giorno, perciò il ruolo giocato dal libraio al tempo della produzione del manoscritto<sup>225</sup> era fondamentale tanto quanto può apparire mimetico al giorno d'oggi<sup>226</sup>.

Il mercato, talmente florido, esigeva una vasta produzione di miniature e libri, cosicché vennero escogitate più soluzioni possibili -parliamo ancora dell'uso di modelli, della circolazione di fogli sciolti miniati, ma anche dell'acquisto anticipato di miniature da parte dei librai- per ottemperare alle richieste. Una volta assemblati i pezzi, i libri erano pronti per la vendita. La maggior parte di essi erano destinati al cosiddetto mercato libero; dunque, non si trattava di libri su commissione, ma di esemplari prodotti 'in serie'. Quando ci si trova di fronte a codici con un livello di stratificazione pari a quello di Bassano, credo sia legittimo pensare ad un libraio come il responsabile dell'unione delle varie parti<sup>227</sup>.

Perciò l'ipotesi che reputo più probabile per il codice Esp. 1 è che sia il prodotto di un assemblaggio, che concerne parimenti testo e decorazione. In seguito a quanto ho descritto nei capitoli precedenti, per avvalorare la mia tesi, reputo fondamentale addurre alcuni esempi che riguardano altri manoscritti prodotti secondo questa prassi. Inoltre, data la vasta gamma di possibilità che potevano essere coinvolte

---

<sup>225</sup> D. Deneffe, *Marginal decorations in pre-eyckian manuscripts...*, p. 301.

<sup>226</sup> La studiosa Saskia Van Bergen formulò la suggestiva definizione di: "De onzichtbare librariër", ossia il libraio 'invisibile'. Cfr. S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 127.

<sup>227</sup> S. Van Bergen, *The Production of Flemish Books...*, p. 275.

nella produzione di un libro di questo genere, non è da escludere l'eventualità che sia stato l'acquirente stesso a scegliere le miniature che preferiva fra quelle che il libraio possedeva<sup>228</sup>.

Il primo caso, citato più volte, riguarda il libro d'ore della collezione privata Renate König, anch'esso prodotto a Bruges per il mercato libero, in cui confluiscono stili diversi sia per le miniature che per i bordi e le cornici<sup>229</sup>. Sono ben sette le mani individuate e responsabili della decorazione di questo manoscritto. Il dato, unito al fatto che le miniature appartengono a stili completamente diversi e distinguibili senza troppe difficoltà -al contrario di quanto avviene nel codice di Bassano dove non è possibile attribuire con certezza tutte le miniature al loro stile d'appartenenza- induce a credere che solo il lavoro di un libraio possa averle riunite assieme<sup>230</sup>. Il libro d'ore in questione potrebbe essere definito come una sorta di compendio della miniatura neerlandese dei primi decenni del Quattrocento. Infatti, esso contiene miniature riconducibili allo Stile dei tralci d'oro, ai Maestri di Beaufort, ai Maestri di Otto Van Moerdrecht e ai Maestri del Guillebert de Mets<sup>231</sup>. Scrive Marrow: «Das breite stilistische Spektrum als Folge einer Stück-für-Stück-Fertigung bei gleichzeitiger gemeinschaftlicher Werkstattproduktion ist nur in einem urbanen Zentrum denkbar, das einen Markt für Miniaturen auf Einzelblättern bereithält»<sup>232</sup>.

Il secondo esempio è un libro di preghiere conservato al Musée Narodowe di Cracovia. All'interno del codice sono presenti trenta miniature attribuibili a cinque miniatori appartenenti allo Stile dei tralci d'oro e al Gruppo Ushaw<sup>233</sup>. Nonostante una maggiore omogeneità stilistica, anche questo codice sembra essere frutto del lavoro di un libraio, che lo compose con miniature di cui già disponeva<sup>234</sup>.

Sembra dunque probabile che anche il manoscritto Esp. 1 di Bassano possa esser nato da un simile procedimento. Inoltre, il codice possiede un'altra peculiarità compositiva: si tratta della presenza di due fascicoli giustificati con inchiostro nero e con tredici righe di scrittura. La mia opinione è che essi furono aggiunti in un secondo momento, dato che il supplemento di alcune preghiere rientrava fra le

---

<sup>228</sup> J. J. G. Alexander, *Facsimiles, Copies, and Variations...*, p. 68

<sup>229</sup> J. H. Marrow, *Catalogusnummer 17...*, p. 289.

<sup>230</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 113.

<sup>231</sup> J. H. Marrow, *Catalogusnummer 17...*, pp. 288-293.

<sup>232</sup> L'ampio spettro stilistico, risultante dall'assemblaggio 'pezzo per pezzo' e dalla produzione congiunta di più laboratori, era concepibile solo in un centro urbano con un mercato di miniature su fogli singoli (la traduzione è mia). *Ivi*, p. 293.

<sup>233</sup> K. Smeyers, M. Smeyers, *Un livre de prières flamand...*, pp. 119-122.

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 124.

pratiche possibili. Sia gli studi di Kathryn Rudy che alcuni esempi ne sono la dimostrazione. Un caso omologo è il libro d'ore, già citato per la decorazione dei bordi, conservato in Pennsylvania al Bryn Mawr College. Esso presenta una sezione che fu integrata per volere dell'acquirente. Nel caso bassanese non ci è dato sapere per volere di chi i due fascicoli furono inseriti. A questo proposito mi sembra opportuno citare quanto scritto da Susie Nash a proposito del laboratorio del Maestro d'Ailly: «workshop as having several books in stock, including an impressive display copy. Buyers could then do a number of things: they could order a bespoke manuscript, perhaps using the display as a guide; they could buy one off the shelf, ready-made, as seen; or they could choose one from stock and commission various addition and alterations to personalize it»<sup>235</sup>.

Questi esempi aiutano a comprendere l'ampio spettro delle possibili dinamiche che sottostavano alla produzione dei manoscritti fiamminghi del XV secolo.

Un'ulteriore testimonianza del livello di stratificazione che potevano raggiungere questi manoscritti si può osservare all'interno di Esp. 1 nella sovrapposizione dei tratti e nel loro diverso spessore nella decorazione marginale delle pagine con le miniature. In tali fogli sembrano esserci delle linee più spesse che delineano i fiori e altre più fine per i tralci. Anche questi dettagli potrebbero suggerire una divisione dei compiti tra chi tracciava le linee principali di tralci e volute e chi realizzava la decorazione floreale. La sovrapposizione degli elementi induce a ritenere probabile l'ipotesi che nel tempo si susseguirono diversi interventi attribuibili a varie mani. Una prova potrebbe essere rappresentata dagli elementi dei bordi decorati che invadono lo spazio delle cornici. Contrariamente, una sovrapposizione di elementi fortemente latente si trova al foglio 53v, in cui le funicelle dei flagelli coprono il motivo sullo sfondo. Con queste dimostrazioni non si vuole affermare che fossero necessariamente più artisti ad intervenire addirittura all'interno della stessa miniatura, ma esse permettono di riflettere sulla ricostruzione dei passaggi produttivi e sul metodo di lavoro dei vari miniatori e decoratori.

La compresenza di stili e miniatori può fungere da indizio per la datazione del manoscritto intorno ai primi decenni del XV secolo. Il fatto che si trovino miniature nello stile dei Maestri di Beaufort e altre, dal livello qualitativo nettamente inferiore, in quello dei Tralci dorati ci permette di ipotizzare che il manoscritto fu decorato con gli stili miniaturistici che all'epoca si stavano passando il testimone. Come scritto nel primo capitolo, lo Stile dei tralci d'oro nacque in seno a quello dei Maestri di Beaufort

---

<sup>235</sup> S. Nash, *Between France and Flanders...*, p. 142

attorno al 1415-1420<sup>236</sup>. Inoltre, secondo quanto scritto dallo storico dell'arte Maurits Smeyers<sup>237</sup>, le prime testimonianze dello Stile dei tralci d'oro sono da ricercare nei manoscritti in cui questi maestri collaborarono con i miniatori della generazione precedente, in particolare i Maestri di Beaufort<sup>238</sup>. A questa ipotesi si potrebbe sommare quanto scrisse James Marrow, professore e storico dell'arte, a proposito del libro d'ore della collezione di Renate König. Dato che in esso erano presenti entrambi i suddetti stili, egli suppone una datazione intorno agli anni venti e trenta del Quattrocento. Marrow cita anche il nostro manoscritto, accostandolo a quello tedesco per la grande somiglianza delle miniature nello Stile Beaufort e perciò propone di datarlo a sua volta in quel periodo.

Credo si possa ritenere probabile una datazione attorno agli anni Venti, in quella che fu una fase di transizione fra gli Stili Beaufort e dei Tralci dorati. Nonostante le pagine miniate potrebbero essere state aggiunte da un libraio, è difficile credere che sia passato così tanto tempo dal giorno in cui vennero eseguite a quello in cui furono rilegate assieme. Perciò anche se i miniatori non lavorarono gomito a gomito, la loro compresenza è certamente indicativa del periodo in cui il libro d'ore fu prodotto. Ai due stili principali va aggiunto il terzo gruppo di miniature, le quali potrebbe appartenere ad un artista vicino a quelli del Gruppo Ushaw, attivo nello stesso periodo, tanto che, alle volte, poteva passare inosservato fra la produzione dello Gold Scrolls style<sup>239</sup>.

Infine, la qualità mediocre di alcune miniature dipinte con lo Stile dei tralci dorati è emblematica dell'ampio *range* in cui queste potevano venir prodotte. Esso fu uno stile fra i più elusivi<sup>240</sup> e difficilmente circoscrivibili della storia della miniatura fiamminga e di conseguenza si manifestò in una gamma vastissima di miniature dalla qualità spesso diseguale<sup>241</sup>.

La storia del codice bassanese fa parte del gruppo degli irrisolvibili. Il manoscritto potrebbe esser nato a partire dal nucleo composto dai fascicoli con la rigatura ad inchiostro rosso, a cui inizialmente si prevedeva di aggiungere le miniature nello Stile Beaufort e poi di reperire le altre. È possibile che il libraio avesse commissionato le miniature di cui aveva bisogno direttamente alla bottega dei miniatori,

---

<sup>236</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting...*, p. 122.

<sup>237</sup> B. Cardon, M. Smeyers, R. Lievens, *Typologische taferelen...*, p. 157; M. Smeyers, *Flemish Miniatures...*, p. 235.

<sup>238</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 25.

<sup>239</sup> *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck ...*, p. 40.

<sup>240</sup> E. Panofsky, *Early netherlandish painting...*, p. 122.

<sup>241</sup> T. Delcourt, I. Hans-Collas, B. Bousmanne, *Miniatures flamandes...*, p. 140.

oppure, che le avesse già *in stock*<sup>242</sup> e in seguito aggiunse i due fascicoli giustificati e rigati in inchiostro bruno. Infine potrebbero essere state aggiunte le decorazioni dei bordi mancanti e solo a questo punto il codice poteva essere rifilato e rilegato. Il libraio potrebbe aver voluto aggiungere i due fascicoli per aggiornare il testo, composto dai fascicoli in rosso, e renderlo più vendibile, a cui, in seguito, far aggiungere miniature e bordi secondo la moda dell'epoca. In alternativa, si può semplicemente pensare che il neoproprietario del manoscritto abbia voluto completarlo a suo piacimento. Queste ricostruzioni servono solo a rendere l'idea di quello che poteva essere il processo produttivo alle spalle di un libro d'ore simile.

Inoltre, tra le opzioni possibili, credo si possa ritenere plausibile anche il fatto che il presunto libraio abbia cercato di creare un libro d'ore con una decorazione il più omogenea possibile, riunendo tra loro miniature, già fornite di bordi, dallo stile affine. Infatti le miniature appartengono a quegli stili che condividevano la scena e che, perciò, si influenzavano a vicenda. I margini, invece, presentano il medesimo tipo di decorazione, ma con variazioni abbastanza nette da pensare al lavoro di più mani.

In questa sede si è cercato di restituire l'ambiente e le pressoché infinite possibilità in cui un libro di questo genere poteva essere prodotto, senza, però, prendere una posizione inamovibile, in quanto le combinazioni e le varianti in seno ad un sistema produttivo e artistico come quello descritto in queste pagine sarebbe quanto mai azzardato. Perciò, in conclusione, mi sembrava opportuno citare un passo dello storico Albert Derolez, il quale in un articolo enumerava una serie di interrogativi molto significativi per riflettere e tentare di comprendere meglio il sistema produttivo dei libri d'ore fiamminghi del XV secolo:

Was the parchment bought in the form of ruled quires, or were the making of the quires and the ruling performed in the workshop where the copying was done? Who did the planning: a 'publisher', the scribe or the master of the scribal workshop, or the (main) illuminator? If ready-made miniatures were to be inserted, were they always acquired from outside, or could they have been made in the same workshop as the rest of the illumination? Did there exist conventions between the producers of manuscripts and the producers of separate pictures as to size and decoration? Or were standard sizes applicable? Were the inserted pictures already provided with borders, or were the later added in the illuminator's workshop where the rest of the illumination was done? What were the relations between the scribes, the makers of initials and line-fillers, the painters

---

<sup>242</sup> S. Van Bergen, *The Production of Flemish Books...*, p. 273.

of borders and the masters responsible for the miniatures? Were all books of hours made to commission, or were some offered for sale ready-made? In the latter case, which elements could still be changed or added at the time of acquisition (calendar, pictures, prayers, binding...)?<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> A. Derolez, *Masters and measures ...*, p. 94.

## ANALISI CODICOLOGICA

### Descrizione codicologica esterna

*Segnatura:*

Bassano del Grappa, Biblioteca del Museo Civico, ESP 1.

*Materia scrittoria:*

Membranacea; cartacee le carte di guardia e controguardia.

*Data:*

Primi decenni del Quattrocento

*Origine:*

Bruges (?)

*Dimensioni:*

mm 94X72

*Numerazione:*

Cartulazione moderna con cifre arabe moderne vergate a matita sulla parte superiore destra di ogni recto. Fanno eccezione i fogli 104r e 126r, in cui la numerazione si trova rispettivamente in alto a sinistra in basso a destra.

*Fascicolazione:*

I + 148 + I

Il manoscritto è composto da diciotto fascicoli: dodici quaderni, due ternioni, due binioni, un quinione ed un senione. Al primo, al settimo e all'ottavo quaderno furono aggiunti due fogli sciolti ciascuno, contenenti al verso una miniatura a piena pagina. Al secondo, al nono, al decimo e al quindicesimo fascicolo furono aggiunte una carta ciascuno, anch'essa contenente una miniatura al verso. Al quinto e al sesto fascicolo furono sottratte le miniature precedentemente inserite. Nel dodicesimo e nel diciottesimo fascicolo furono aggiunte delle strisce cartacee con la presunta funzione di tenere assieme fra loro le carte, che in precedenza erano state sfasciolate. I fascicoli subirono molte manomissioni a

cause delle quali è perduto il foglio con il mese di Luglio; inoltre alcuni fascicoli non sono più nella posizione originaria: *in primis* il calendario, ora in ultima posizione; in secondo luogo, la compieta è spezzata in due blocchi (f. 69r-v e ff. 105r-108v): una prima parte rispetta l'ordine delle preghiere, mentre la seconda prosegue dopo l'ufficio dei defunti. Infine, il fascicolo con l'ora nona e le preci finali della sesta si trovano tra l'ufficio di Maria in Avvento e il fascicolo con i notturni.

#### *Rigatura:*

Il testo è giustificato in inchiostro rosso e conta 14 linee di scrittura. Fanno eccezione il quattordicesimo (ff. 109-118) e il sedicesimo fascicolo (ff. 126-137), i quali sono giustificati in inchiostro bruno e contano 13 righe di scrittura. Il calendario (ff. 138-148) è giustificato in inchiostro rosso e la rigatura varia da 16 a 17 linee. I seguenti fogli contano 16 righe: 138v, 139r-v, 141r, 142r, 143r, 144r, 147v, 148r. Al foglio 138v è assente l'ultima linea che chiuderebbe lo schema di rigatura, visibile in quanto la numerazione dei giorni continua anche dopo l'ultima riga. Lo stesso accade al foglio 147r che si compone di sole 15 linee, ma prosegue il conteggio oltre l'ultima. 17 righe sono invece presenti nei fogli 138r, 140r-v, 141v, 142v, 143v, 145r-v, 146r-v, 148v.

#### *Impaginazione:*

Una sola colonna di testo con specchio scrittoria di mm 54X40. Il calendario è suddiviso in tre colonne come previsto per questo tipo di testi<sup>244</sup>.

#### *Scrittura:*

Gotica textualis standardizzata, in lingua latina. Forse di più mani (autore delle cc. 109-118 e cc. 126-137 e autore delle cc. 2-4, cc. 6-16, cc. 18-52, cc. 54-56, cc. 58-59, cc. 61-69, cc. 71-88, cc. 90-108, c. 119, cc. 121-125)

I testi delle preghiere sono vergati con inchiostro bruno, mentre tutte le abbreviazioni e le rubriche sono in inchiostro rosso.

#### *Decorazione:*

Il codice contiene dieci miniature a piena pagina: al foglio 1v è riprodotto Cristo nell'iconografia dell'*Uomo dei dolori*; al f. 5v si trova la miniatura con la *Vergine e il Bambino*; al f. 17v si trova

---

<sup>244</sup> J. D. Farquhar, *The manuscript as a book...*, p. 47.



l'Annunciazione; al f. 53v vi è *La flagellazione*; al f. 58v vi è il *Cristo portacroce*; al f. 60v vi è la *Deposizione dalla Croce*; al f. 68v è dipinta la *Deposizione nel sepolcro*; al f. 70v è raffigurata la scena del *Giudizio universale*; la *Messa funebre*, rappresentata da un coro di monaci, occupa il foglio 89v ed infine al f. 120v è dipinta la *Crocifissione*.

Le miniature, alle cc. 1v, 17v, 53v, 57v, 60v, 68v, 70v e 120v, sono racchiuse entro fregio sui quattro margini da un motivo ad inchiostro bruno costituito da racemi ondulati da cui germogliano fiori arancio-blu appartenenti alla famiglia delle convolvulacee, delle geraniacee, delle campanulacee e della spergula e fogliette verdi lanceolate<sup>245</sup>, sul bordo interno trova spazio una serie di dischetti dorati ornati con motivi ad inchiostro. Due miniature (ff. 5v e 89v) su dieci presentano una decorazione marginale totalmente differente, costituita da piccoli viticci terminanti in semplici foglie d'oro trilobate somiglianti a pampini arrotondati o in altrettanto semplici fiori quadrilobati o ancora in foglie tribolate dai contorni a incavi su cui s'incastonano delle palline d'oro. In entrambe le decorazioni, sebbene molto diverse fra loro, ricorrono decorazioni a penna e inchiostro bruno a forma di spirali, virgole, riccioli e uncini.

Tutti gli incipit dei vari uffici iniziano con un'iniziale decorata a corpo blu con decori a biacca contenente nel campo interno girari rossi e blu. Il fregio a barrette in lamina d'oro o in tempera dorata su quattro margini è arricchito da girari con foglie a forma d'edera stilizzata. Le iniziali hanno spesso un prolungamento marginale costituito da un motivo a girale, il quale a volte termina con un'unica foglia d'edera o con un caulicolo. Lo sviluppo inferiore, invece, è più lungo e alle volte prosegue unendosi al tralcio che corre sulla bordatura per terminare anch'esso in un caulicolo. Esse sono dell'altezza di ben sei righe di testo e perciò son da considerarsi le più importanti.

I capilettera all'interno del testo occupano dalle due alle tre righe di testo, esse sono tutte a corpo dorato e i fondi rabescati a biacca sono alternativamente blu o rossi. La stessa descrizione vale per le iniziali "KL" che si trovano al principio di ogni pagina del calendario.

Numerose lettere filigranate, a corpo azzurro o dorato ornate rispettivamente da motivi ad inchiostro rosso e bruno.

#### *Abbreviazioni:*

Seguono la convenzione dell'epoca per quanto riguarda i testi liturgici e nella maggior parte dei casi sono rubricate in rosso e segnalano l'inizio di una nuova preghiera. Anth/Ant/An/A: antiphona; Asol: absolutio; Cap: capitulum; Com: commendatio; Itroit: introitus (introito); Lcto: lectio (lezione); Offr:

---

<sup>245</sup> S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht...*, p. 215 e segg.

offertorium (offertorio); Or: oremus (“preghiamo”); Oro: oratio (orazione); Pma: prima; Ps: psalmus (salmo); / Recomend: commendatio: Scdm: secundum (secondo); R: responsorium (responsorio); Uts: ut supra (come sopra); V: versum (versetto); Ymnus/Y: hymnus (inno).

Versetti e responsori spesso sono indicati con delle minimali tacche d’inchiostro rosso. Altre volte ad accompagnare l’abbreviazione vi è un segno grafico, il quale simboleggia che la rubrica è stata accorciata: solitamente questo prende le sembianze di quelli che possono essere definiti per comodità due punti oppure una sorta di punto di domanda oppure due punti simili a quelli dell’Umlaut moderno o ancora una sorta di tilde o un accento aperto. Più spesso si trova anche il classico punto, che, però, non esclude la compresenza con un altro dei segni sopra elencati.

Sono presenti anche altre abbreviazioni convenzionali che si trovano all’interno del testo e perciò non richiedono la rubrica: Bte: beate (beata); Dme/i/s: Domine/i/us (signore); Dibs: diebus; Gs: gracias; Kpe: Kyrie; Sca: sancta (santa); Sce: sancte (santo); Snis: sanctis (santi); Xpti/o/um: Christi/Christo/Christum (Cristo);

Le abbreviazioni riguardanti gli attributi dei santi e delle festività in calendario sono le seguenti: Abbs: abate; Apli: apostolo; Epi: vescovo; Evang.: evangelista; Mr: martire; Ppe: papa; Vig.: vigilia; Virg.: vergine;

Infine, ogni mese del calendario presenta in alto a sinistra le iniziali “KL”, le quali stanno per “Kalendarium”.

#### *Legatura:*

La rilegatura è moderna e databile nel XIX secolo. La coperta in pelle marrone riveste gli assi in cartone ed è decorata sui piatti da un fregio dorato che presenta un semplicissimo motivo a fiorellini alternati a coppie di foglioline e uniti fra loro da uno stelo che corre senza interruzione lungo i quattro lati.

Il dorso è diviso in quattro caselle da una decorazione dorata a doppia linea, al centro delle quali è inciso un fiore d’oro a sei petali.

Il codice riporta due tasselli cartacei sul dorso. Il primo e più antico, è disposto all’altezza delle due caselle superiori e risulta molto rovinato, tanto che la dicitura risulta praticamente illeggibile. Il secondo, invece, è incollato a cavallo fra la terza e la quarta casella e riporta la scritta “ESP 1”.

La legatura secondaria porta in dote un segnalibro a nastrino in stoffa verde scura.

#### *Stato di conservazione:*

Lo stato di conservazione complessivo è buono. La coperta appare leggermente rovinata sul dorso e nei punti in cui questo si unisce ai piatti. È presente una toppa in cuoio sulla coperta del piatto

posteriore. L'aspetto dei fogli è molto diverso fra loro. Alcune pagine si presentano molto imbrunite come nel caso dei mesi del calendario, mentre altre conservano un colore più chiaro, per esempio il fascicolo con l'ora nona. In molte pagine sono visibili delle macchie brune dovute all'effetto dell'umidità. Inoltre, in alcune pagine risultano presenti delle sbavature di colore, mentre in altre due vi sono delle macchie causate dal contatto con la decorazione della pagina precedente (ff. 13r, 118v). Alcune iniziali ormai sono prive di doratura così come alcune parti delle decorazioni sia delle miniature sia delle cornici delle pagine di testo.

Due pagine, contenenti una miniatura a piena pagina ciascuna, furono strappate in corrispondenza con l'incipit delle lodi e dell'ora prima.

#### *Provenienza:*

Ignota.

#### *Bibliografia:*

- A. Marcadella, *Manoscritti miniati del Quattrocento nella Biblioteca del Museo Civico di Bassano*, tesi dattiloscritta, Università degli studi di Padova, 1972/73.
- P. Torresan, *Il maestro dei tralci dorati in un codice di Bassano*, «Vicenza: rivista della provincia», II, 1975, pp. 30-31.
- C.L. Viridis, M.G. Duodo, P. Torresan, *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia nord-orientale*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1981.
- R. Dal Sal, G. Castiglioni, *Miniature nei codici e negli incunaboli della Biblioteca di Bassano*, Museo-Biblioteca-Archivio, Bassano del Grappa, 1985.
- N. Giovè Marchioli, L. Granata, M. Pantarotto, *I manoscritti medievali di Vicenza e provincia*, Regione del Veneto, Giunta, SISMELE, Venezia, Firenze, 2007.

#### *Annotazioni:*

In alcune pagine sono ancora visibili i forellini che si eseguivano sui bordi per guidare l'operazione di rigatura. Si possono osservare chiaramente ai fogli 24r-v, 25r-v, 42r-v, 46r-v, 47r-v, 48r-v, 51r-v, 52r-v, 53r-v, 55r-v, 56r-v, 65r-v, 66r-v, 67r-v, 80r-v, 81r-v, 83r-v, 84r-v, 85r-v, 104r-v, 106r-v, 107r-v, 108r-v, 109r-v, 114r-v, 115r-v, 116r-v, 117r-v, 118r-v, 121r-v, 122r-v, 123r-v, 124r-v, 125r-v, 126r-v, 127r-v, 128r-v, 129r-v, 130r-v, 131r-v, 132r-v, 133r-v, 134r-v, 135r-v, 136r-v, 137r-v, 138r-v, 139r-v, 144r-v, 147v.

Sul margine inferiore dei fogli 78v e 86v si intravedono delle porzioni di scrittura, parzialmente recise durante le operazioni di rifilatura, che probabilmente costituivano dei richiami per le pagine successive. Le miniature sono tutte dipinte su fogli sciolti, successivamente inseriti tra i fascicoli; perciò, all'interno di ogni fascicolo contenente almeno uno di questi fogli si avrà una "braghetta", ovvero una striscia di pergamena appartenente al foglio con la miniatura che, inclusa nella cucitura al pari di un bifoglio, emergerà tra le pagine del testo.

Sulla controguardia è apposta un'etichetta che riporta la segnatura originale "Esp. 1", mentre in calce all'ultima pagina pergameneata è presente la segnatura 'M. 1564' ad inchiostro, in cui la maiuscola dovrebbe stare per "Mazzatinti"<sup>246</sup>. Sulla carta di guardia è riportata e successivamente depennata la scritta "82/D". Attorno ad essa si trovano altre numerazioni, coincidenti con i numeri 62, 9851 e 815, quest'ultimo è riportato in piccolo nell'angolo sinistro ed è il medesimo che si può osservare sul margine superiore del tassello incollato alla controguardia adiacente, da riferire, forse, ad una precedente inventariazione o catalogazione. Infine, sul foglio di guardia si trova il timbro del museo.

### **Descrizione codicologica interna**

Ore secondo l'uso romano

ff. 2r-4v: Ufficio della Santa Croce

Inc.: "**Incipit officium sce crucis**. Domine labia mea aperis..."

Expl.: "...sit labori consonans consors sim corone."

ff. 6r-16v: Messa in onore di Maria Vergine

Inc.: "**Incipit missa bte Marie virg**. Introito ad altare Dei: ad Deum qui lætificat iuventutem meam..."

Expl.: "...Domino cooperante sermonem confirmante sequentibus signis. Deo gracias."

Ufficio di Maria (da recitare dal giorno seguente la Festa della Purificazione fino ai Vespri del sabato precedente la prima domenica di Avvento, ad eccezione del giorno della Festa dell'Annunciazione)

ff. 18r-36v: Mattutino

Inc.: "**Incipit hore bte Marie virginis secundum romane curie**. Domine labia mea aperies..."

---

<sup>246</sup> G. Mazzatinti *Inventari dei manoscritti...*, p. 291.

Expl.: "...Ut digni efficiamur promissione Christi"

ff. 37r-48v: Lodi

Inc.: "**Ad laudes.** Deus in adiutorium meum intende..."

Expl.: "...Benedicamus Domino. Deo gracias"

ff. 49r-52v: Ora prima

Inc.: "**Ad pma.** Deus in adiutorium meum intende..."

Expl.: "...Benedicamus Domino. Deo gracias"

ff. 54r-56r: Ora terza

Inc.: "**Ad tercia.** Deus in adiutorium meum intende..."

Expl.: "...Benedicamus Dmo. Deo gs. ..."

ff. 58r-59v e f. 119r-v: Ora sesta

Inc.: "**Ad sexta.** Deus in adiutorium meum intende..."

Expl.: "...Benedicamus Domino. Deo gracias"

ff. 61r-67v: Vespri

Inc.: "**Ad vesps.** Deus in adiutorium meum intende..."

Expl.: "...Benedicamus Domino. Deo gracias"

ff. 69r-70v e 105r-108r: Compieta

Inc.: "**Ad Completorium.** Convertite nos Deus salutaris noster..."

Expl.: "...per xpristum dominum nostrum. Amen. Amen"

ff. 71r-88v: Salmi penitenziali

Inc.: "**Incipit septe psalmi penit.** Domine ne in furore tuo arguas me..."

Expl.: "...Per dominum nostrum. Amen."

ff. 90r-104v: Ufficio dei defunti

Inc.: "**Incipit vigilie mortuor.** Dilexi, quoniam exaudiet Dominus..."

Expl. "...anime omnium fidelium defunctorum per piam misericordiam dei sine fine requiescant"

ff. 109r-118v: Salmi

Inc.: “**Isti psalmi post signati ai ant. dicentur diebs dmicis lunis et ionis ad matut. ...**”

Expl.: “...Sed libera nos.”

ff. 121r-125v: Ora nona

Inc.: “**Ad nona.** Deus in adiutorium meum intende...”

Expl.: “...Benedicamus Domino. Deo gracias”

ff. 126r-138v: Ufficio di Maria in avvento (da recitare dai Vespri del sabato precedente la prima domenica di avvento fino ai Vespri della Vigilia di Natale e nel giorno della Festa dell’Annunciazione)

Inc.: “**Incipit officim bte. Marie v. dicitur per toti adventi ad vesperas anth. et psalmi. ...**”

Expl.: “...Per Christum Dominum nostrum. Amen.”

ff. 138r-148v: Calendario

*Dimensioni delle miniature*<sup>247</sup>:

La miniatura con *Cristo come Uomo dei dolori* al foglio 1v misura mm 64X37.

La miniatura con *La Vergine e il Bambino*, f. 5v, misura mm 54x37.

La miniatura dell’*Annunciazione* al foglio 17v misura mm 58x40.

*La flagellazione, Il Cristo portacroce, La deposizione dalla croce, La deposizione nel sepolcro*, rispettivamente ai fogli 53v, 57v, 60v, 68v, misurano tutte mm 58X37.

La miniatura con *Cristo giudice* al foglio 70v misura mm 57X41.

La *messa funebre*, f. 89v, è di mm 49X33.

Il foglio 120v con *La Crocifissione* misura mm 68X36.

---

<sup>247</sup> Compresa le cornici.

## INDICE DEI MANOSCRITTI CITATI

Annapolis, Maryland, collezione privata James Douglas Farquhar (già Wigan, Upholland College, Ms. 106).

Baltimore, The Walters Art Gallery:

Ms. W.166.

Ms. W.169.

Ms. W.170.

Ms. W.173.

Ms. W.185.

Ms. W.211.

Ms. W.239.

Ms. W.240.

Ms. W.263.

Ms. W.282.

Ms. W.721.

Bologna, Biblioteca Universitaria, 1138.

Boston, Museum of Fine Arts, 48.262.

Brno, Abbazia di Nová Říše, ms. 11.

Bruxelles, Bibliothèque Royale:

MS. IV 288.

MS. IV 746.

Bryn Mawr, Pennsylvania, Bryn Mawr College Library, Ms. 27.

Cambridge, Trinity College, Ms. B 11.18.

Cambridge, University Library:

MS li. 6.2.

MS Ff. 6.8.

MS Dd. 15.25.

Chicago, Newberry Library, Ms. 56.

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek:

Ms. 76.

Ms. 135 K 45.

Doornik, Bibliothèque du Séminaire, ms. 23.

Durham, Ushaw College, MS. 10.

Ex collezione del Professor Giles Constable Princeton, NJ, Institute for Advanced Study.

Germania, collezione privata Renate König.

Kraków, Musée Narodowe, ms. Czart. 2943.

London, British Library:

Add. 27948.

Add. 50005

MS. Loan 85/7.

Harley MS. 2897.

Harley MS. 2966.

Harley MS. 2982.

MS. Royal 2 A VIII.

MS. Royal 2 A XVIII.

London, Christie's:

2 dicembre 1987, lot. 36.



21 novembre 2012, lot. 27.

20 giugno 1978, lot. 2983.

London, Sotheby's:

25 giugno 1985, lot. 105.

10 luglio 2012, lot. 36.

London, Victoria & Albert Museum, Ms. Reid 44.

Longboat Key, Florida, collezione privata Lawrence J. Schoenberg, Ms. LJS 004.

Modena, Biblioteca Estense, Ms alfa H-9-10, Lat. 805.

New York, Pierpont Morgan Library:

MS M. 46.

M. 259.

MS M. 374.

MS M. 1073.

Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. hert. 3.

Norwich, CM Ms. 226.961.

Oxford, Bodleian Library:

MS. Barlow 33.

MS. Canon. Liturg. 17.

MS. Canon. Liturg. 91.

MS. Canon. Liturg. 116.

Canon. Liturg. 125.

MS. Canon. Liturg. 251.

MS. Canon. Liturg. 276.

MS. E. D. Clarke 30.

MS. Jesus College.

MS. Lat. liturg. f. 2.

MS. Laud Lat. 15.

MS. Liturg. 400.

MS. Rawl. liturg. e. 32.

Palermo, R. Bibi. Naz. di Palermo I. A. 6.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 565.

Paris, Bibliothèque nationale de France:

fr. 13091.

fr. 22912.

Mss. Lat. 10538.

Mss, NAL, 3055.

Mss, NAL, 3112.

Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1385.

Venezia, Biblioteca del Museo Correr:

MS. Cl. V 16.

MS. Cl. V 149.

#### FOGLI SCIOLTI:

Foglio miniato con *I SS. Pietro e Paolo*, Marlborough, Beacon Farm Barn Oxenwood, Galleria Marc Antoine du Ry.

Foglio miniato con *Messa Funebre*, ex collezione privata Robert Forrer, Strasbourg, France, venduta C.G. Boerner Auction, 28.11.1912, Kat. CX, Nr. 50.

Foglio miniato con *Cristo portacroce*, Paris, Musée Marmottan, Inv. M 6142.

## BIBLIOGRAFIA

J. J. G. Alexander, *Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*, in *Retaining the original: multiple originals, copies, and reproductions*, National Gallery of Art, Washington, 1989, pp. 61-72.

J. J. G. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Panini, Modena, 2003.

A. Arnould, J. M. Massing, *Splendours of Flanders*, Cambridge University Press, New York, 1993.

A. M. W. As-Vijvers, *Collaboration and interaction between North and South*, in *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* a cura di A. M. W. As-Vijvers, A. S. Korteweg, AW books, Zwolle, 2018, pp. 251-253.

*Beyond words: illuminated manuscripts in Boston collections*, a cura di J. F. Hamburger, McMullen Museum of Art, Boston College, Chestnut Hill, Massachusetts, 2016.

B. Bousmanne, *Duex livres d'heures du "Groupe aux Riceaux d'or"*, in «Revue des archeologues et historiens d'art et musicologues de l'UCL», n. 20, 1987, pp. 119-144.

B. Bousmanne, *Fiamminghi alla ribalta*, in «Alumina», 35, 2011, pp. 50-55.

B. Brinkmanm, B. Cardon, *Master of Guillebert de Mets*, in «The Dictionary of Art » 34 voll., a cura di H. Brigstocke, J. Turner, T. Akiyama, Grove, Macmillan, New York, London, 1996, XX, pp. 686-687.

B. Cardon, M. Smeyers, R. Lievens, *Typologische taferelen uit het leven van Jezus: a manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges, ca. 1440) in the Pierpont Morgan Library, New York, Ms. Morgan 649: an edition of the text, a reproduction of the manuscript and a study of the miniatures*, Peeters, Leuven, 1985.

B. Cardon, *Gold Scrolls Group*, in «The Dictionary of Art » 34 voll., a cura di H. Brigstocke, J. Turner, T. Akiyama, Grove, Macmillan, New York, London, 1996, XX, pp. 681-682.

B. Cardon, *Master of the Beaufort Saints*, in «The Dictionary of Art» 34 voll., a cura di H. Brigstocke, J. Turner, T. Akiyama, Grove, Macmillan, New York, London, 1996, XX, p. 624.

G. T. Clark, *Made in Flanders: The Master of the Ghent Privileges and manuscript painting in the Southern Netherlands in the time of Philip the Good*, Brepols, Turnhout, 2000.

G. T. Clark, *Mass Production: The Masters of the gold scrolls*, in *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* a cura di A. M. W. As-Vijvers, A. S. Korteweg, AW books, Zwolle, 2018, pp. 96-109.

R. Dal Sal, G. Castiglioni, *Miniature nei codici e negli incunaboli della Biblioteca di Bassano*, Museo-Biblioteca-Archivio, Bassano del Grappa, 1985.

L.M.J. Delaissé, *La miniatura fiamminga al tempo di Filippo il Buono*, Electa Editrice, Milano, 1956.

L.M.J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande: le mécénat de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occasion du 400 anniversaire de la fondation de la Bibliothèque Royale de Philippe II, a Bruxelles, le 12 avril 1559*, atti della mostra, Palais des Beaux-arts, Bruxelles - Rijksmuseum, Amsterdam, 26 giugno -13 settembre 1959 / Bibliothèque Royale de Belgique, Imprimerie Erasmus, Gand, 1959.

L.M.J. Delaissé, *A century of Dutch manuscript illumination*, University of California Press, Berkeley, 1968.

L.M. J. Delaissé, *Reviewed Work(s): French Painting in the Time of Jean de Berry, Part I: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke by Millard Meiss*, in «The Art Bulletin», 52, 2, 1970, pp. 206-212.

L.M.J. Delaissé, *The importance of book of hours for the history of medieval book*, in *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, a cura di U. E. McCracken, L. M. C. Randall, R. H. Randall, Jr, The Walters Gallery, Baltimore 1974, pp. 203-225.

L.M.J. Delaissé, *Towards a History of the Medieval Book*, in *Codicologia. Théories et principes*, Brill, Leiden, 1976, pp. 75-83.

T. Delcourt, I. Hans-Collas, B. Bousmanne, *Miniatures flamandes, 1404-1482*, catalogo della mostra (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Galerie Houyoux e Chapelle de Nassau, 30 settembre – 31 dicembre 2011, Parigi Bibliothèque nationale de France, Galerie François I, 6 marzo – 10 giugno 2012), Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque royal de Belgique, Paris, Bruxelles, 2011.

D. Deneffe, *Marginal decorations in pre-eyckian manuscripts*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti dell'International Colloquium, Lovanio, 7-10 September 1993, a cura di B. Cardon, M. Smeyers, Peeters, Leuven, 1995, pp. 297-308.

A. Derolez, *Masters and measures. A codicological approach to books of hours*, in «Quaerendo», 33, E.J. Brill, Leiden, 2003, pp. 83-95.

G. Dogaer, *Flemish miniature painting in the 15th. and 16th. Centuries*, B. M. Israël, Amsterdam, 1987.

J. D. Farquhar, *Creation and Imitation: the work of a fifteenth-century manuscript illuminator*, Nova University Press, Fort Lauderdale, 1976.

J. D. Farquhar, *The manuscript as a book*, in *Pen to press: illustrated manuscript and printed books in the first century of printing* a cura di S. Hindman, J. D. Farquhar, Art department University of Maryland, John Hopkins University Press, Baltimore, 1977.

J. D. Farquhar, *Identity in an Anonymous Age: Bruges Manuscript Illuminators and Their Signs*, in «Viator», 11, Brepols, Turnhout, 1980, pp. 371-383.

J.D. Farquhar, *Manuscript Production and Evidence for Localizing and Dating Fifteenth-Century Books of Hours: Walters Ms. 239*, in «The Journal of the Walters Art Gallery », 45, The Walters Art Museum, Baltimore, 1987, pp. 44-88.

J. D. Farquhar, *Making Connections in the Irregular Web of Manuscript Production of the Southern Netherlands*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 54, The Walters Art Museum, Baltimore, 1996, pp. 135-146.

N. Giovè Marchioli, L. Granata, M. Pantarotto, *I manoscritti medievali di Vicenza e provincia*, Regione del Veneto, Giunta, SISMEL, Venezia, Firenze, 2007.

A. Gruijs, *Codicology or the archaeology of the book? A false dilemma*, in «Quaerendo», 2, E.J. Brill, Leiden, 1972, pp. 87-108.

D. Guernelli, *Un campione senza nome. Il Maestro del Guillebert de Mets*, in «Alumina», 61, 2016, pp. 14-20.

C. de Hamel, *A history of illuminated manuscripts*, Phaidon Press, Oxford, 1986.

A. S. Korteweg, D. Vanwijnsberghe, *Flemish miniatures before Van Eyck*, in *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* a cura di A. M. W. As-Vijvers, A. S. Korteweg, AW books, Zwolle, 2018, pp. 87-95.

*Leaves of gold: manuscript illumination from Philadelphia collections*, a cura di J. R. Tanis, Philadelphia Museum of art, Philadelphia, 2001.

A. Luyster, *Two Books of Hours: The Gold Scrolls Group, England, and Internationalism in the Fifteenth Century*. in *Catholic collecting*, in *Catholic reflection, 1538-1850: objects as a measure of reflection on a Catholic past and the construction of Recusant identity in England and America: for John H. Wilson, 1936-2006*, catalogo della mostra (Standford, Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, 22 febbraio – 13 aprile 2006) a cura di Virginia Raguin, Catholic University of America Press, Washington, 2006, pp. 89-101.

M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Istituto centrale per la patologia del libro, Bibliografica, Roma, Milano, 1996.

A. Marcadella, *Manoscritti miniati del Quattrocento nella Biblioteca del Museo Civico di Bassano*, tesi dattiloscritta, Università degli studi di Padova, 1972/73, pp. 353-408.

J. H. Marrow, *Catalogusnummer 17*, in *Ars vivendi, ars moriendi. Die Kunst zu leben, die Kunst zu sterben. 34 der schönsten Andachtsbücher des Mittelalters aus der wohl bedeutendsten Sammlung in deutschem Privatbesitz*, catalogo della mostra (Colonia, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 15 dicembre 2001- 22 maggio 2002) a cura di J.M. Plotzek et al., München, 2001, pp. 288-299.

J. H. Marrow, *The Golden age of Dutch manuscript painting*, George Braziller, New York, 1990.

M. P. J. Martens, *The Master of Guillebert de Mets: An Illuminator between Paris and Ghent?*, in «*Als ich can*»: *liber amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, a cura di B. cardon, J. Van der Stock, D. Vanwijnsberghe, 2 voll., Paris, Peeters, 2002, pp. 921-939

G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, L. S. Olschki, Firenze, 1931.

S. McKendrick, *Flemish illuminated manuscripts, 1400-1550*, The British Library, London, 2003.

M. A. Michael, *Oxford, Cambridge and London: towards a theory for 'grouping' gothic manuscripts*, in «*The Burlington Magazine*», 130 ,1019, 1988, pp. 107-115

M. A. Michael, *Urban production of manuscript books and the role of the university towns*, in *The Cambridge History of the Book in Britain* a cura di N. J. Morgan, R. M. Thomson, 7 voll., Cambridge University Press, Cambridge 2008, 2, pp. 168-194.

M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry: the late fourteenth century and the patronage of the duke*, 3 voll., Phaidon Press, London, 1969.

S. Nash, *Between France and Flanders: manuscript illumination in Amiens*, The British Library, University of Toronto Press, London, Toronto, Buffalo, 1999.

O. Pächt, J. J. Alexander, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*, 3 voll., Clarendon Press, Oxford, 1966-1973.

E. Panofsky, *Early netherlandish painting: its origins and character*, Icon, Harper & Row, New York, 1971.

J. Porcher, *La miniatura francese*, Electa, Milano, 1959.

G. Orfino, «Leggere» le miniature medievali, in *Arti e storia nel Medioevo. III Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Einaudi, Torino, 2004. pp. 341-367.

T. Orr, *The hours of Elizabeth the Queen: evidence for collaboration between English illuminators and an artist from the Gold Scrolls Group*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti dell'International Colloquium, Lovanio, 7-10 September 1993, a cura di B. Cardon, M. Smeyers, Peeters, Leuven, 1995, pp. 619-633.

L. M. C. Randall, J. Oliver, *Medieval and Renaissance manuscripts in the Walters Gallery*, 3 voll., John Hopkins University, Walters Art Gallery, Baltimore, 1997.

C. Reynolds, *Illuminators and painter's guild*, in *Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum 17 giugno – 7 settembre 2003, London, Royal Academy of Arts, 29 novembre 2003 – 22 febbraio 2004) a cura di T. Kren, S. McKendrick, Getty Publications, Los Angeles, 2004, pp. 15-33.

N. Rogers, *Patrons and purchasers: evidence for the original owners of books of hours produced in the Low Countries for the English market*, in «Als ich can»: *liber amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, a cura di B. cardon, J. Van der Stock, D. Vanwijnsberghe, 2 voll., Peeters, Paris, 2002, pp. 1165-1181.

K. Rudy, *Piety in Pieces: How Medieval Readers Customized their Manuscripts*, Open Book Publishers, Cambridge, 2016.



K. Smeyers, S. Vertongen, *Manuscrits pré-eyckiens. Production en masse et pratiques d'atelier II*, in *Le Dessin sous-jacent dans la peinture: colloque 9, 12-14 septembre 1991: dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, a cura di R. Van Schoute, H. Verougstraete-Marcq College Erasme, Louvain-la-Neuve, 1993.

K. Smeyers, M. Smeyers, *Un livre de prières flamand en Pologne: le Ms. 2943 de la Collection Czartoryski au Musée Narodowe à Cracovie*, in «Roczniki humanistyczne» 4 – 45, 1997, pp. 117-138.

M. Smeyers, B. Cardon, *Utrecht and Bruges – South and North “boundless” relations in the 15<sup>th</sup> century*, in *Masters and miniatures: proceedings of the Congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands: Utrecht, 10-13 December 1989*, a cura di K. van der Horst, J. Klamt, Davaco, Doornspijk, 1991, pp. 89-104.

M. Smeyers, *Pre-Eyckian manuscripts mass production and workshop practices I*, in *Le Dessin sous-jacent dans la peinture: colloque 9., 12-14 septembre 1991: dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, a cura di R. Van Schoute, H. Verougstraete-Marcq, College Erasme, Louvain-la-Neuve, 1993.

M. Smeyers, *A Mid-Fifteenth Century Book of Hours from Bruges in the Walters Art Gallery (MS.721) and Its Relation to the "Turin-Milan Hours"*, in «The Journal of the Walters Art Gallery », 46, The Walters Art Museum, Baltimore, 1988, pp. 55-76.

M. Smeyers, *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century: the medieval world on parchment*, Brepols, Turnhout, 1999.

P. Torresan, *Libri d'ore franco-fiamminghi del XVI e XVII secolo nelle biblioteche del Veneto*, in «Arte Illustrata», VII, 57, 1974, pp. 73-77.

P. Torresan, *Il maestro dei tralci dorati in un codice di Bassano*, in «Vicenza: rivista della provincia», II, 1975, pp. 30-31.

L. N. Valentine, *Ornament in medieval manuscripts: a glossary*, Faber and Faber, London, 1965.

S. Van Bergen, *The Production of Flemish Books of Hours for the English Market: Standardization and Workshop Practices*, in *Manuscripts in transition: recycling manuscripts, texts and images: proceeding of the international Congress held in Brussels (5-9 November 2002)*, Peeters, Paris, Leuven, Dudley, 2005, pp. 271-283.

S. Van Bergen, *De Meesters van Otto van Moerdrecht. Een onderzoek naar de stijl en iconografie van een groep miniaturisten, in relatie tot de productie van getijdenboeken in Brugge rond 1430*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, 2007.

S. Van Bergen, *The use of stamps in Bruges book production*, in *Books of Hours reconsidered*, a cura di S. Hindman, J. H. Marrow, Harvey Miller, Turnhout, London, 2013, pp. 323-333.

R. Van Schoute, *B. Bousmanne, Un livre d'heures du XV siècle enluminé dans l'atelier du Maître aux rinceaux d'or* (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. IV. 746), in «Revue des archéologues et historiens d'art et musicologues de l'UCL», n. 19, 1986, pp. 352-353.

D. Vanwijtsberghe, *The cyclical illustrations of the little hours of the Virgin in pre-eyckian manuscripts*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti dell'International Colloquium, Lovanio, 7-10 September 1993, a cura di B. Cardon, M. Smeyers, Peeters, Leuven, 1995, pp. 285-294.

S. Vertongen, *Herman Scheere, the Beaufort Master and the Flemish miniature painting: a reopened debate*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti dell'International Colloquium, Lovanio, 7-10 September 1993, a cura di B. Cardon, M. Smeyers, Peeters, Leuven, 1995, pp. 252-265.

C.L. Virdis, M.G. Duodo, P. Torresan, *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia nord-orientale*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1981.

*Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380-ca. 1420), catalogus: Cultureel Centrum Romaanse Poort*, Leuven 7 september-7 november 1993, Leuven, Peeters, 1993.

W. H. J. Weale, *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*, in «Le Beffroi: Arts, héraldique, archéologie», 4 voll., IV, 1872-73.

*Western manuscripts and miniatures: Tuesday, 25 June 1985*, Sotheby's, London, 1985.

R. S. Wieck, *Late medieval and renaissance illuminated manuscripts 1350-1525 in the Houghton Library*, Mass, The Department of printing and graphic arts, Harvard College Library, Cambridge, 1983.

R. S. Wieck, R. L. Poos, *Time sanctified: the book of hours in medieval art and life*, G. Braziller, The Walters Art Gallery, New York, Baltimore, 1988.

R. S. Wieck, *Painted prayers: the book of hours in medieval and Renaissance art*, G. Braziller, The Pierpont Morgan Library, New York, 1997.

R. S. Wieck, K. H. Broekhuijsen, *The Books of Hours*, in *Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections* a cura di A. M. W. As-Vijvers, A. S. Korteweg, AW books, Zwolle, 2018, pp. 222-228.

F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei des 15. und 17. Jahrhunderts: Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening*, B. M. Israël, Amsterdam, 1978.

## SITOGRAFIA

BiblioPhilly: <https://bibliophilly.library.upenn.edu/>

Biblissima: <https://iiif.biblissima.fr/collections/>

British Library: <https://www.bl.uk/manuscripts/>

Cambridge: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/>

Christie's: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5624274>

Bodleian Library: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/>

Corpus Kalendarium: <http://www.cokldb.org/>

Christine Jakobi-Mirwald: <https://jakobi-mirwald.de/glossar.html>

Center for Håndskriftstudier i Danmark: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/index.htm>

Medieval Art: Marc du Ry Early Art: <http://www.marcdury.com/painting/ss-peter-and-paul/>

Musée Marmottan Monet: <https://www.marmottan.fr/notice/M-6142/?is=true>

Medievalist: <http://www.medievalist.net/hourstxt/home.htm>

The Walters Art Gallery: Digitized Walters Manuscripts: <https://www.thedigitalwalters.org>

Pierpont Morgan Library: <https://www.themorgan.org/manuscripts/list>

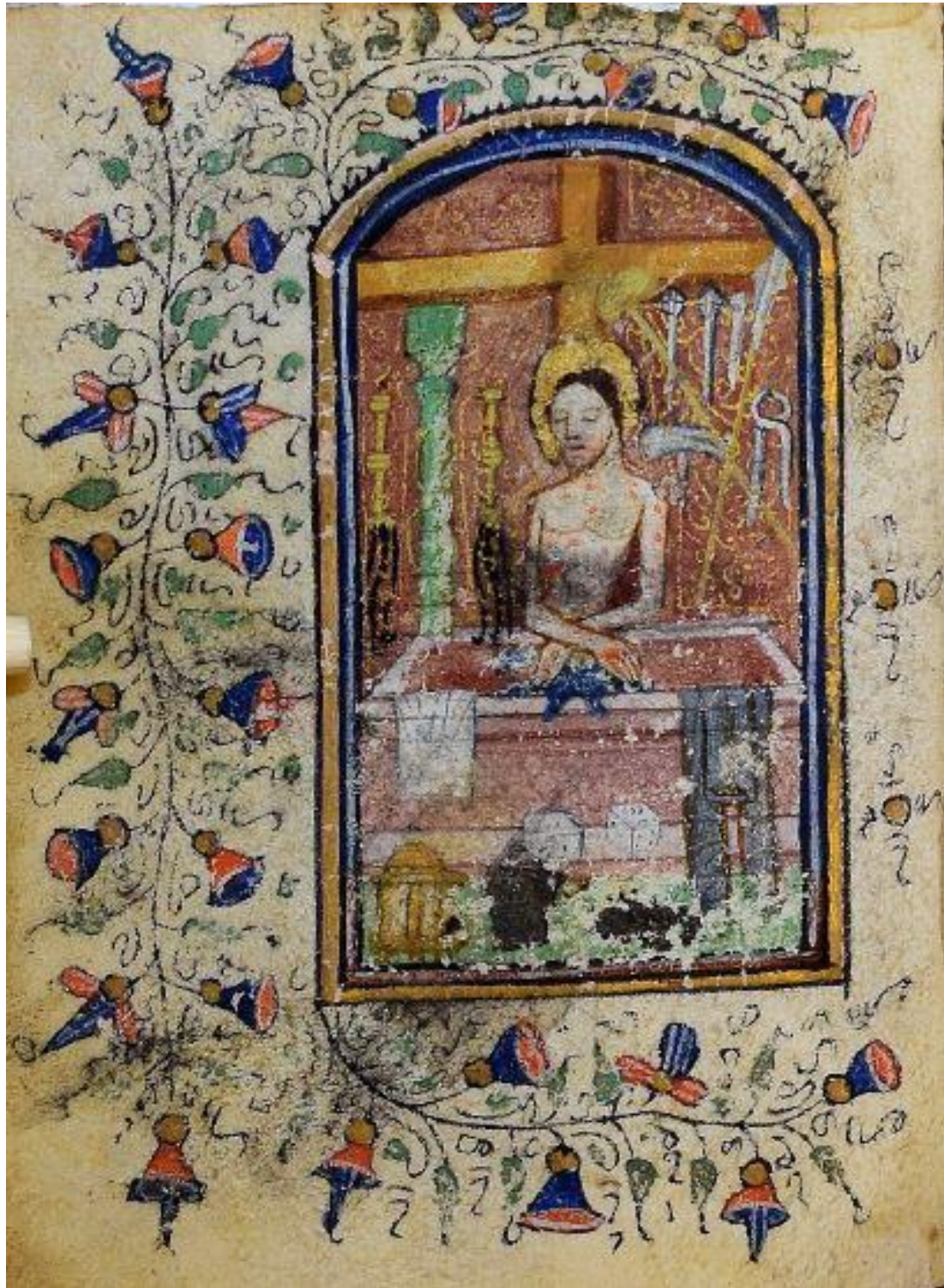
Sothebys': <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/western-manuscripts-miniatures/html>

Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/devotio-moderna>

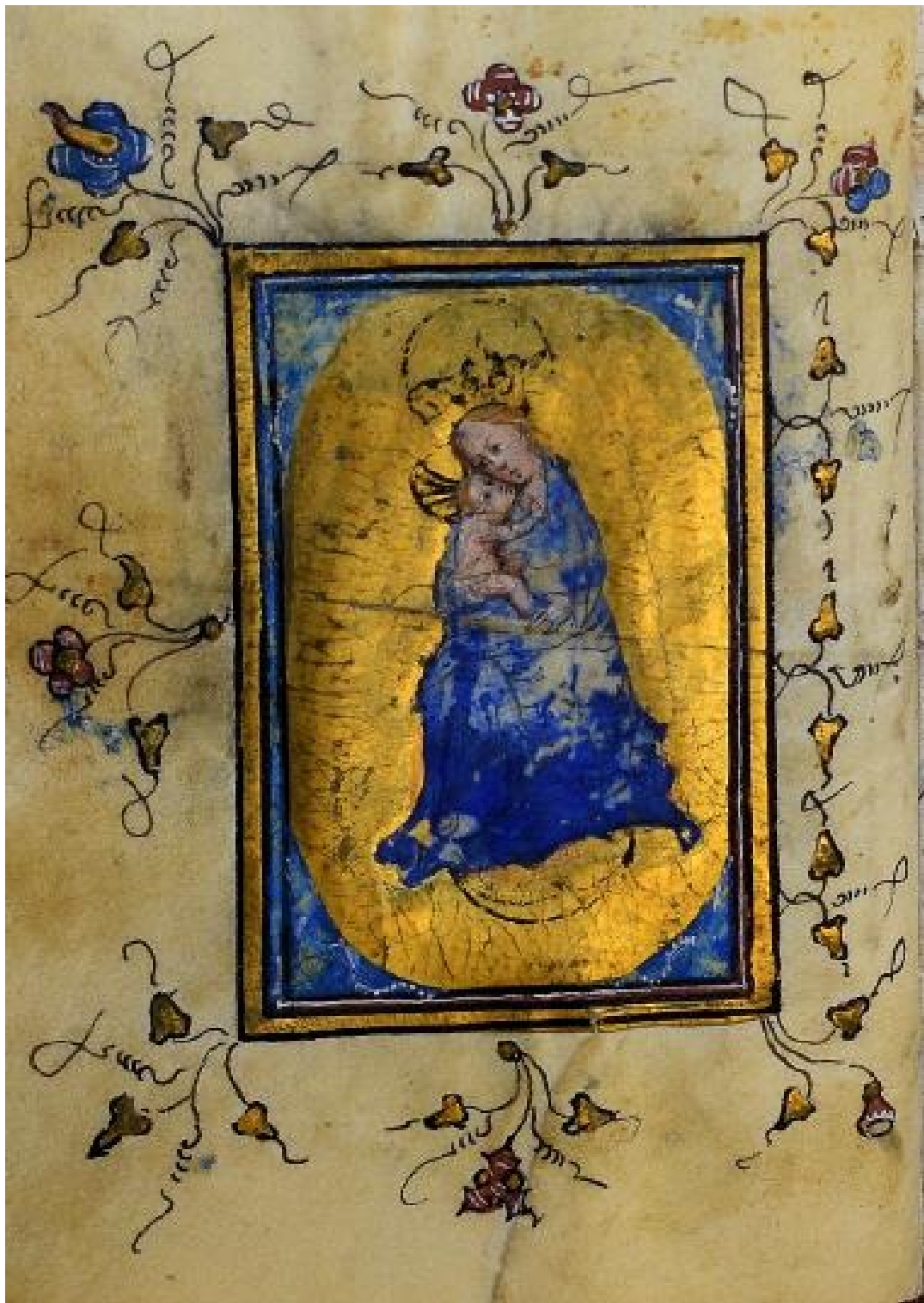
Victoria & Albert Museum: <https://www.vam.ac.uk/collections/manuscripts>

## **TAVOLE**





Tav. I. *Uomo dei dolori*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 1v

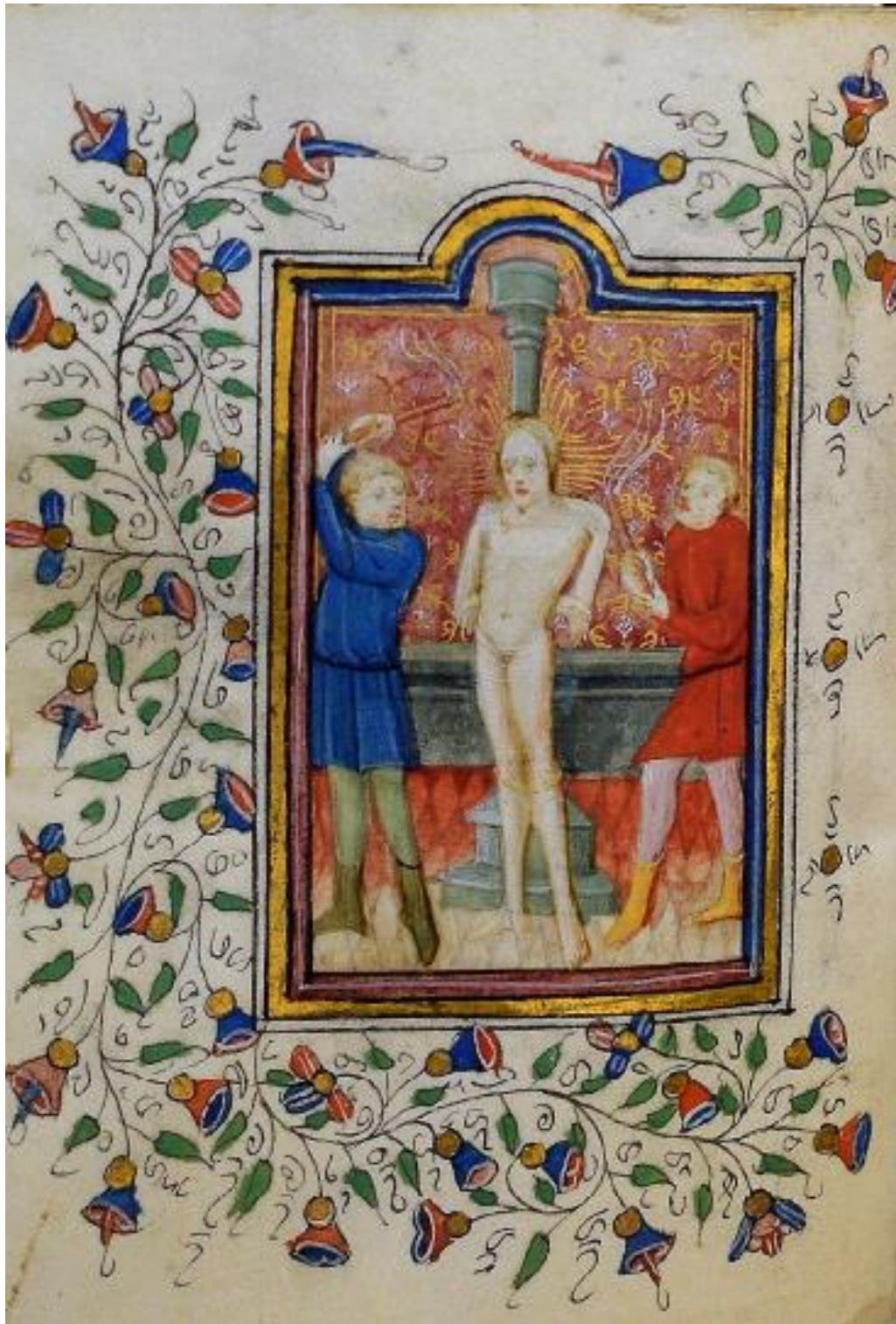


Tav. II. *Vergine con Bambino*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 5v

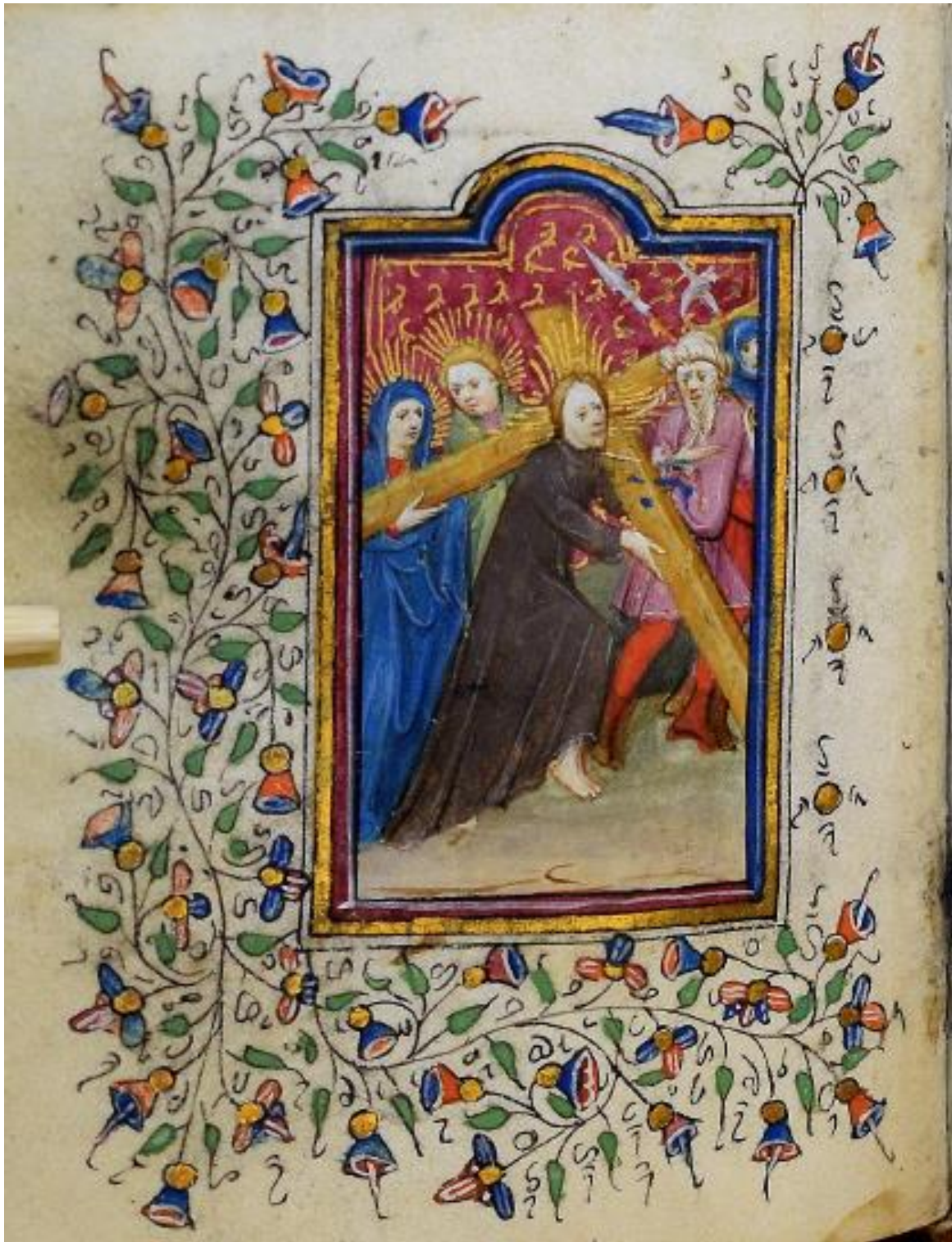




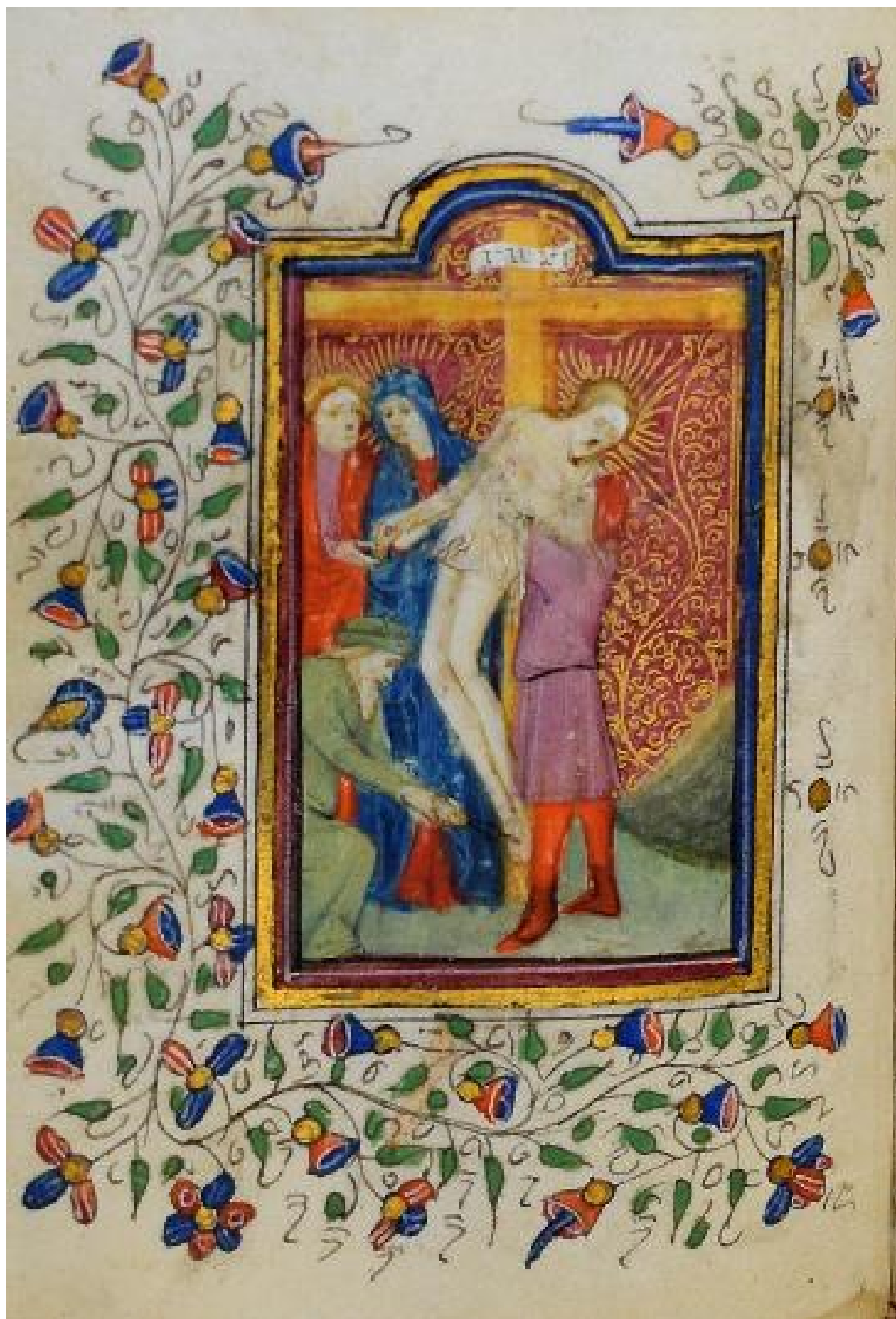
Tav. III. *Annunciazione*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 17v.



Tav. IV. *Flagellazione*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 53v.



Tav. V. *Cristo portacroce*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 58v.



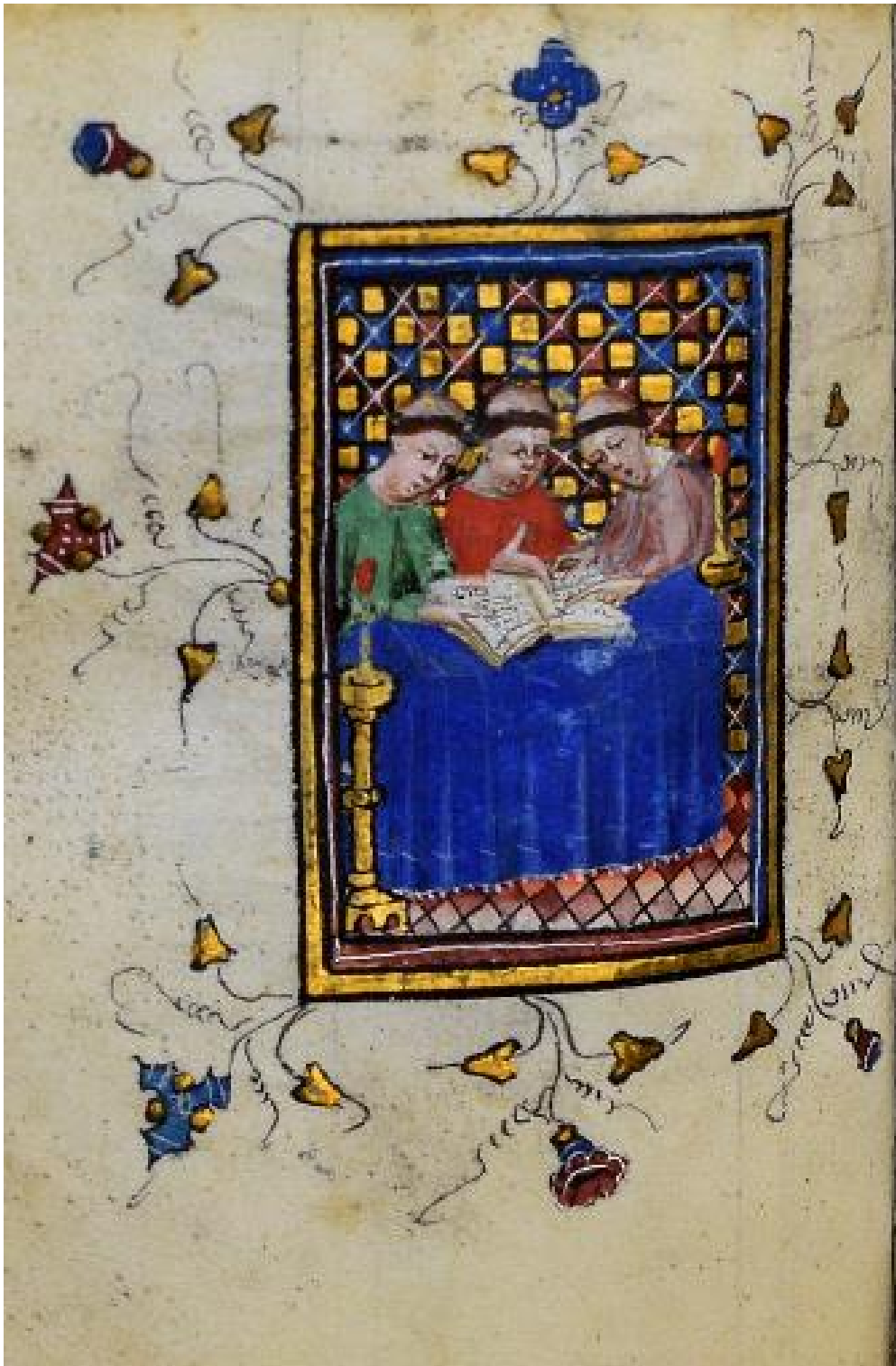
Tav. VI. *Deposizione dalla Croce*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 60v.



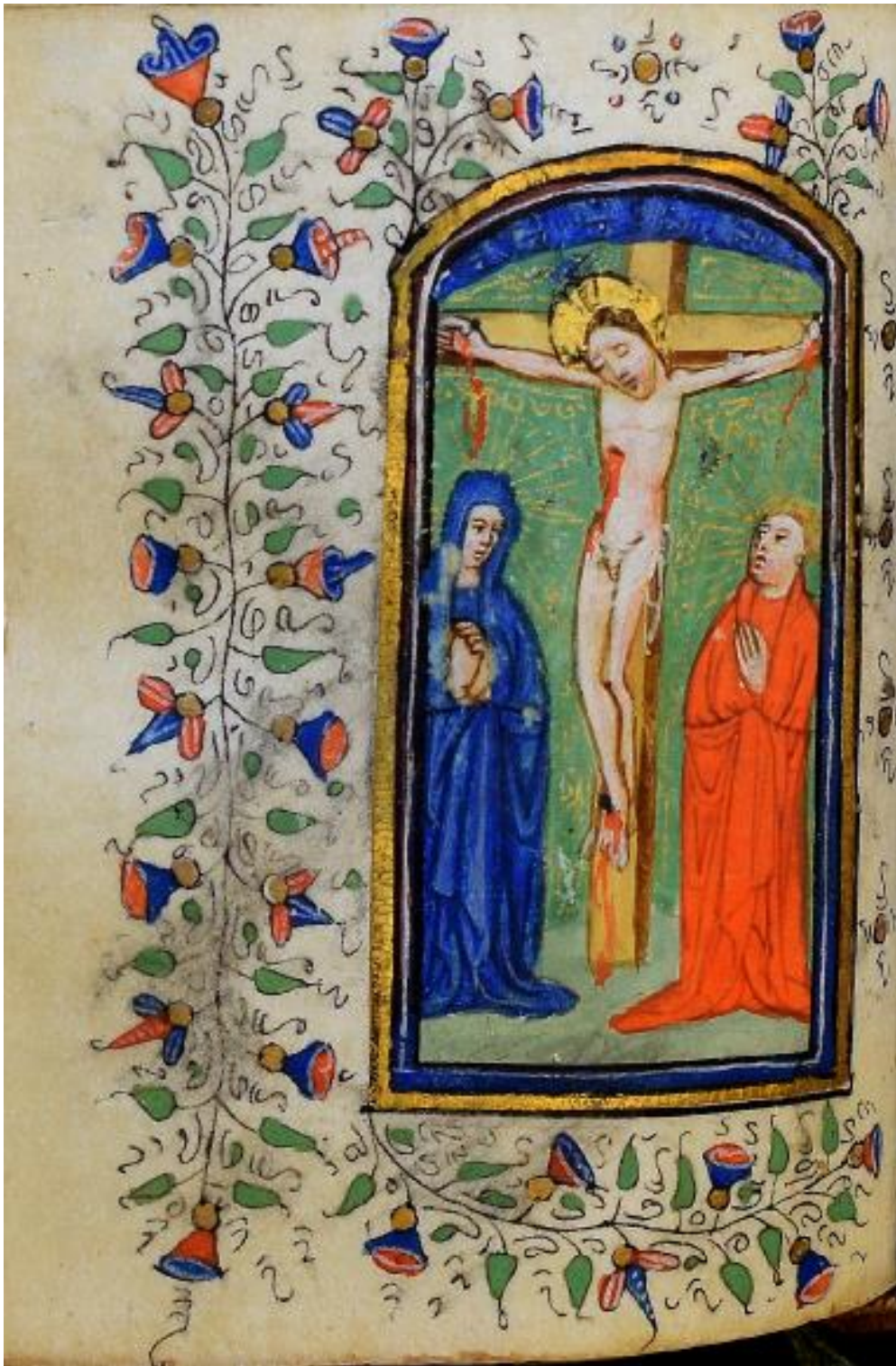
Tav. VII. *Deposizione nel sepolcro*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 68v.



Tav. VIII. *Giudizio Universale*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 70v.



Tav. IX. *Veglia funebre*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 89v.



Tav. X. *Crocifissione*, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 120v.





Tav. XI. Incipit Ufficio della Santa Croce, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 2r.



Tav. XII. Incipit Messa per la Beata Vergine, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 6r.



Tav. XIII. Incipit Ufficio di Maria Vergine secondo l'uso romano, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 18r.



Tav. XIV. Incipit lodi, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 37r.



Tav. XV. Incipit ora prima, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 49r.



Tav. XVI. Incipit ora terza, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 54r.



Tav. XVII. Incipit ora sexta, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 58r.



Tav. XVIII. Incipit ora nona, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 121r.





Tav. XIX. Incipit vesperi, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 61r.



Tav. XX. Incipit completa, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 69r.



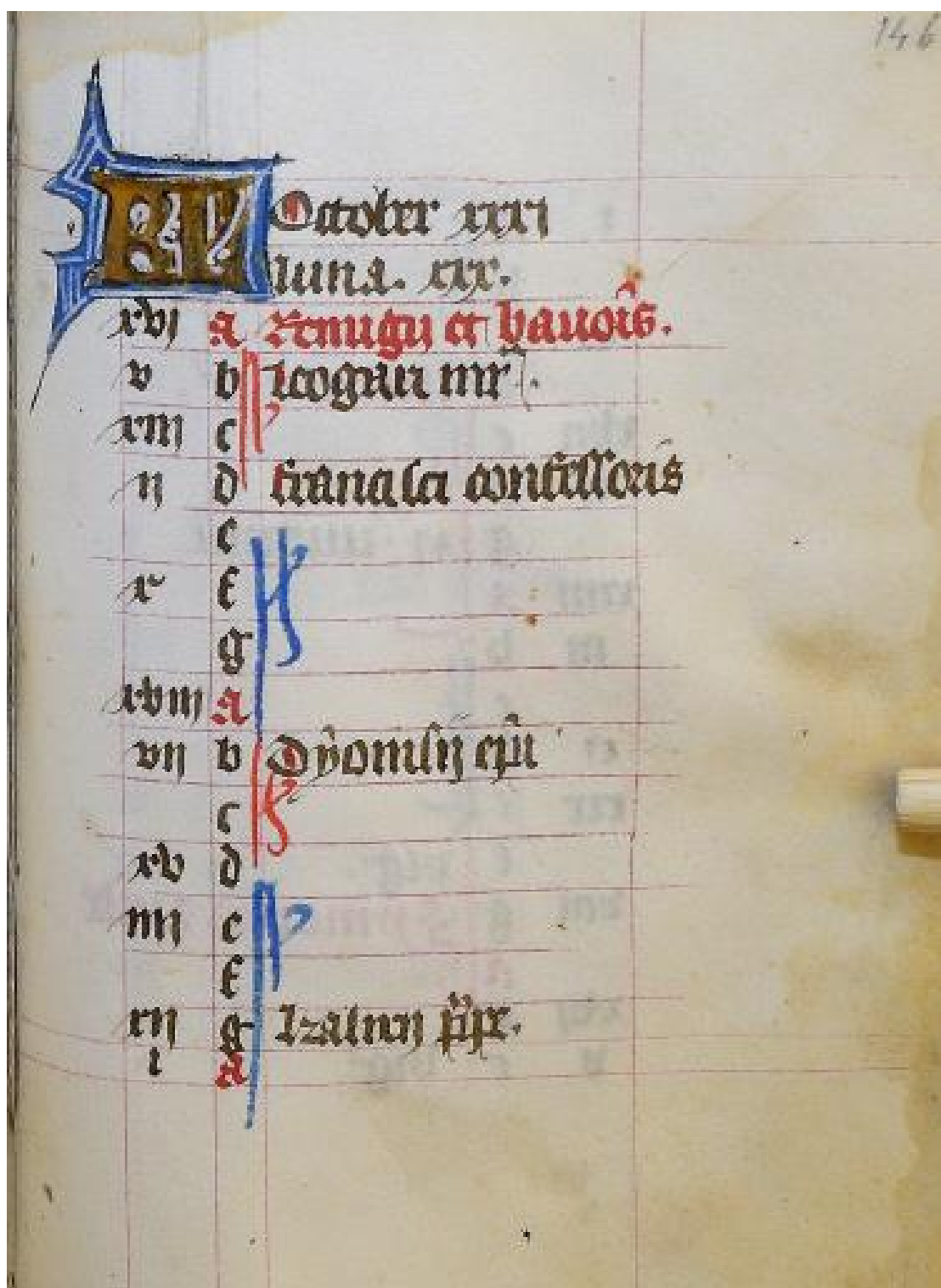
Tav. XXI. Incipit salmi penitenziali, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 71r.



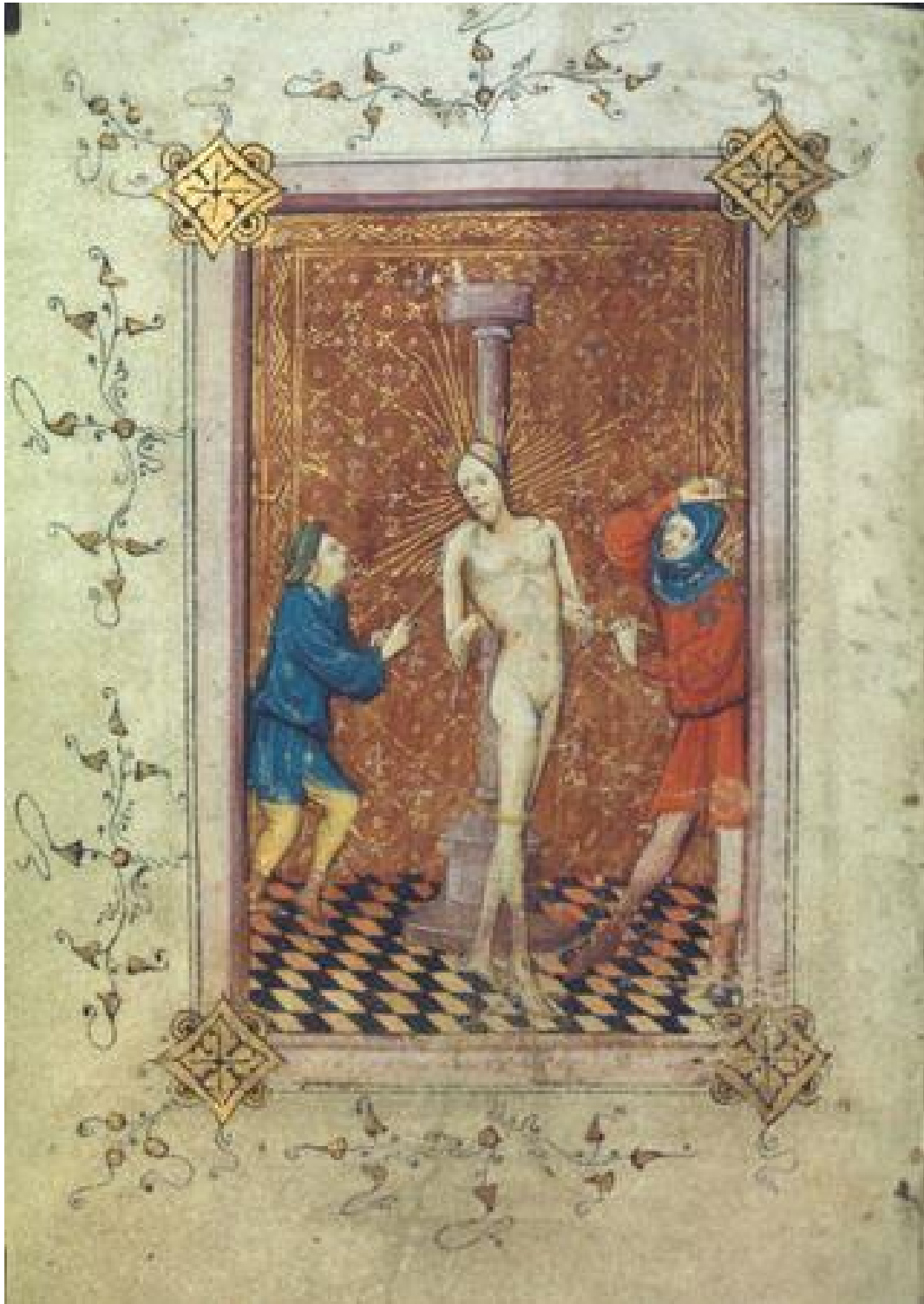
Tav. XXII. Incipit Ufficio dei morti, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 90r.



Tav. XXIII. Incipit Ufficio di Maria in Avvento, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 126r.



Tav. XXIV. Ottobre, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fol. 146r.



Tav. XXV. *Flagellazione*, Additional 27948, Bruges, c. 1410, Londra, British Library, fol. 24v.

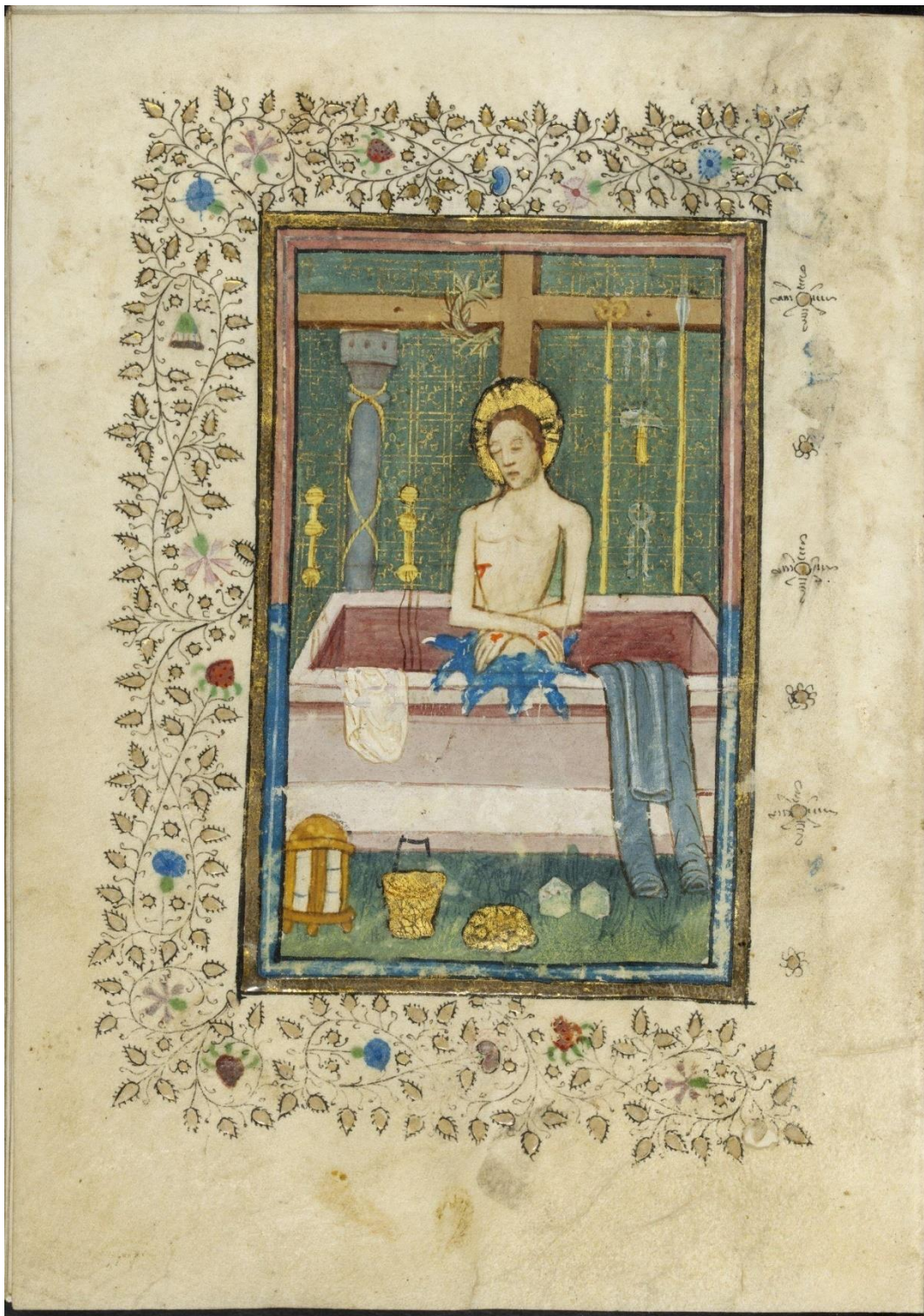


Tav. XXVI. *Deposizione dalla Croce*, Additional 27948, Bruges, c. 1410, Londra, British Library, fol. 33v.





Tav. XXVII, *San Giovanni Evangelista*, Bruges (?), c. 1420-30, Germania, collezione privata Renate König, fol. 32v.



Tav. XXVIII. *Cristo come Uomo dei dolori*, MS. Reid 44, Bruges (?), c.1430-1440, Londra, Victoria & Albert Museum, fol. 119v.



Tav. XXIX. *Cristo come Uomo dei dolori*, lot. 105, Bruges (?), c. 1430-1435, Londra, Sothebys' 25 giugno 1985, fol. 146v.



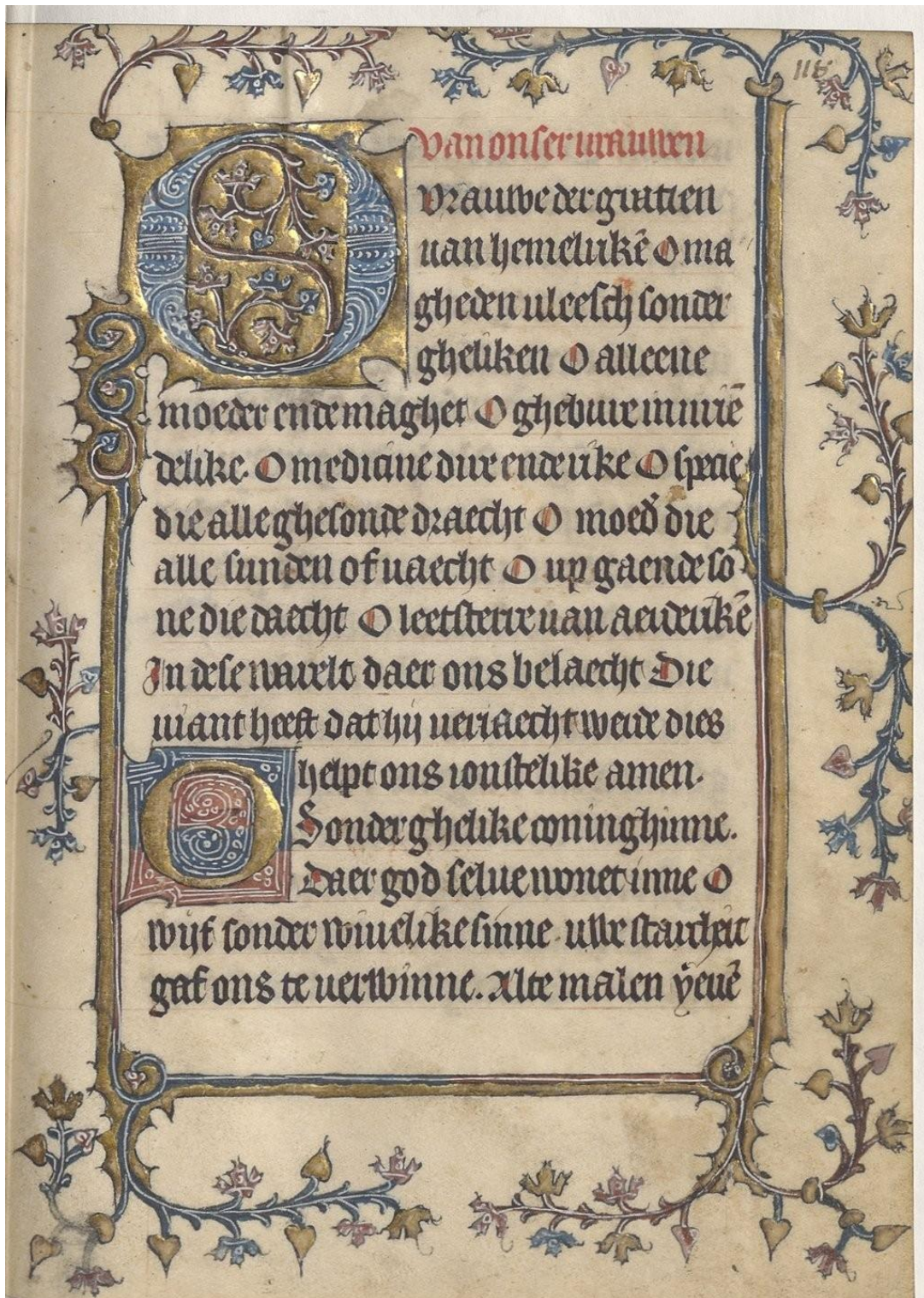
Tav. XXX. *Deposizione nel sepolcro*, MS. Reid 44, Bruges (?), c.1430-1440, Londra, Victoria & Albert Museum, fol. 58v.



Tav. XXXI. *Deposizione nel sepolcro*, Harley 2982, Fiandre, c. 1410, Londra, British Library, fol. 40v.



Tav. XXXII. *Annunciazione*, MS. Reid 44, Bruges (?), c.1430-1440, Londra, Victoria & Albert Museum, fol. 24v.



Tav. XXXIII. Ms. 565, Fiandre, primo quarto del XV sec. Parigi, Bibliothèque de l' Arsenal, fol. 111r.



Tav. XXXIV. Incipit ora prima, MS Ff. 6.8, Bruges, prima metà del XV sec., Cambridge, University Library, fol. 39r.

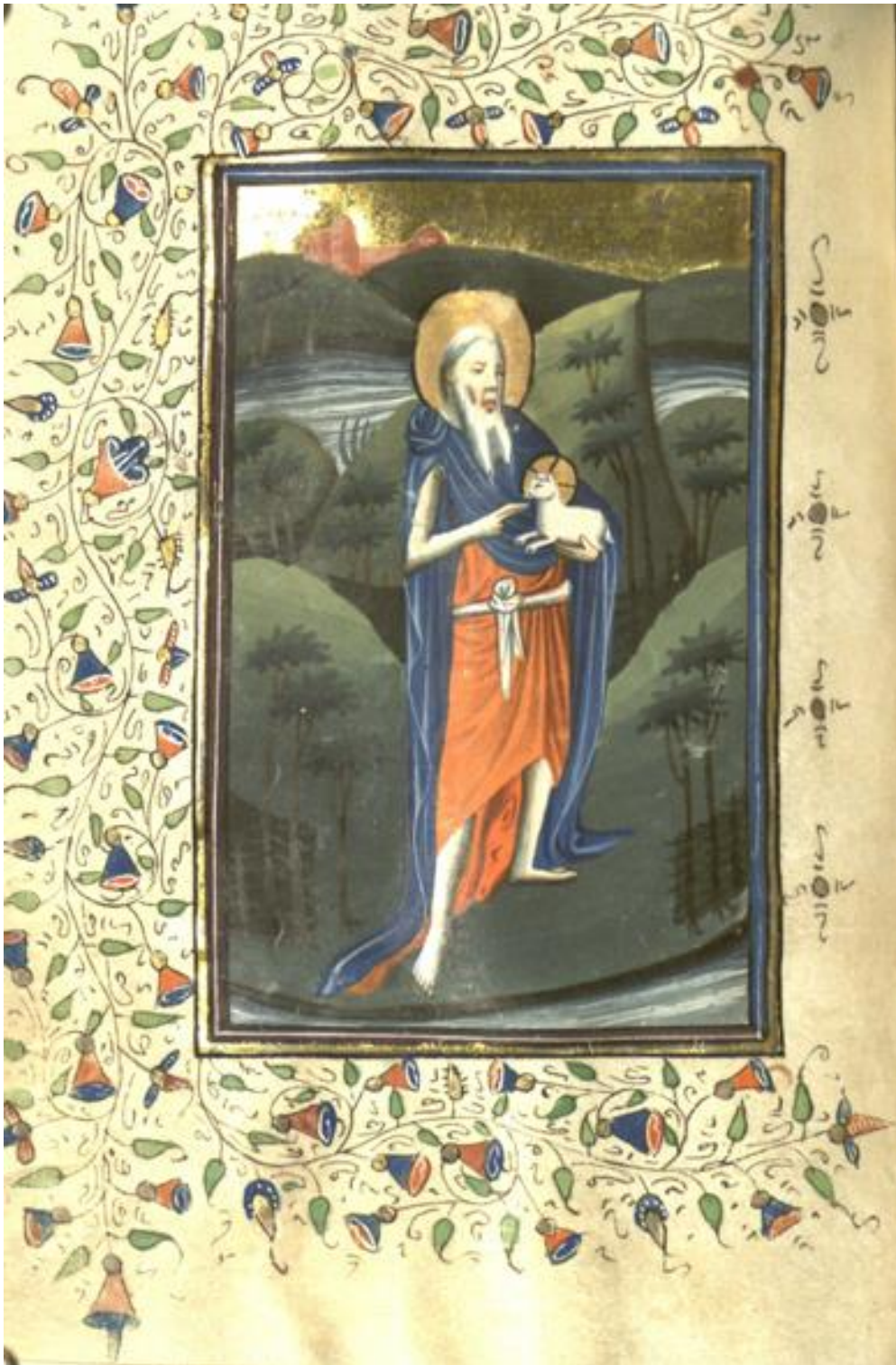




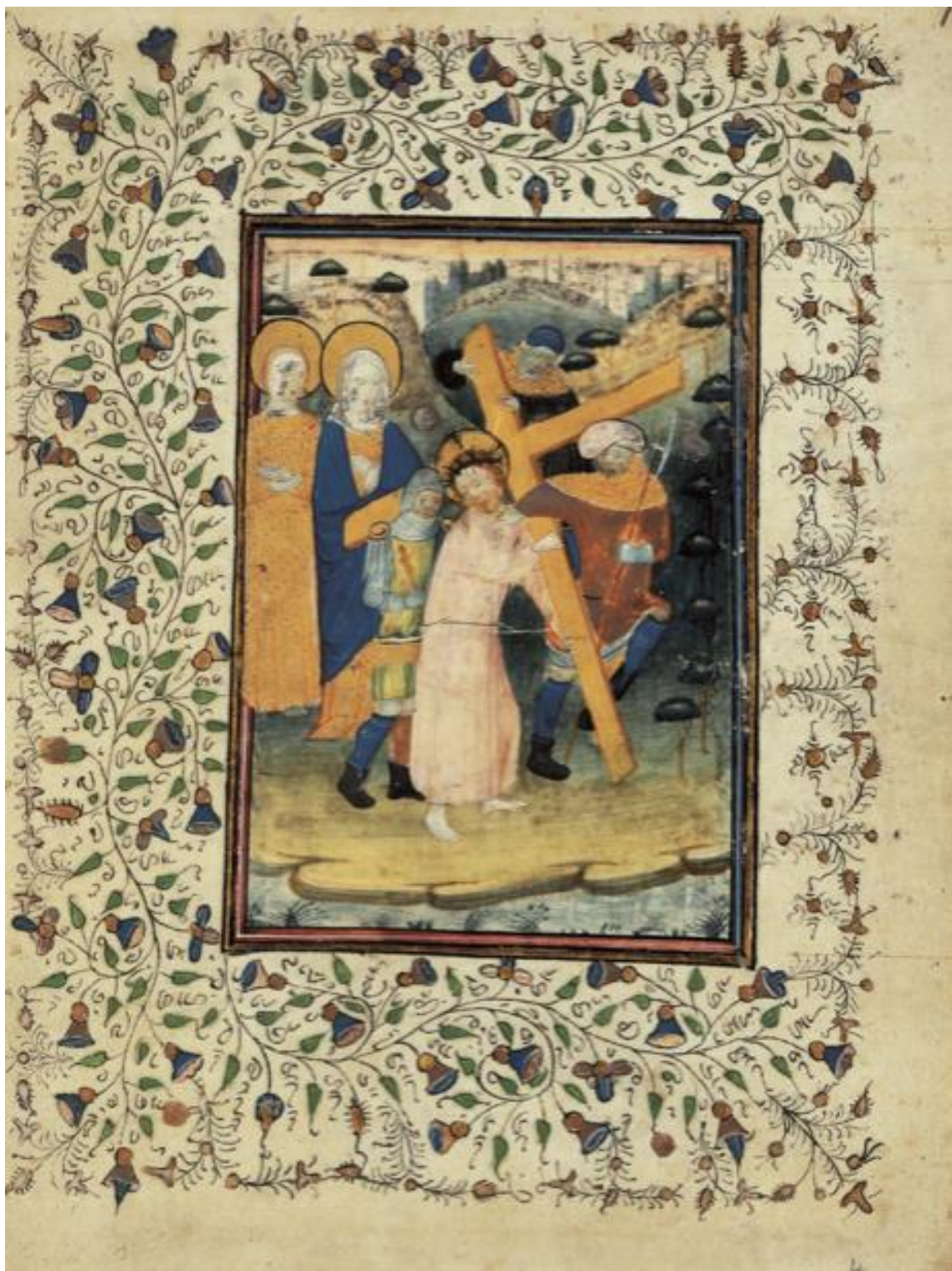
Tav. XXXV. Incipit mattutino, ora prima e compieta, MS. Barlow 33, Fiandre, prima metà XV sec., Londra, Bodleian Library, foll. 1r, 8r, 15r.



Tav. XXXVI. Incipit ora nona, MS. Canon. Liturg. 251, Bruges, fine XIV sec., Oxford, Bodleian Library, fol. 93r.



Tav. XXXVII. Maestro di Otto van Moerdrecht, *San Giovanni Battista*, Libro d'ore "Streeter-Piccard", Ms. 27, Fiandre, secondo quarto del XV sec., Bryn Mawr, Pennsylvania, Bryn Mawr College Library, fol. 11v.



Tav. XXXVIII. Gruppo dei tralci dorati, *Cristo porta la Croce*, Inv. M 6142., Fiandre, XV sec., Parigi, Musée Marmottan.



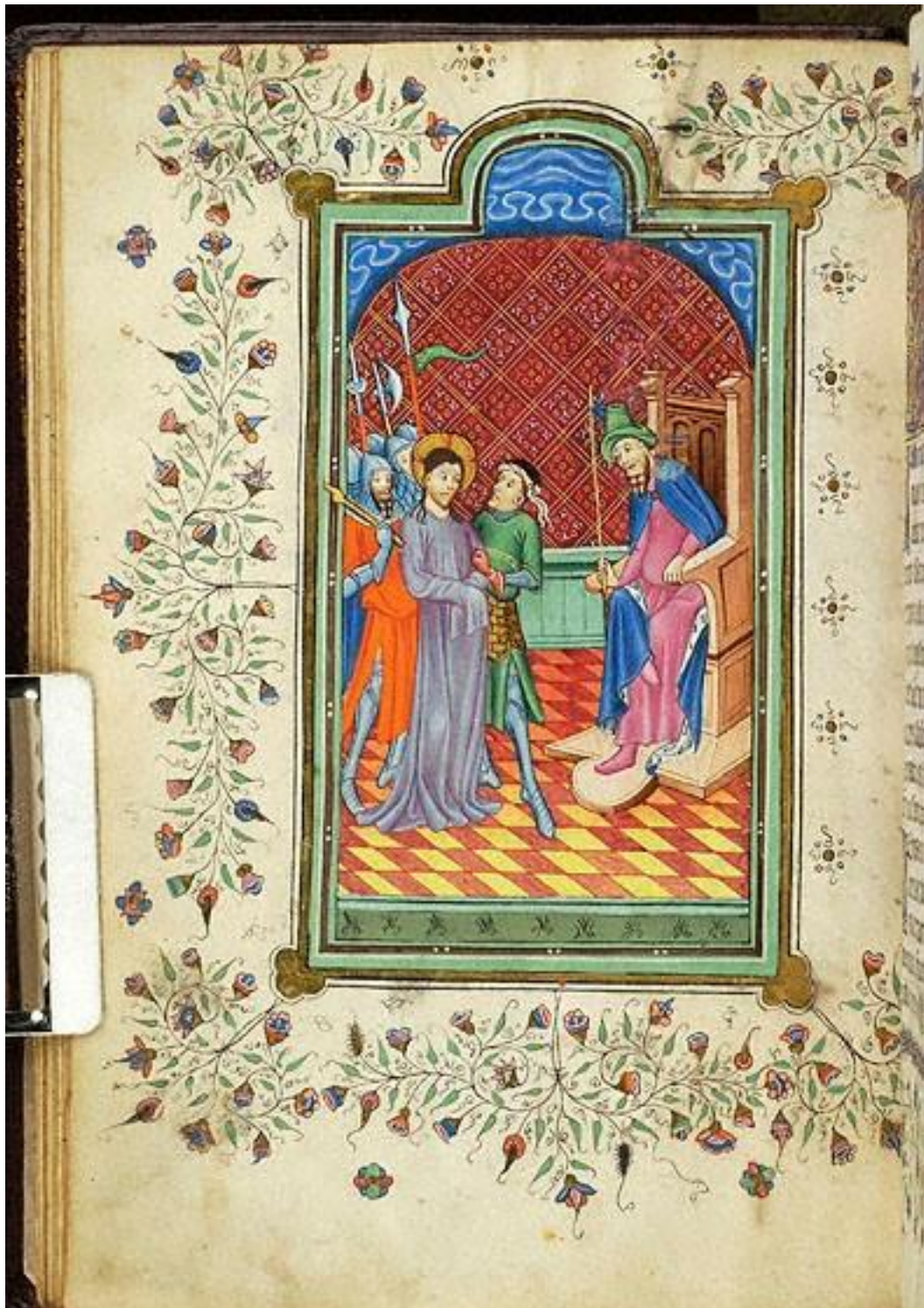
Tav. XXXIX. *Messa Funebre*, Fiandre, XV sec., ex collezione privata Robert Forrer, Strasbourg, France, vendita C.G. Boerner Auction, 28.11.1912, Kat. CX, Nr. 50.



Tav. XL, *San Giovanni Battista*, lot. 27, Bruges (?), c. 1430, Londra, Christie's 21 novembre 2012.



Tav. XLI, *San Pietro e San Paolo*, Bruges (?), c.1430-50, Gallerie Marc Antoine du Ry.



Tav. XLII. Ushaw Group, *Cristo davanti a Pilato*, MS. 259, Fiandre, c. 1400-1415, New York, Pierpont Morgan Library, fol. 28v.





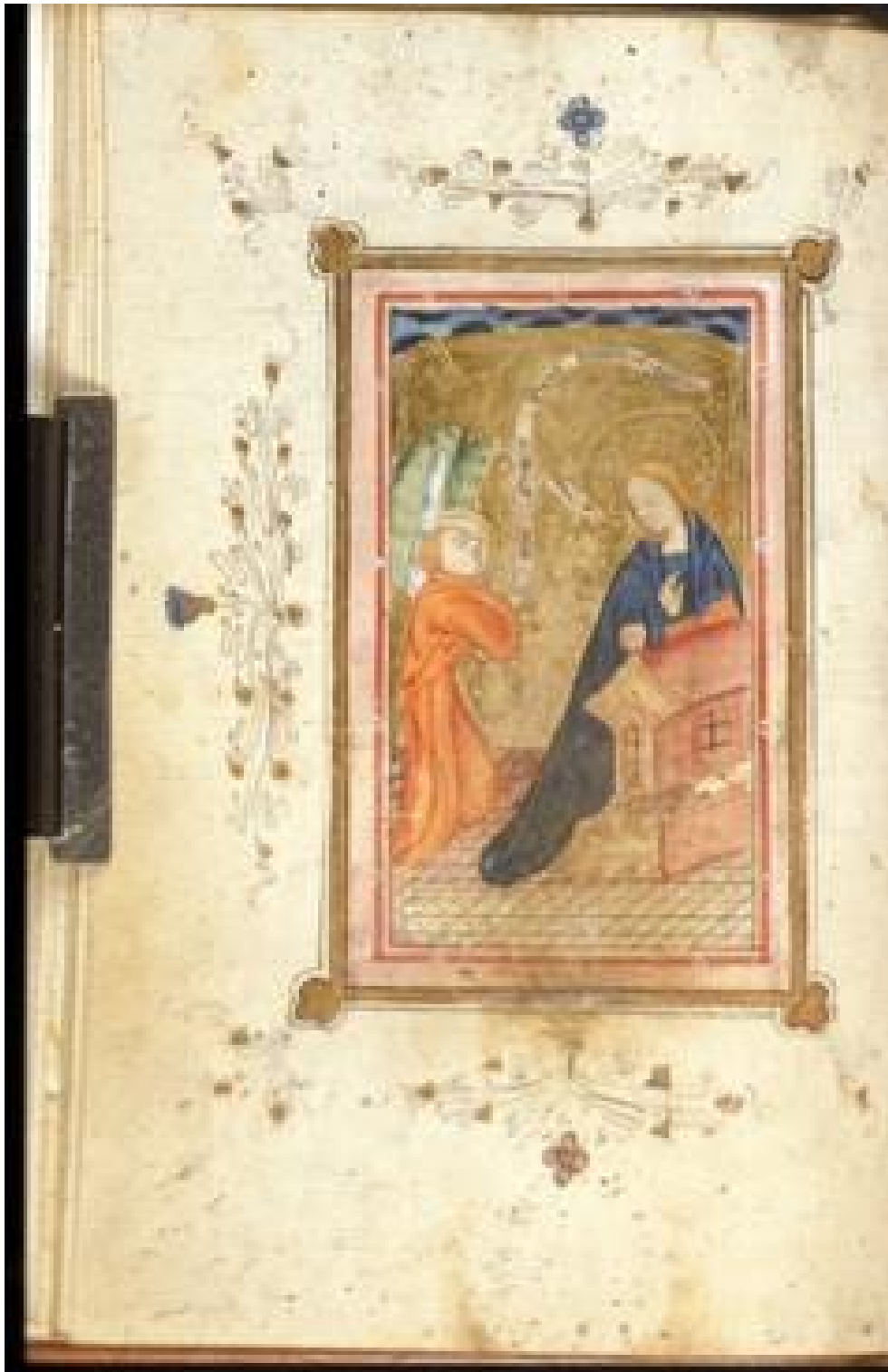
Tav. XLIII. *San Giorgio contro il drago*, lot. 36, Bruges (?), c. 1430, Londra, Sothebys', fol. 27.



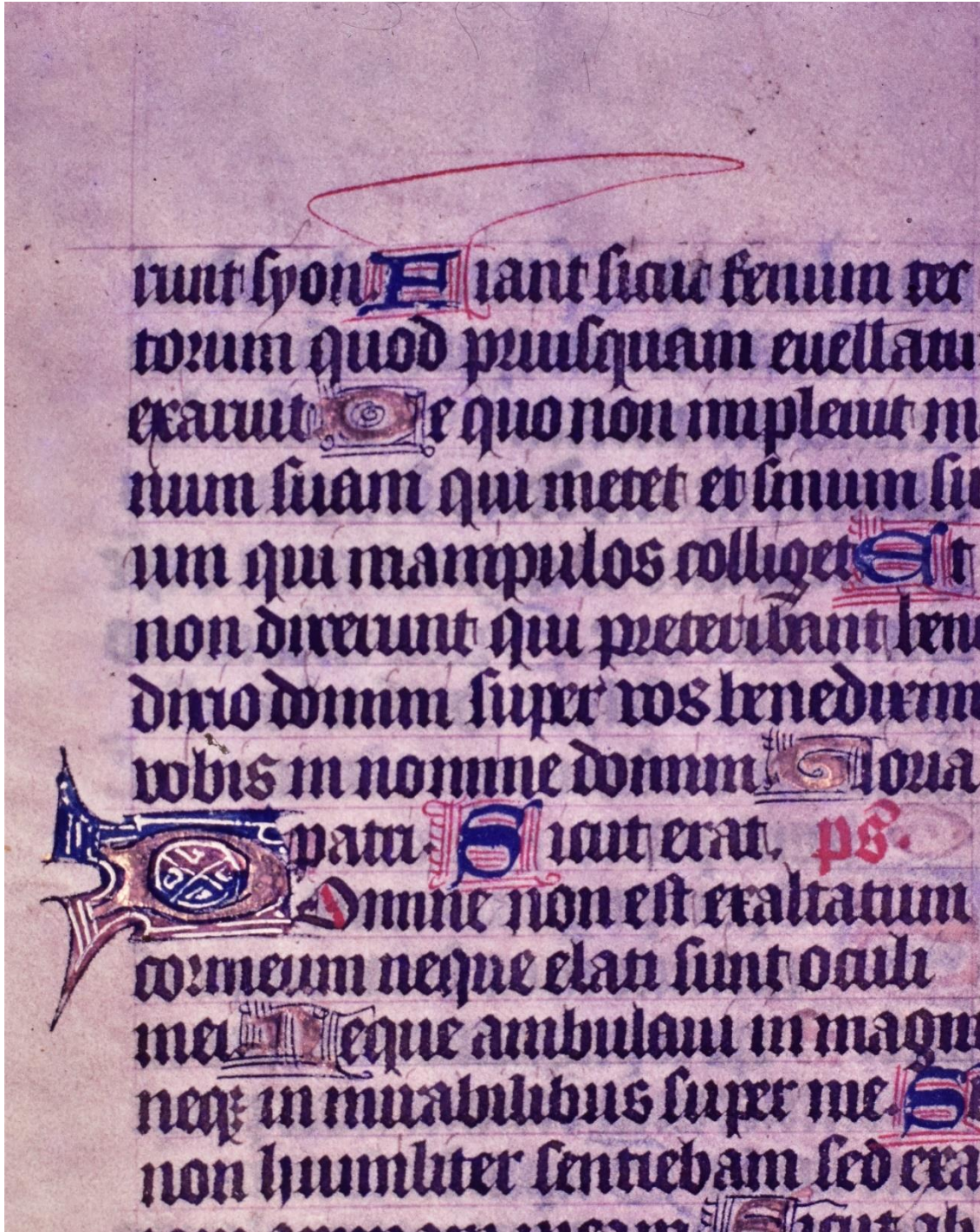
Tav. XLIV. Gruppo dei tralci dorati (?), *Messa funebre*, Ms alfa H-9-10, Lat. 805, Bruges (?), c. prima metà del XV sec., Modena, Biblioteca Estense, fol. 95v.



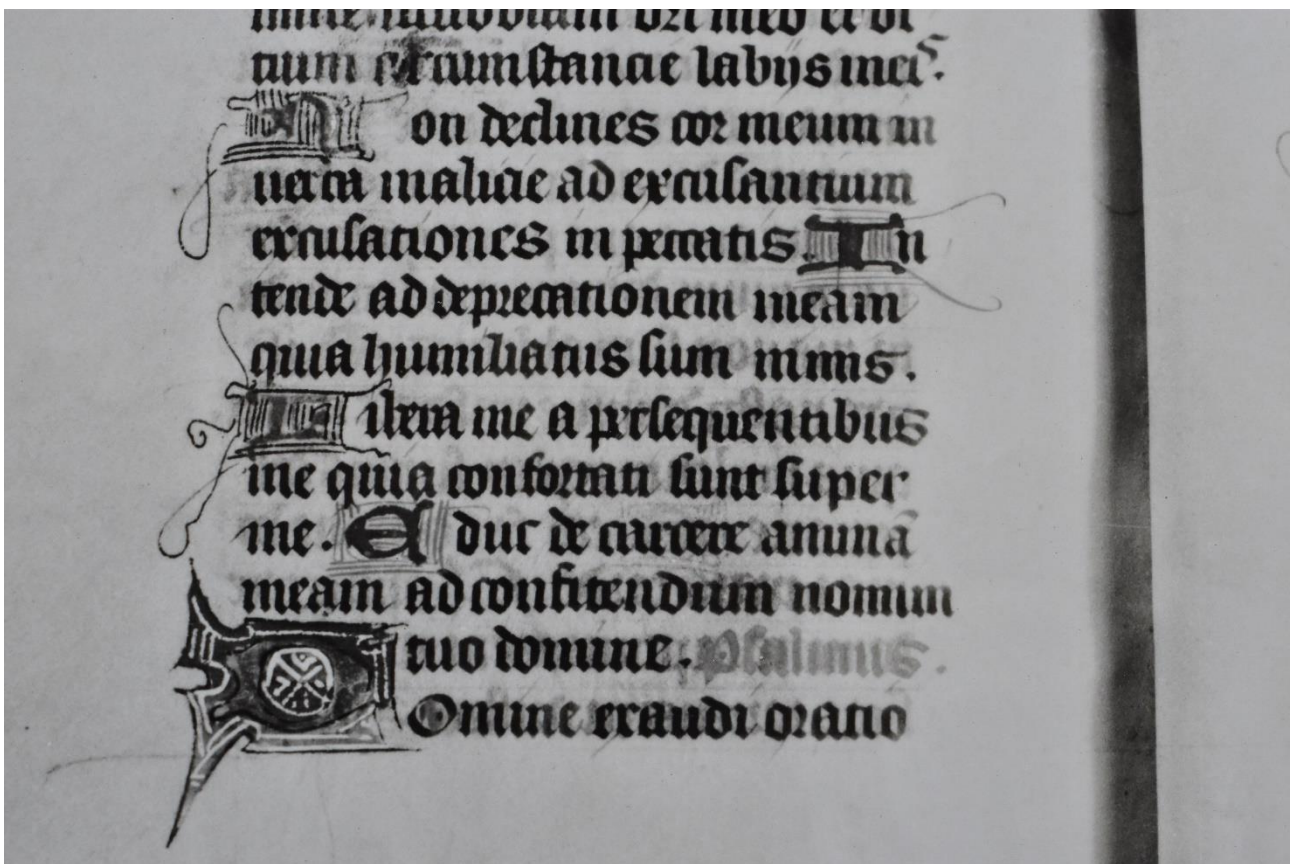
Tav. XLV. Ushaw Group, *Il tradimento di Giuda*, MS. Laud Lat. 15, Fiandre, XV sec., Oxford, Bodleian Library, fol. 35v.



Tav. XLVI. Ushaw Group, *Annunciazione*, Harley 2966, Nord dei Paesi Bassi (?), prima metà del XV sec., Londra, British Library, fol. 14v.



Tav. XLVII, Iniziali decorate e filigranate, Longboat Key, Florida, collezione privata Lawrence J. Schoenberg, Ms. LJS 004.



Tav. XLVIII. Iniziali filigranate, Longboat Key, Florida, collezione privata Lawrence J. Schoenberg, Ms. LJS 004, fol. 174.

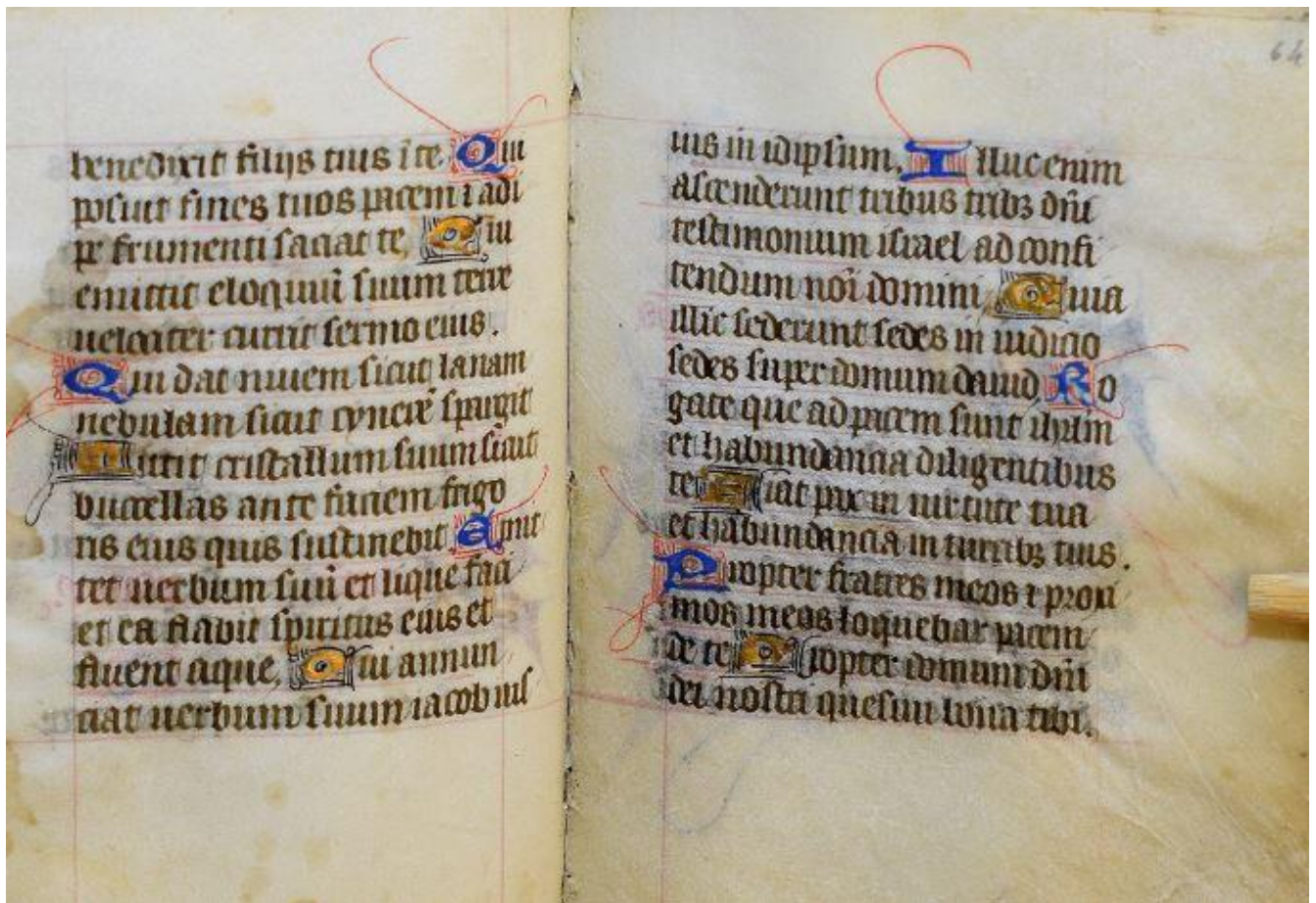


Tavola XLIX. Iniziali filigranate, Esp. 1, Bruges (?), c. 1415-20, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, foll. 63v-64r.





## **Ringraziamenti**

Desidero ringraziare la prof.ssa Mari Pietrogiovanna per il la fiducia e per la libertà d'azione concessami durante la ricerca; il professor James Douglas Farquhar per essere stato una guida così preziosa in questo percorso e per lo spirito e la passione con cui mi ha continuamente stimolato, aiutato e consigliato. Un ringraziamento lo devo anche alla prof.ssa Federica Toniolo, sia per avermi iniziato allo studio del libro miniato, sia per le consulenze e i suggerimenti, e alla dott.ssa Saskia Van Bergen per la gentilezza e la disponibilità con cui mi ha messo a disposizione il suo lavoro. Ringrazio inoltre la Biblioteca Civica di Bassano per avermi messo a disposizione il manoscritto, fisicamente e digitalmente. Infine, un ringraziamento all'amico e grafico Filippo Lessio per la realizzazione delle immagini con gli schemi esemplificativi.