

ANNA MELOGRANI

Quattro artisti all'opera nei corali inediti di S. Domenico e gli esordi bresciani del giovane Birago*

In ricordo dell'amico Bruno Contardi

Non capita tutti i giorni di partecipare a una giornata di studi a carattere interdisciplinare che vede riuniti storici dell'arte, filologi, studiosi del libro a stampa e studenti, persone con competenze del tutto diverse tra loro. La circostanza, alquanto rara, impone di semplificare l'esposizione e di non rifugiarsi nel tecnicismo, a beneficio di chi non si occupa professionalmente di analisi stilistica di un'opera d'arte. Ma, al contempo, senza rinunciare al rigore scientifico sul quale gli

* Mentre gli atti di questo convegno erano in corso di stampa Laura P. Gnaccolini, alla quale va la mia gratitudine, mi ha gentilmente inviato un suo articolo di cui non ero a conoscenza: *Un'aggiunta al catalogo di Giovan Pietro Birago*, in: *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais - M. Olivari - L. Tognoli Bardin, Milano, F. Motta Editore, 2000, pp. 97-105. Si tratta di un saggio specifico sul ms. Ludwig VI 2 del J.P. Getty Museum - uno dei due graduali di cui mi occupo in questo intervento - che la studiosa giustamente considera un'opera giovanile di Giovan Pietro Birago precedente i corali del Duomo vecchio di Brescia. Alle stesse conclusioni siamo giunte autonomamente anche rispetto alla identificazione del secondo miniatore operante nel codice, il Maestro di Ippolita. Con grande ritardo mi sono inoltre accorta di una nota di P.L. Mulas ricca di nuove attribuzioni sul Maestro delle Ore (v. il catalogo su la *Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*, p. 483, n. 3, qui citato per esteso alla nota 23). Sono inoltre particolarmente riconoscente per i preziosi suggerimenti a Jonathan Alexander, Kurt Barstow, Mark Evans, Antonio Manfredi, Elizabeth Teviotdale, Rowan Watson e, infine, Carla Maria Monti che con il suo entusiasmo mi ha coinvolto nell'impresa. Le immagini a colori della National Art Library sono state pagate con i fondi messi a disposizione dagli enti organizzatori del simposio. Una parte delle mie ricerche tra Los Angeles e Londra è stata finanziata dall'Arts and Humanities Research Board (A.H.R.B.) della British Academy. Tutte le foto sono state gentilmente concesse dalle biblioteche che possiedono i codici e i frammenti.

storici dell'arte devono misurare ogni proposta di nuova attribuzione. Mi auguro di riuscirvi e di non deludere una così vasta platea.

Il tema del mio intervento riguarda due corali lombardi oggi conservati all'estero. Si tratta in particolare di due graduali, ossia di quel tipo di codice liturgico che raccoglie i diversi canti della messa: in altre parole, di due manoscritti con notazione musicale di grandi dimensioni (per avere un'idea, la legatura misura 64 cm di altezza x 46 cm di larghezza), scritti e miniati nel XV secolo.

Il primo corale, conservato nella National Art Library del Victoria & Albert Museum di Londra (ms. L.3691-1963)¹, è un *Graduale santorale* [fig. 1], che inizia con la festività di s. Andrea e finisce con la celebrazione di Papa Clemente. Purtroppo è incompleto e presenta diverse aggiunte di epoca tarda appartenenti a corali diversi².

Il secondo codice, invece, è oggi conservato presso il J. Paul Getty Museum di Los Angeles (ms. Ludwig VI.2)³. Si tratta di

¹ Per una descrizione vedi: N.R. KER, *Medieval Manuscripts in British Libraries. I. London*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 393; e il catalogo dattiloscritto conservato presso la National Art Library: *Victoria and Albert Museum Library. Catalogue of Illuminated Manuscripts. Part I. Illuminated & Calligraphic Manuscripts in the Library*, II, London, 1957, (senza numerazione).

² Risultano aggiunti 23 fogli da un diverso graduale del XV secolo e 4 fogli con le messe di s. Giacinto e dell'Angelo custode di epoca tarda. I 23 fogli facevano sicuramente parte della stessa serie liturgica quattrocentesca: le iniziali a penna sono state cancellate, come del resto lo è stato il testo, riscritto in epoca tarda; i dati tecnici di questi fascicoli coincidono con quelli dei graduali presi in esame (vedi la nota 7), ad eccezione della numerazione in lettere romane del tutto assente e dei neumi (di mm 7 anziché mm 9). Gli altri 4 fogli inseriti nella parte finale del volume sono più tardi, probabilmente del XVII secolo (s. Giacinto – cui è dedicata una delle messe dei fogli erratici – fu canonizzato il 17 aprile 1594 da Clemente VIII; la festa in onore dell'Angelo custode fu invece istituita nel 1608 da Paolo V). Essi presentano le seguenti caratteristiche: campo scrittoria di 7 tetragrammi e altrettante righe di testo; 1 tetragramma misura mm 37; linea di testo di mm 17-18; neumi di mm 7; numerazione assente; con 9 iniziali decorate di qualità scadente.

³ *Choice Manuscripts and Books, Bindings and Autographs. H.P. Kraus. Catalogue 75*, New York, H.P. Kraus, 1955, pp. 42-44, n. 40; A. VON EUW - J.M. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, I, Köln, Schnütgen Museum der Stadt Köln, 1979, pp. 266-269,

un *Graduale temporale* [fig. 2], per il periodo compreso tra l'Avvento e la Pentecoste, tradizionalmente riferito ad ambito veneto. Per semplificare la distinzione tra i due graduali possiamo dire che nel primo si segue l'anno liturgico attraverso la celebrazione dei diversi santi del calendario, mentre nel secondo si celebrano le principali festività dell'anno, iniziando dall'Avvento di Cristo e proseguendo con la celebrazione del Natale rappresentato dall'immagine della Natività, o della Pasqua illustrata dalla Resurrezione, e poi l'Ascensione, la Pentecoste e così via⁴.

Il corale della National Art Library è pressoché inedito, anche se citato in una nota da Jonathan Alexander⁵. Al momento non esiste infatti un vero e proprio catalogo dei manoscritti della raccolta inglese, per il quale bisognerà probabilmente aspettare la pubblicazione del curatore Rowan Watson.

Diversamente, il codice Getty è stato pubblicato una prima volta nel 1955 in occasione della sua vendita presso la casa d'aste newyorkese Kraus e successivamente nel 1979 in un'ampia scheda del catalogo Ludwig. Tuttavia le attribuzioni proposte a suo tempo non sono affatto convincenti, rendendo così necessario ritornare sulla questione⁶. Né tanto meno – e direi che questa è la cosa più importante – i due graduali sono mai stati messi in relazione tra loro.

Prima di passare all'analisi vera e propria dei corali, vorrei soffermarmi brevemente sullo stile dei due frontespizi, per atti-

figg. 174-175; A. DEROLEZ, *Observations on the Aesthetics of the Gothic Manuscript*, «Scriptorium», 50 (1996), pp. 3-12: 8, tav. 15c.

⁴ Una scheda dettagliata di ciascuno dei due volumi è riportata alla fine dell'articolo.

⁵ J.J.G. ALEXANDER - A.C. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library of Major J.R. Abbey*, London, Faber & Faber, 1969, pp. 147-150, n. 54 (ms. J.A. 6960), in particolare p. 149 nota 4, dove si propone l'identificazione di due miniatori del codice: un primo artista battezzato da Alexander in questa occasione il Maestro delle Ore Birago e un secondo artista vicino al Maestro di Ippolita. Su questo si tornerà più avanti.

⁶ In entrambe le schede il codice viene ritenuto di ambito veneto (Venezia) e datato tra il 1460-1480.

rare l'attenzione sulle loro differenze [figg. 1-2]. Il frontespizio del codice londinese è stato eseguito da un solo artista, che per il momento chiamerò il Maestro A, mentre il frontespizio del codice Getty si deve a due differenti miniatori, a loro volte diversi dal precedente: un Maestro B, riconoscibile nell'iniziale con *David che suona il salterio*, e un Maestro C al quale spetta la decorazione floreale che corre lungo i margini del foglio. Sono questi tre dei quattro artisti operanti nei corali; l'ultimo – il miniatore Giovan Pietro Birago – lo incontreremo più avanti.

Mi è capitato di occuparmi del graduale londinese un po' per caso e da questo sono partita; al secondo graduale, quello del Getty, sono arrivata solo in un momento successivo, basandomi sulle affinità stilistiche tra i due volumi. Esse sono evidenti se si mettono a confronto due miniature entrambe del Maestro B ma appartenenti ai due codici: l'iniziale G del codice londinese raffigurante l'*Assunzione della Vergine* [fig. 3] e l'iniziale V con l'*Ascensione* del codice oggi al J. Paul Getty Museum [fig. 4] presentano infatti lo stesso tipo di lettera rosa, le medesime fogliette verdi e gialle che fuoriescono dal corpo della lettera, e un analogo paesaggio. Insomma una somiglianza inequivocabile.

Vorrei dividere questo mio intervento in quattro parti: nella prima descriverò i tratti principali dei due codici; nella seconda giustificherò la loro provenienza bresciana; nella terza affronterò la distinzione tra i diversi artisti che vi lavorarono e nella quarta ed ultima parte mi riservo invece di approfondire il problema della datazione dei due corali avvalendomi del confronto con alcune opere degli stessi artisti fortunatamente datate ad anno.

I due gradualati presi in esame sono scritti in gotica liturgica e presentano entrambi cinque tetragrammi con altrettante linee di testo. In base al confronto diretto tra i due volumi è possibile asserire che coincidono perfettamente i seguenti dati: le misure del campo scrittorio, l'altezza dei tetragrammi, quella delle linee del testo, la notazione musicale, il richiamo dei fascicoli e infine

la numerazione in lettere romane e inchiostro rosso posta al centro del margine superiore del *recto*, delimitata da due linee orizzontali tracciate a matita, una caratteristica quest'ultima abbastanza insolita⁷. Entrambi i volumi sono costituiti da fascicoli composti di 4 bifogli ciascuno, detti anche quaterni, o quaternioni, per una somma complessiva di 8 fogli scritti sul *verso* e sul *recto* in ogni fascicolo. Nei due corali non coincidono invece le misure dei fogli poiché quelli del codice londinese sono stati leggermente rifilati quando è stata sostituita la legatura. Più difficile è poter dire se furono scritti dalla stessa mano, non essendo riuscita a vedere i codici contestualmente; tuttavia ritengo altamente probabile che siano opera del medesimo copista, proprio in virtù del fatto che coincidono i dati tecnici sopra elencati.

Il codice londinese possiede 21 iniziali istoriate contro le appena 5 iniziali del codice Getty. Le iniziali decorate – non tutte con motivi floreali – sono invece 77 nel codice del Victoria & Albert Museum e 88 nel codice americano. Infine, le iniziali a penna sono moltissime: per la precisione 352 nel primo codice, quello del museo inglese, e 232 nel secondo volume. Sono iniziali molto particolari caratterizzate, anziché dalla tipica combinazione di inchiostri rosso e blu alternati, dall'uso del solo inchiostro nero ritoccato da piccole aggiunte di rosso. In parte la lettera è rifinita ad acquarello [fig. 13]. Una caratteristica peculiare di queste iniziali è l'insolita grandezza rispetto al testo scritto, oltretutto la particolare decorazione. Per chi conosce i corali del Duomo vecchio di Brescia, miniati dalla bottega del Birago e di recente studiati da P. Bonfadini, apparirà subito evidente la

⁷ Dati tecnici: campo scrittorio di mm 415x265; altezza di un tetragramma, mm 45; alt. di due tetragrammi, mm 131; alt. di tre tetragrammi, mm 217; distanza tra due tetragrammi, mm 41-42; un rigo di tetragramma, mm 15; un rigo di testo, mm 15; carattere dei canti in corpo 17; caratteri delle rubriche in corpo 15 e 8; altezza dei neumi, mm 9; altezza della numerazione, mm 15. Si veda inoltre la scheda delle opere in Appendice.

somiglianza tra queste e le iniziali a penna dei diciotto corali bresciani⁸.

Oltre alle iniziali decorate con motivi floreali o geometrici, nei due volumi ritroviamo anche iniziali di grandezza media (mm 70x70 circa) con figure fantastiche o antropomorfe [fig. 5]. Questo particolare tipo di iniziali si deve all'intervento del miniatore Giovan Pietro Birago ed è del tutto simile alle iniziali dei corali del Duomo vecchio di Brescia, come del resto lo erano le iniziali a penna di cui si è detto sopra.

Ma vediamo ora quali sono gli elementi che consentono di accostare i due graduali alla città di Brescia e, più precisamente, al principale convento cittadino dei frati predicatori, quello di S. Domenico.

Innanzitutto va chiarito subito che essi riguardano il solo corale londinese, poiché il codice del J. Paul Getty Museum non presenta particolari riferimenti ad una città o a un ordine religioso, fatta eccezione per le filigrane dei fogli di guardia di epoca tarda, che rimandano ad analoghi esemplari bresciani pubblicati dal Mazzoldi⁹. È quindi in base al confronto stilistico tra i due corali e all'esame dei molti dati comuni che ritengo sia possibile considerarli parte di una stessa serie liturgica.

Un primo indizio è fornito da tre miniature del codice londinese nelle quali vi è un esplicito riferimento all'ordine domenicano. Lo vediamo per esempio in questa iniziale P [fig. 6] in cui è riprodotta l'*Uccisione di San Pietro martire*, il santo veronese

⁸ Cito i due principali lavori sulla serie di codici liturgici: E. CALABI, *Giovanni Pietro da Birago e i corali miniati dell'antica cattedrale di Brescia*, «Critica d'Arte», 3 (1938), pp. 144-151; P. BONFADINI, *I libri corali del Duomo vecchio di Brescia (Santa Maria Maggiore de Dom)*, Brescia, Capitolo della Cattedrale di Brescia, 1998 (con bibliografia precedente).

⁹ L. MAZZOLDI, *Filigrane di cartiere bresciane*, I, Brescia, Ateneo di Scienze Lettere e Arti, 1990, nn. 841, 892, 999, anche se nessuno dei tre esemplari è perfettamente identico al nostro. Non ha portato ad alcun risultato invece l'esame dei volumi di C.M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Leipzig, The Paper Publications Society, 1923, 4 voll.

entrato nell'ordine quando s. Domenico era ancora in vita. La nostra miniatura descrive il momento della sua morte, avvenuta il 6 aprile 1252 durante un'imboscata. Responsabile del complotto e della sua fine, nonché di quella di un confratello che lo accompagnava, fu l'eretico Carino da Balsamo, che in seguito non solo si pentì della propria azione, ma si convertì ed entrò nell'ordine dei domenicani¹⁰. Pietro fu ucciso da un colpo di "falcastro" che gli spezzò la testa e da una coltellata al petto. Questa iniziale G [fig. 7] illustrante *Tutti i santi* è anch'essa molto indicativa: all'interno di un corale è l'iniziale dove abitualmente si mettevano in risalto i santi dell'ordine religioso al quale il volume si lega. In questo caso, infatti, collocati in primo piano abbiamo due santi domenicani: s. Pietro martire, sulla sinistra, e s. Domenico, al centro, illustrato nell'atto di presentare il confratello all'apostolo Pietro. Vale forse la pena di ricordare che a lui era dedicata la basilica estiva di Brescia, la chiesa di S. Pietro de Dom. La terza e ultima miniatura direttamente connessa all'ordine domenicano è una iniziale R [fig. 8] nella quale è illustrata la *Morte di un frate domenicano* in relazione alla messa dei defunti («Requiem aeternam dona eis»). La scena si svolge all'interno di una chiesa, forse proprio nella cripta, mentre viene celebrata la messa.

Dunque queste sono le immagini che attestano un primo legame tra il corale e l'ordine dei frati predicatori. Vediamo adesso in che modo esso si lega alla città di Brescia.

Il dato più importante è fornito da due messe inusuali nel testo. La prima a f. 98r è quella in onore del quarto vescovo bresciano s. Apollonio, festeggiato il 7 luglio, il cui corpo fu traslato in epoca medioevale nell'antica cattedrale di S. Pietro de Dom¹¹. La seconda messa è quella in onore dei ss. Procopio, Alessio e Filastrio (f.

¹⁰ V.J. KOUDELKA - A. SILLI, *Pietro di Verona, santo, martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma, Istituto Giovanni XXIII, 1968, coll. 746-762.

¹¹ A. RIMOLDI - A.M. RAGGI, *Apollonio, vescovo di Brescia*, in *Bibliotheca*, II, 1962, coll. 269-275.

100v), quest'ultimo settimo vescovo di Brescia, festeggiato il 18 luglio¹².

Procedendo nell'analisi del codice, va sottolineata la presenza nel corale della National Art Library di una scena molto particolare, posta sul margine inferiore del frontespizio, ossia posta non a caso nello spazio solitamente riservato allo stemma: all'interno di un medaglione circondato da una ghirlanda è rappresentata la *Visione del beato Guala* [fig. 9]. Altro vescovo bresciano – lo diventò nel 1229 – Guala fu uno dei discepoli di s. Domenico, nonché confratello di s. Pietro martire; inoltre, fu fondatore e padre superiore del primo convento domenicano della città¹³. L'immagine riprodotta in apertura del nostro corale illustra un episodio della vita del beato, basato su una fonte tardo duecentesca: s. Domenico appare in sogno al beato Guala mentre ascende verso Cristo e la Vergine tra folle di cherubini.

È importante osservare a tale proposito che alcune cronache locali descrivono nella chiesa di S. Domenico a Brescia – distrutta e ricostruita alla fine del '500 – un affresco dubitativamente attribuito al Romanino oggi scomparso, raffigurante il medesimo episodio della *Visione del beato Guala*¹⁴.

La provenienza dei corali ci è del tutto ignota. Il codice americano fece la sua prima comparsa pubblica solo nel 1955 a New York, in occasione della vendita all'asta. Del codice londinese non sappiamo molto di più: fu acquistato dal South Kensington Museum (quello che in seguito diventerà il Victoria & Albert Museum) nel XIX secolo, ma verrà inventariato molti anni dopo, nel 1963, come si può constatare dal numero di acquisizione.

¹² A. RIMOLDI, *Filastrio, vescovo di Brescia*, in *Bibliotheca*, V, 1964, coll. 684-685.

¹³ A. BRONTESI, *Guala, vescovo di Brescia*, in *Bibliotheca*, VII, 1966, coll. 412-419. Si veda anche: P. GUERRINI, *Per la biografia del vescovo B. Guala*, «Brixia Sacra», 1 (1910), pp. 43-45; ID., *Il Beato Guala da Bergamo. Appunti critici per la sua biografia*, «Bergomum», 39 (1945), nn. 3-4, pp. 27-39.

¹⁴ BRONTESI, *Guala*, col. 418.

Purtroppo non sono stata in grado di trovare informazioni relative al corredo liturgico della distrutta chiesa di S. Domenico presso l'Archivio di Stato di Brescia.

Dell'antica chiesa si sa ben poco: fu fondata dal vescovo Guala con l'aiuto del Comune di Brescia che mise a disposizione i terreni e di certo finita nel 1255¹⁵. Fu distrutta e riedificata nel secondo Cinquecento dall'architetto Pietro Maria Bagnadore¹⁶. Di questa fondazione tarda resta un'accurata descrizione settecentesca dell'Averoldi, in cui si accenna tra le altre cose al coro dell'edificio e alla biblioteca, ma purtroppo non ai corali¹⁷. Non ha avuto esito neanche una ricerca presso l'archivio della Parrocchia di S. Lorenzo in cui sono in parte confluite le carte relative alla fondazione domenicana. È tuttavia molto probabile che le antiche suppellettili liturgiche di S. Domenico, trasferite dall'edificio medioevale alla nuova costruzione del tardo XVI secolo, siano rimaste presso il coro della chiesa fino al 1797, anno in cui il convento domenicano venne soppresso. Sappiamo inoltre che nel secolo successivo la chiesa di S. Domenico fu demolita e – come racconta il Fe' D'Ostiani – «molte cose in fretta vendute ed i begli armadi della Sagrestia, gli artistici stalli del coro, e gli altari e gli arredi sacri, tutto si partì»¹⁸, come accade al ricco altare della cappella del Rosario che – sono sempre

¹⁵ C. VIOLANTE, *La Chiesa bresciana nel Medioevo*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia, Treccani, 1961, pp. 1075-1076. Il Comune mise a disposizione anche parte del materiale lapideo per la costruzione proveniente dal castello.

¹⁶ A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia*, II, 1963, p. 874.

¹⁷ G.A. AVEROLDI, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia, G.M. Rizzardi, 1700, pp. 120-132; per una descrizione delle pitture si veda anche: F. MACCARINELLI, *Le glorie di Brescia 1747-1751*, a cura di C. Boselli, Brescia, Commentari dell'Ateneo di Brescia, 1959, pp. 103-III. Un elenco dei quadri provenienti da S. Domenico (dal titolo: "Elenco delle Pitture in tela esistenti nella chiesa, atrio, sagrestia, e guardaroba di S. Domenico", datato 25 luglio 1806), è conservato presso l'Archivio di Stato Brescia, *Intendenza di Finanza: Soppressioni*, busta 4. Riporta l'ubicazione originaria di ciascuna opera.

¹⁸ L.F. FE' D'OSTIANI, *Storia, tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia, Figli di Maria Immacolata (Monografie di Storia Bresciana, 3), 1927, p. 89.

parole del Fe' D'Ostiani – «emigrò da Brescia e fu venduto a Londra»¹⁹.

È tutto quello che sappiamo al momento. Come ho già detto, ritengo molto probabile che i due corali bresciani siano “emigrati” anch'essi verso la Gran Bretagna tra la fine del '700 e la metà dell'800.

Ma affrontiamo finalmente la questione relativa ai quattro artisti operanti nella coppia di graduali. Si tratta di quattro miniatori lombardi della seconda metà del XV secolo che hanno al loro attivo un discreto numero di opere.

Fino ad ora si è avuto modo di vedere alcune loro miniature alternarsi senza alcun ordine, provocando un po' l'effetto di confusione che ho provato sfogliando i volumi le prime volte. Per rendere più chiaro il discorso li presento dunque di seguito, mostrando per ciascun artista un'iniziale istoriata e una decorata²⁰.

Iniziamo dal miniatore convenzionalmente chiamato il Maestro delle Ore Birago [figg. 10-11]. È stato Jonathan Alexander a isolare questa figura artistica, proponendo un primo catalogo di sue opere – oggi sparse tra Parigi, New York e Milano – riferibili agli anni Sessanta e Settanta del XV secolo, che includeva il corale londinese. Come si comprende il nome deriva da un *Libro d'ore* che il maestro miniò per la famiglia Birago, per la prima volta pubblicato dallo studioso²¹.

Questo artista – di cui oggi propongo in questa sede due attribuzioni inedite, sfuggite agli studiosi, relative a due opere conser-

¹⁹ FE' D'OSTIANI, *Storia*, p. 87. Il convento di S. Domenico nel 1845 fu acquistato dall'amministrazione degli Ospedali e fu trasformato nell'Ospedale grande, con nuovo progetto dell'architetto Cherubini, mentre la chiesa venne demolita.

²⁰ Riporto in appendice, nelle schede dei due codici, l'elenco delle miniature eseguite da ciascun artista.

²¹ Si veda la nota 5. Il *Libro d'ore* fu in seguito venduto a Londra, presso la Sotheby's il 1 dicembre 1970, lotto n. 2883 (*Catalogue of the Celebrated Library the Property of the Late Major J.R. Abbey*, London, 1970, pp. 60-61, tavv. 28-30) e di lì passò nella collezione Chiesa (devo alla cortesia di J. Alexander quest'ultima informazione).

vate rispettivamente presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e l'Archivio di Stato di Milano²² – è presente solo nel codice del Victoria & Albert Museum e a lui si devono la maggior parte delle miniature principali: 14 su 21, tutte concentrate nella prima parte del codice. Il suo lavoro si interrompe con il decimo fascicolo, che rappresenta un terzo dell'opera. Nel corale del J. Paul Getty Museum è del tutto assente. Ha uno stile riconoscibile dall'uso di colori molto brillanti (tipici sono il rosso fuoco e

²² Un lavoro specifico sul miniatore non è stato fino ad oggi affrontato. Sette delle dieci opere che si posso attualmente riferire al Maestro sono state correttamente attribuite per la prima volta da Alexander nel catalogo citato alla nota 5. Esse sono, escludendo il *Libro d'ore* Birago e il *Graduale* della National Art Library, le seguenti: il *Libro d'ore* di Cecilia Gonzaga (New York, J.P. Morgan Library, M.454; per il quale cfr. la recente scheda di R.S. WIECK in *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination*, catalogo della mostra a cura di J.J.G. Alexander: London, Royal Academy of Arts, 27 ottobre 1984 - 22 gennaio 1995, London-New York, Prestel, 1994, pp. 80-81, n. 23) e il *De re rustica* di Columella nella stessa biblioteca (M.139; M. HARRSEN - G.K. BOYCE, *Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1953, p. 33, n. 59, tav. 47); le *Rime* di Petrarca (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 903; C. SANTORO, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Comune di Milano, 1958, pp. 30-31, n. 31; per l'illustrazione si veda: F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro. IV. Le arti industriali, la letteratura, la musica*, Milano, U. Hoepli, 1923, fig. 193); e due codici della Bibliothèque Nationale di Parigi: il *De impedimentis matrimonii* di Girolamo Mangiaria (ms. lat. 4586; cfr. la scheda di J.J.G. ALEXANDER, in *The Painted Page*, pp. 70 e 72, n. 14) e il complesso *Libro d'ore* iniziato per Bertrando de' Rossi ma finito per Pier Maria Rossi (ms. Smith-Lesouëff 22; K. SUTTON, *The Original Patron of the Lombard Manuscript Latin 757 in the Bibliothèque Nationale*, «The Burlington Magazine», 124 [1982], n. 947, pp. 88-94; G.Z. ZANICHELLI, *I conti e il minio: codici miniati dei Rossi 1325-1482*, Parma, Università di Parma, Istituto di Storia dell'Arte, 1996, pp. 53-74; G. TOSCANO, *Per Belbello in Laguna*, «Arte Veneta», 1 [1998], pp. 6-27, in particolare pp. 21-22, fig. 26). Per il *Libellus missarum sancti Maioli* della Bibliothèque Municipale di Chambéry (ms. 7) attribuito all'artista di recente, si veda più avanti la nota 32. Infine, colgo l'occasione per avanzare due nuove attribuzioni, proponendo di riferire al Maestro delle Ore Birago un *Breviario agostiniano* della Biblioteca Apostolica Vaticana [fig. 23], finora genericamente riferito ad ambito dell'Italia centro-settentrionale (ms. Ross. 87; cfr. la scheda di G. CURZI, in *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra a cura di G. Morello e S. Maddalo: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 29 marzo - 10 novembre 1995, Roma, Edizioni De Luca, 1995, pp. 129, 131-132, n. 17), e un diploma miniato concesso dalla duchessa di Milano Bianca Maria Visconti al monastero femminile di S. Maria delle Cacce detto di S. Martino fuori Pavia, il 19 ottobre 1464 [Milano, Archivio di Stato, cimeli, cart. n. 1, doc. 10] [fig. 24].

l'ocra), ampi paesaggi sullo sfondo, una indiscutibile eleganza ancora di ascendenza tardogotica. Le sue iniziali decorate sono caratterizzate da larghe foglie arricciate di colore rosa e celeste: vale la pena di osservarle bene perché le ritroveremo in un'altra sua opera per noi importante dal momento che fornisce un termine cronologico ben preciso anche per i corali domenicani.

Se il Maestro delle Ore Birago è il vero protagonista del corale londinese, viceversa il secondo artista operante nei nostri due volumi, di cui dirò subito, è il protagonista del corale conservato al Getty Museum [figg. 12-13]. Anch'egli privo di un'identità ben precisa è stato denominato dalla critica con un nome di fantasia, il Maestro di Ippolita Sforza, poiché impegnato in alcuni codici fatti eseguire da Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti per la figlia Ippolita, in occasione delle nozze con Alfonso d'Aragona²³. A questo secondo artista si devono le uniche

²³ Sull'attività del miniatore lombardo non esiste a tutt'oggi un vero lavoro di sintesi, se si fa eccezione per la voce curata dieci anni fa da F. LOLLINI, *Maestro di Ippolita Sforza*, in *La Pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano, Electa, 1993, p. 464 (con bibliografia precedente), cui andranno aggiunti alcuni studi più recenti in particolare: *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonesa*, catalogo della mostra a cura di G. Toscano: Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998, Valencia, Generalitat Valencia, 1998, pp. 483-489 e pp. 630-635 nn. 49-50 (a cura di P.L. Mulas). Per i codici destinati alla dote di Ippolita si veda G. TOSCANO, *In margine al Maestro delle "Vitae Imperatorum" e al Maestro di Ippolita Sforza: codici lombardi nelle collezioni aragonesi*, «Rivista di Storia della Miniatura», 1-2 (1996-1997), pp. 169-178. Agli anni subito successivi il matrimonio (1465) tra la figlia di Francesco Sforza e il futuro re Alfonso II si deve riferire una nuova attribuzione: il volume di Antonio Cornazzano eseguito per Borso d'Este (cfr. la scheda di F. TONIOLO, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo*, catalogo della mostra a cura di A. Mottola Molfino - M. Natale: Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1 dicembre 1992, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 179-182, n. 46). A proposito della collaborazione tarda tra il Maestro e il miniatore milanese Ambrogio da Marliano si veda quanto scritto di recente da C. DE HAMEL in occasione della vendita all'asta dei *Commentari* di Servio Onorato (già collezione Engel-Gros) eseguito a quattro mani per il giovanissimo Gian Galeazzo Sforza (1478-79) (Londra, Sotheby's 23 giugno 1998, n. 57: *Western Manuscripts and Miniatures to be sold with the Burdett Psalter*, London, 1998, pp. 74-82), il quale in precedenza gli aveva riferito anche un *Libro d'ore* miniato per Galeazzo Maria Sforza (1461-1466 ca.) (Londra, Sotheby's 21 giugno 1988, n. 58: *Twenty Illuminated Manuscripts from the Celebrated Collection of*

cinque iniziali istoriate del codice Ludwig e tre del codice londinese. In entrambi i manoscritti si ritrovano però anche numerose delle sue iniziali decorate caratterizzate da ampie foglie monocrome, solitamente di colore blu o rosso, che campeggiano su un fondo giallo ocra o bianco. Il corpo della lettera è in rosa con decorazioni bianche stilizzate che in molti casi si sono ossidate diventando nere.

Si tratta di un artista lombardo, probabilmente milanese, attivo nel terzo quarto del XV secolo, il cui stile prende le proprie mosse dalle opere del Maestro delle *Vitae Imperatorum*, il miniatore prediletto del duca Filippo Maria Visconti, con un percorso in fondo analogo e parallelo a quello di due miniatori a lui contemporanei: il cosiddetto Maestro del Breviario francescano, attivo intorno alla metà del '400, e Jacopo da Balsemo.

Il terzo miniatore dei due gradualii bresciani è Giovan Pietro Birago²⁴, forse l'unico che in questa sede non ha bisogno di

William Waldorf Astor, first Viscount Astor, London, 1988, pp. 48-55). Più complicato è invece il discorso riguardante un possibile intervento dell'artista nella *Crocefissione* miniata all'interno di un *Messale romano* proveniente dalla Certosa di Pavia (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG. XII.1) e di conseguenza anche l'intervento nella pressoché identica *Crocefissione* della Wallace Collection di Londra (M328). A favore di una attribuzione al maestro si è espressa M. BOLLATI, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra: Milano, Palazzo Reale, primavera 1988, Milano, Fabbri Editori, 1988, pp. 156-157, n. 35; viceversa avanza dei dubbi P.L. MULAS, *La miniatura lombarda del Quattrocento*, in *La Pittura*, pp. 397-418, «in ogni caso da considerarsi opera tarda» (p. 404). Della stessa opinione di Mulas è G.Z. ZANICHELLI, *Otium e miniatura: codici umanistici tra Genova e Milano. Bartolomeo Lupoto e Filippo da Milano*, «Parma per l'Arte», n.s., 2 (1996), pp. 7-30, in particolare nota 46 (con nuove proposte attributive e bibliografia sull'artista), che considera il miniatore delle *Crocefissioni* «un allievo del Maestro di Ippolita, cioè il Maestro della Crocefissione di Brera» (p. 29). Infine, una scheda aggiornata sull'attività del miniatore, a firma di G.Z. Zanichelli è in corso di stampa.

²⁴ Per non perdersi nella bibliografia sterminata sul Birago, vorrei segnalare solo alcuni studi e rimandare alle numerose pubblicazioni in essi citate. In generale sull'artista si veda la scheda firmata dieci anni fa da P.L. MULAS, *Birago, Giovan Pietro*, in *La Pittura*, pp. 443-444. Per le opere giovanili e bresciane del miniatore indispensabile è il volume della Bonfadini sui corali del duomo vecchio (vedi la nota 8), cui vanno affiancati un paio di articoli successivi: P. BONFADINI, «*Iohannes Petrus de Birago aminiavit*»: il recupero dell'antico nella produzione giovanile di Giovan Pietro da Birago», «Rivista di Storia della Miniatura»,

presentazioni [figg. 14-15]. In una delle sue opere tarde si firma «presbiter» qualificandosi quindi come prete, ma non sappiamo se negli anni del suo impegno bresciano lo fosse già. A lui si devono quattro delle iniziali istoriate del codice londinese – tra cui due con tematiche domenicane ricordate poc' anzi (quelle con *Tutti i santi* e la *Morte di un frate domenicano*) [figg. 7-8] – e numerose iniziali floreali in entrambi i volumi, molte delle quali sono caratterizzate dall'uso della foglia d'oro ritoccata con una punta metallica. L'artista non esegue invece alcuna delle iniziali istoriate del codice Getty.

4 (1999), pp. 135-142; EAD., *Nuove ricerche su Giovanni Pietro da Birago*, in *La Pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia. Atti della giornata di studi, Università Cattolica, Brescia, 16 novembre 1999*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 73-80. Per le numerose iniziali ritagliate del Birago oggi sparse per il mondo rimando al catalogo ancora validissimo di U. BAUER-EBERHARDT, *Die italienischen Miniaturen des 13.-16. Jahrhunderts*, München, Staatliche Graphische Sammlung, 1984. Parlando di frammenti erratici, colgo l'occasione per segnalare una miniatura raffigurante la *Trinità* (iniziale C) recentemente messa in vendita a Parigi presso la Galleria Les Enluminures (*Enluminures / Illuminations. Moyen Age, Renaissance, Middle Ages*, catalogo n. 10, Paris, Les Enluminures, 2001, pp. 94-95, n. 40), di sicuro asportata da uno dei corali bresciani (oltre al confronto dei dati tecnici, lo confermano le parole dello stesso catalogo: «this cutting comes from one of the Choir Books completed for the Cathedral of Santa Maria Maggiore de Dom in Brescia»). Per gli anni più incerti della attività del Birago, probabilmente passati in Veneto, si veda invece: G. MARIANI CANOVA, *La Miniatura veneta nel Rinascimento (1450-1550)*, Venezia, Alfieri, 1969, pp. 136-140 (che inoltre offre una importante sintesi). Per il *Pontificale* incompiuto originariamente destinato a Mattia Corvino, oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Ottob. lat. 501), rimando alla scheda da me curata (e siglata), ma sempre citata erroneamente poiché il mio nome – per una dimenticanza dei curatori – non è stato riportato per esteso nel catalogo: A. MELOGRANI - A. ROTH, *Pontificale di Mattia Corvino*, in *Liturgia in figura*, pp. 244-248, n. 57. Per l'attività tarda del miniatore, passata a Milano tra il 1490 ed il 1513 circa, si veda il recente articolo di M. EVANS, *German prints and Milanese miniatures. Influences on – and from – Giovan Pietro Birago*, «Apollo», marzo (2001), pp. 3-12, che fa riferimento a molti altri studi, tra cui un precedente saggio dell'autore (M. EVANS, *The Sforza Hours*, London, The British Library, 1992) sul *Libro d'ore* iniziato dal Birago per Bona Sforza e ultimato nelle Fiandre nel secolo successivo. Vi si ritroverà un'ottima sintesi sulla produzione finale dell'artista con alcune nuove proposte attributive (pp. 17, 24). Dei lavori commissionati da Ludovico il Moro, nonché delle quattro copie della *Sforziada*, si parla nella più aggiornata scheda di L. ARMSTRONG, in *The Painted Page*, pp. 72-74, n. 16. Infine, uno studio sul Birago è annunciato da L.P. GNACCOLINI, che del miniatore si è occupata nella propria tesi di dottorato, svolta presso l'Università degli Studi di Venezia con L. Puppi e G. Mariani Canova (a.a. 1994-97).

Il catalogo delle opere del Birago è assai lungo. Basti dunque qui ricordare che i diciotto corali eseguiti dal miniatore insieme ad alcuni collaboratori per il Duomo vecchio di Brescia tra il 1469-1474, oggi conservati alla Pinacoteca Tosio Martinengo, sono considerati tra le prime opere note dell'artista, in seguito attivo molto probabilmente a Venezia, e nell'ultima parte del XV secolo di nuovo presente in Lombardia presso la corte sforzesca. Come si dirà tra poco, i due corali domenicanici presentati in questa sede precedono, a mio avviso, la serie liturgica del duomo e sono da considerare dunque la prima opera nota del Birago.

Infine, abbiamo un ultimo maestro anonimo che chiamerò semplicemente il Quarto Maestro del graduale del Victoria & Albert Museum: a lui si devono solo iniziali decorate [fig. 16]. Direi che le sue caratteristiche essenziali sono due: uno stile molto grafico, che sembra derivare da una particolare abitudine al disegno o all'incisione più che alla pittura, con un uso del contorno nero per delimitare il bordo degli elementi ornamentali, come si trattasse della matita, e una scelta di colori molto particolare, quali l'arancione e il verde oliva accostati al celeste e al rosa scuro. Il fondo delle iniziali è generalmente giallo ocra, mentre il corpo delle lettere in rosa è sempre arricchito da un evidente fregio bianco stilizzato. Spesso le ampie foglie arricciate hanno una fila di pallini nella parte centrale, caratteristica quest'ultima che lo rende facilmente riconoscibile.

Questo miniatore è l'unico dei quattro operanti nei gradualii a non eseguire neanche una delle iniziali maggiori, tuttavia è presente in entrambi i volumi. Si tratta chiaramente di un artista meno importante dei tre precedenti. Sappiamo che è attivo a Brescia poiché si ritrova in alcuni dei corali del Duomo vecchio accanto al Birago. In particolare coincide quasi sempre con l'artista che Paola Bonfadini chiama il Miniatore n. 1 (dei corali del Duomo di Brescia). Sicuramente si devono alla sua mano alcune iniziali del corale n. 11D della Pinacoteca Tosio Martinengo,

nonché il parziale intervento in un'altra importante opera bresciana dell'epoca: il *Messale romano* della Biblioteca Civica Queriniana (ms. B II 5) [fig. 17]. A mio avviso, infatti, egli coincide con l'artista che M. Marubbi ha denominato il Secondo miniatore Malipier²⁵, ma limiterei il suo intervento nel volume della Queriniana a tre soli fogli, come proposto da L.P. Gnaccolini²⁶. Per avvalorare quanto detto vanno confrontati il frontespizio del graduale del J. Paul Getty Museum [fig. 2] e quello del messale [fig. 17] con analoghi motivi floreali²⁷. Risulta così finalmente possibile confermare l'accostamento avanzato da Marubbi tra il messale e uno dei corali del Duomo vecchio di Brescia (n. II D), proprio in base all'ulteriore confronto offerto dai due graduali domenicani con entrambe le opere testé citate²⁸.

Infine, vorrei sottolineare un ultimo aspetto dello stile di

²⁵ Si veda la scheda del codice curata da A. BRUMANA e M. MARUBBI in *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, catalogo a cura di M.L. Gatti Perer e M. Marubbi: Brescia, Monastero di S. Giulia, 18 maggio - 16 luglio 1995, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 1995, pp. 159-162, n. 57. Il volume fu ultimato probabilmente entro il 1464, anno in cui morì il vescovo Malipier.

²⁶ L.P. GNACCOLINI, *Qualche nota sui "Tesori miniati"*, «Arte Cristiana», 84 (1996), n. 755, pp. 303-308, in particolare p. 303 e nota II; anche a mio parere i fogli in cui interviene il 'Quarto Maestro del graduale del Victoria & Albert Museum' (alias «Miniatore n. 1 dei corali del duomo vecchio di Brescia» per la Bonfadini - ma va rivisto l'elenco delle miniature da riferirgli - o «Secondo miniatore Malipier» per Marubbi) sono: 7r (solo bordo e *Annunciazione*), 21v, 127r.

²⁷ La foto è già stata pubblicata in *Tesori miniati*, p. 160, fig. 57).

²⁸ Marubbi scrive a proposito del Secondo miniatore Malipier: «A lui probabilmente sono riferibili anche le iniziali fogliate che decorano il terzo fascicolo (ff. 21-30) del corale II D onna nella Pinacoteca Tosio Martinengo» (*Tesori miniati*, p. 162). Non ho purtroppo avuto modo di vedere il *Messale* queriniano (ms. C II 6) che Marubbi attribuisce allo stesso miniatore. Non mi convince invece la tesi dello studioso secondo cui il documentato miniatore Domenico da Milano sarebbe da identificare con l'autore della miniatura firmata ("DOMINICO") del corale n. 3 del duomo vecchio e delle due iniziali del ms. B II 5 (*Davide orante*, f. 7r; *Presepe*, f. 16r). Mi sembra che vi siano ancora troppi pochi elementi per giungere a delle conclusioni e semmai sembra contraddire tale proposta proprio il lungo lasso di tempo (1475-1483) impiegato da Domenico per eseguire in fondo ben poche miniature (ritorno su questo tema nelle pagine finali dell'articolo). Mi conforta che della mia stessa opinione sia anche GNACCOLINI, *Qualche nota*, pp. 303-304.

questo sconosciuto artista: i tre tondi posti agli angoli del frontespizio del messale hanno un indiscutibile legame con le numerose composizioni presenti nei codici del Maestro di Ippolita. Questa stranezza è ora spiegabile con il fatto che i due miniatori si conoscevano e collaboravano: lo dimostra senza ombra di dubbio la loro compresenza nei corali di Londra e Los Angeles.

Varrà dunque la pena di sottolineare ancora una volta che ci troviamo in presenza di artisti lombardi i quali, come si è visto, nulla hanno a che fare con la tradizionale attribuzione ad ambito veneto proposta in passato per il codice del J. Paul Getty Museum.

Per una maggiore chiarezza, voglio riassumere le conclusioni cui sono giunta basandomi sull'esame della fascicolazione dei due volumi, senza scendere eccessivamente nel dettaglio.

Il Maestro delle Ore Birago è l'artista al quale viene commissionato per primo il lavoro. Parte dal codice londinese e procede prevalentemente da solo. Poi, con il decimo fascicolo la sua opera si interrompe, lasciando la decorazione incompleta: dei dieci fascicoli suddetti porta a termine tutte e quattordici le iniziali principali, ma non riesce a terminare quelle piccole decorate.

Il lavoro sarà ripreso dal Maestro di Ippolita e da Giovan Pietro Birago i quali, oltre a terminare la decorazione delle piccole iniziali floreali nei quattro fascicoli lasciati in sospeso dal precedente miniatore, ultimeranno i restanti due terzi del volume eseguendo sia iniziali istoriate che decorate. A loro si aggiungerà il Quarto Maestro, ma forse non immediatamente, poiché compare solo a partire dall'undicesimo fascicolo. Questo per quanto riguarda il corale del Victoria & Albert Museum.

Nel graduale del J. Paul Getty Museum – quasi certamente iniziato per secondo e dove non è presente il Maestro delle Ore Birago – abbiamo un procedimento analogo, che è il seguente: il Maestro di Ippolita viene incaricato della decorazione dei fascicoli probabilmente da solo; come prima cosa esegue tutte e cinque le iniziali principali, poi torna su quelle decorate, avan-

zando nel lavoro. In coincidenza del f. 80v interrompe tutto e scompare, lasciando a Giovan Pietro Birago e al Quarto Maestro la conclusione dell'opera. I due artisti a questo punto si spartiscono la lavorazione dei fascicoli equamente: da foglio 84 a 113 troviamo il Quarto Maestro e da foglio 115 a 161 il Birago. Tuttavia si nota in più di un'occasione qualche piccola interferenza dell'uno nel lavoro dell'altro, che lascia intendere una collaborazione all'interno della stessa bottega.

Sono a questo punto giunta alla quarta ed ultima parte del mio intervento, quella relativa alla cronologia delle opere.

Vorrei chiudere questo lavoro proponendo per la coppia di gradualis di S. Domenico una datazione tra il 1466 e il 1470 circa, dunque di poco precedente quella dei corali del Duomo vecchio di Brescia eseguiti dalla bottega del Birago nei primi anni Settanta. Per giustificare questa proposta utilizzerò alcune delle informazioni pubblicate dalla Bonfadini.

La serie liturgica dei 18 corali del duomo fu certamente scritta negli anni Sessanta: un documento del 4 marzo 1463 testimonia che l'opera era stata iniziata in quell'anno²⁹. Nel 1466 il lavoro sembra avviarsi ormai verso la conclusione se la fabbrica decide di saldare l'impegno dei copisti a tale *Magister Resminus*³⁰. La decorazione miniata del Birago e dei suoi collaboratori invece si protrae anche per una parte degli anni Settanta, poiché alcuni

²⁹ BONFADINI, *I libri corali*, p. 21 nota 4. Il documento si trova all'Archivio di Stato di Brescia, Provvioni, Reg. 500, c. 13r (4 marzo 1463): «...et quod etiam per presentem consilium deliberatur quod de denarijs fabrice ipsius ecclesie maioris pro ipsis libris transcribendis expendi possit usque ad summam ducattorum duecentorum...».

³⁰ BONFADINI, *I libri corali*, p. 21. ASBr, Prov., Reg. 502, c. 127v (26 luglio 1466): «Deputati ad videri rationes Massariorum fabrice. Audita requisitione venerabilium domini Antonij de Canacis decretorum doctoris et vicedomini et domini Bartholomei de Forestis canonicorum ecclesie maioris brixienensis requirentium quod de pecunijs fabrice dicte ecclesie expendantur pro complemento librorum pro parte scriptorum et Magistrum Resminus ut super ipsis ad honorem omnipotentis dei et beate Marie Virginis ac dicte ecclesie divina officia celebrari possint, deliberatum fuit quod eligantur tres cives qui diligenter videre et examinare debeant rationes Massariorum fabrice ecclesie maioris».

codici della serie risultano datati ad anno tra il 1469 ed il 1474³¹. Subito prima devono essere stati eseguiti i due graduali domenicani da noi esaminati.

Un primo riferimento cronologico per i nostri volumi è rappresentato a mio giudizio dal confronto con un codice poco conosciuto del Maestro delle Ore Birago, datato ad anno. Si tratta del *Libellus missarum sancti Maioli* conservato presso la Bibliothèque Municipale di Chambéry (ms. 7)³². Come si legge nel *colophon* fu donato nel settembre del 1466 da Galeazzo da Forlì – priore del monastero benedettino di S. Maiolo di Pavia – al duca Amedeo IX di Savoia, nella speranza che la lettura delle preghiere dedicate al santo lo aiutasse a guarire dall'epilessia³³.

Il confronto tra l'iniziale raffigurante *San Maiolo in cattedra* del codice di Chambéry [fig. 18] e quella con l'*Annunciazione* del corale della National Art Library [fig. 10] mi sembra molto significativo. La decorazione della lettera è risolta in modo analogo (mi riferisco in particolare alla parte destra delle due lettere dove si intravede un fondo rosso nascosto sotto alcune foglie celesti). Ma quasi sovrapponibili sono del resto anche la foglia arricciata rosa del codice inglese – molto simile per altro ad alcune soluzioni di Belbello da Pavia – [fig. 11] e la medesima decorazione nel codice di Chambéry [fig. 19], come del resto lo sono, e lo vediamo in entrambe le immagini, alcuni petali arricchiti da una fila di puntini.

Ritengo dunque prossima a tale data (1466) la scrittura dei due

³¹ BONFADINI, *I libri corali*, pp. 87-159: 1469 (corale n. 11), 1471 (nn. 1, 5, 7), 1472 (n. 14), 1474 (n. 17).

³² C. HEID-GUILLAUME - A. RITZ, *Manuscrits médiévaux de Chambéry. Textes et enluminures*, Paris, CNRS Editions Brepolis, 1998, pp. 49-53, fig. 88, tavv. XI-XII (composto di 24 fogli di mm 242 x 178; 16 linee di testo con i richiami; 3 iniziali istoriate e decorazione floreale lungo i bordi del foglio).

³³ HEID-GUILLAUME - RITZ, *Manuscrits médiévaux*, p. 50. A fol. 24r del volume si legge: «Millesimo quadragentesimo sexagesimo / sexto de mense septembris Domnus Galeaz / de Forlivo prior monasterii sancti Maioli in / Pavia donavit hunc librum Illustrissimo ac / excellentissimo domino Domino Amadeo Duci / Sabaudie domino suo metuendissimo, etc.».

corali domenicani e l'inizio della decorazione miniata del solo *Graduale santorale* della National Art Library di Londra ad opera del Maestro delle Ore Birago. Un indiretto elemento a favore di quanto appena detto viene, a mio avviso, anche dall'iniziale raffigurante il *Martirio di San Pietro da Verona* [fig. 6], la cui iconografia non risulta ancora minimamente influenzata dalle novità apportate dal Foppa con gli affreschi della Cappella Portinari in S. Eustorgio, eseguiti in quegli stessi anni tra il 1467 ed il 1468, che tanta eco invece avranno in seguito³⁴. Difficile dire se la lavorazione dei due graduali subì un'interruzione di qualche anno, quando l'artista lasciò l'opera incompiuta, o se vi fu continuità.

Un secondo riferimento cronologico per la coppia di graduali domenicani di cui ci stiamo occupando è offerto dal confronto con il corale n. 11 del Duomo vecchio di Brescia, nel quale – come si ricorderà – compare il miniatore da me identificato come il Quarto Maestro del graduale del Victoria & Albert Museum, poiché il manoscritto è datato ad anno: 1469. Tale data potrebbe rappresentare dunque la ripresa da parte di tre nuovi artisti del volume londinese e l'inizio della decorazione del corale del J.P. Getty Museum. Da questo punto in poi è molto probabile che la lavorazione dei due volumi proceda in parallelo.

Ritengo inoltre che un possibile intervento del Maestro di Ippolita a cavallo tra gli ultimi anni Sessanta e i primissimi anni Settanta del '400, non solo trovi una conferma dal punto di vista stilistico, ma sia avvalorato anche dall'esistenza di un'altra sua opera nel contesto bresciano. A differenza di Giovan Pietro Birago, impegnato a Brescia per diversi anni con i diciotto corali del

³⁴ Mi riferisco alla datazione proposta da R. CIPRIANI, in: *La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano*, a cura di R. Cipriani - G.A. Dell'Acqua - F. Russoli, Milano, Electa, 1963, pp. 119, 121; si veda inoltre la scheda curata da M.G. BALZARINI, *Foppa, Vincenzo*, in *La Pittura*, pp. 455-458; EAD., *Vincenzo Foppa*, Milano, Jaca Book, 1997; e in ultimo: M. NATALE, *Gli affreschi: aspetti del contesto culturale e dello stile*, in: *Vincenzo Foppa. la cappella Portinari*, a cura di L. MATTIOLI ROSSI, Milano, F. Motta Editore, 1999, pp. 35-59: 40.

duomo, la presenza nel panorama cittadino del Maestro di Ippolita è una novità assoluta. Tuttavia, credo si possa riconoscere il suo stile anche in una raccolta miscellanea di *Privilegi di Brescia* oggi conservata alla Biblioteca Civica Queriniana (ms. H V 5), databili tra il 1471-1473, ossia negli stessi anni dei corali del duomo³⁵. In particolare, a mio avviso, si deve all'artista il privilegio concesso alla famiglia Martinengo (fol. 265r), dove alcuni emblemi tra cui l'anello con diamante – miniati su una bellissima pergamena a differenza di quasi tutti gli altri privilegi trascritti su carta – vengono usati come veri e propri elementi ornamentali [figg. 20-21]. È inoltre interessante notare che nel volume miscelaneo, eseguito da più artisti per la maggior parte locali e di difficile identificazione, è possibile isolare anche l'intervento della bottega di Giovan Pietro Birago³⁶. Lo ritroviamo nei privilegi delle famiglie Lonato (fol. 178r) [fig. 22], Cucchi (fol. 211r) e Gambarà (fol. 294r). Si tratta dunque di un'ulteriore attestazione della collaborazione tra i due artisti e del loro comune rapporto con committenti bresciani.

Nei volumi delle *Provvizioni* conservati presso l'Archivio di Stato di Brescia si trovano documentati gli incarichi e i pagamenti da parte dei massari della cattedrale agli artefici della serie di corali del duomo vecchio³⁷. Sappiamo inoltre che a partire dal 1461, ma soprattutto tra il 1466 e il 1477 – dunque negli stessi anni in cui vennero copiati e miniati alcuni privilegi della raccolta queriniana – si decise di riunire in più volumi le sentenze

³⁵ Scheda a cura di A. BRUMANA e M. MARUBBI, in *Tesori miniati*, pp. 168-172, n. 61. Vorrei aggiungere a tale proposito che i due tipi di filigrane a forma di bucranio presenti nella raccolta miscellanea della Queriniana non superano il 1470: MAZZOLDI, *Filigiane*, I, n. 436 (a. 1470); BRIQUET, *Les filigranes*, II, n. 14.872 (aa. 1457-70).

³⁶ Ci tengo a ricordare quanto scritto da Marubbi nella scheda citata alla nota precedente a proposito dell'aspetto unitario del volume che «non pare scostarsi dal linguaggio figurativo creatosi a Brescia nello *scriptorium* della cattedrale a seguito dell'impresa dei corali» (p. 172).

³⁷ Si vedano rispettivamente le note 30 e 47.

governative, le ducali e i privilegi bresciani in modo da costituire «un pubblico archivio ove si conservassero le scritture del Comune»³⁸. È dunque proprio con questo nuovo impulso cittadino a riordinare e conservare i privilegi concessi alle principali famiglie bresciane – sulla scia di un riordinamento legislativo più generale sollecitato proprio negli anni Sessanta da Venezia, che portò all'approvazione tra il 1470-1473 da parte del governo veneto degli Statuti Riformati di Brescia – che si commissionarono le miniature del volume miscellaneo conservato presso la Queriniiana. Vale forse la pena di aggiungere che tra i 15 membri della commissione incaricata della revisione degli Statuti dieci erano scelti tra i rappresentanti delle principali famiglie cittadine³⁹.

Ma tornando ai miniatori dei due corali domenicani, vorrei sottolineare come l'attività del Maestro di Ippolita a Brescia non sia destinata a durare: lo dimostra a mio avviso non solo la brusca interruzione con cui abbandona l'esecuzione del codice Ludwig del J. Paul Getty Museum, ma anche il fatto che egli non partecipi alla decorazione dei diciotto corali eseguiti per il Duomo dalla bottega del Birago, bottega con la quale – come abbiamo avuto modo di vedere – stava già collaborando.

Infine, credo che la mia proposta di datare i gradualì domenicani tra il 1466 e il 1470 circa possa accordarsi bene anche con gli impegni bresciani del giovane Birago: come prima cosa interviene nella coppia di corali domenicani, in sostituzione del collega, poi si afferma come capo di una complessa e articolata bottega e nei primi anni Settanta gli viene affidato l'incarico di coordinare la decorazione dei 18 volumi miniati del duomo vecchio.

Al momento non si conoscono altri corali Quattrocenteschi eseguiti per la chiesa di S. Domenico, anche se di certo più avan-

³⁸ C. PASERO, *Il dominio veneto fino all'incendio della Loggia (1426-1575)*, in *Storia*, II, 1961, pp. 1-396: 156 e nota 2.

³⁹ C. PASERO, *Il dominio veneto*, p. 156.

ti sarà possibile considerare alcune delle miniature conservate nelle maggiori collezioni europee e americane, come frammenti erratici di perduti codici liturgici della serie bresciana dispersa tra la fine del '700 e la prima metà dell'800. Lo potrebbero essere per esempio alcuni fogli miniati oggi a Monaco (Staatliche Graphische Sammlung), pubblicati e correttamente attribuiti da U. Bauer-Eberhardt al Maestro del Salterio G.16.1.1 di Vicenza⁴⁰. Non abbiamo elementi per provare la loro provenienza dal convento di S. Domenico a Brescia, né va sottovalutato – come è stato dimostrato da G. Mariani Canova – che il Maestro del Salterio di Vicenza lavorò anche per la comunità domenicana di S. Corona a Vicenza, città nella quale aveva ricevuto molte altre commissioni⁴¹, tuttavia, i numerosi legami di questo anonimo miniatore con la bottega di Giovan Pietro Birago mi spingono a ritenere questa ipotesi altamente probabile. Sappiamo infatti che a lui si deve la decorazione di un *Antifonario temporale* per il Duomo vecchio di Brescia (ms. 9D) e alcune iniziali negli altri corali della serie ormai nota⁴². Non solo, ma per la stessa città il Maestro eseguì anche un *Breviario* oggi alla Biblioteca Gambalunghiana di Rimini (ms. SC-MS 11), come conferma la presenza nel calendario di santi venerati a Brescia⁴³.

Risulta ancora molto difficile riuscire a visualizzare tutti questi miniatori attivi sia per i corali di una comunità religiosa conventuale, sia per i corali del duomo, ma al contempo anche per i messali e pontificali dei vescovi Bartolomeo Malipier e Domenico

⁴⁰ BAUER-EBERHARDT, *Die italienischen*, pp. 34-38, nn. 10/1-20, in particolare i nn. 1-6, 8.

⁴¹ G. MARIANI CANOVA, *Un Quattrocentesco salterio miniato dell'Osservanza francescana a Vicenza*, «Le Venezie Francescane» n.s., 1 (1984), n. 2, pp. 171-192: 180.

⁴² Rimando a quanto scritto da P. BONFADINI, in *Tesori miniati*, pp. 166-167, n. 60.

⁴³ Si veda la scheda curata da S. NICOLINI, in *I codici miniati della Biblioteca Gambalunghiana di Rimini*, a cura di G. Mariani Canova - P. Meldini - S. Nicolini, Rimini, Federico Motta Editore, 1988, pp. 128-130, n. 14; e inoltre quanto scritto da G. MARIANI CANOVA, a p. 70 dello stesso volume.

de Dominicis, che si alternarono nell'incarico episcopale tra il 1457 ed il 1478. Soprattutto è difficile immaginare il loro luogo di lavoro, né mi sembra si possa parlare di un vero e proprio *scriptorium* capitolare – parola che si adatta piuttosto all'ambito monastico – prima di aver trovato una documentazione che lo comprovi⁴⁴. È probabile che gli artisti non residenti a Brescia attivi nei due gradualis presi in esame, se non erano ospitati nel convento domenicano⁴⁵, scegliessero di fare i pendolari con la propria città⁴⁶ – come scelse di fare Domenico da Milano di cui si dirà tra breve – oppure affittassero un appartamento per lavorare, probabilmente a spese del Capitolo⁴⁷.

Quello che risulta chiaro a proposito dei codici eseguiti per il

⁴⁴ Il termine viene usato da A. Brumana e M. Marubbi (*Tesori miniati*, pp. 161, 172).

⁴⁵ È noto il caso di Belbello da Pavia disposto a lavorare anche gratuitamente per Bianca Maria Visconti a patto di ricevere vitto e alloggio nella Certosa di Pavia. Lo rende noto alla duchessa Giorgio Valagussa, che scrive nel 1462 a proposito del miniatore: «...pur la S.V. lo accepta el starà onde para a la S.V., over a Pavia, donde dice esser nato, over V.S. gli fazia dare una camera a la Certosa et egli miniarà quello vorà...et non volerla aggravare, nisi invictu et vestitu». Del resto l'anno prima una richiesta analoga era stata avanzata dallo stesso Belbello alla marchesa di Mantova al fine di riuscire a finire il messale e cioè di essere ospitato nell'abbazia di S. Benedetto Po. (cfr. F. CARTA, *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano. Catalogo descrittivo*, Roma, Presso i principali librai, 1891, pp. 157-158, 160-161, docc. IV, X).

⁴⁶ È questo il caso del miniatore veronese Matteo de' Pasti, che aveva eseguito alcune miniature del Breviario di Lionello d'Este nella sua città natale e non a Ferrara («e considerato per lo dito si e venuto tre volte da Verona a Ferrara a sue spexe per dita caxone...» cfr. E. MÜNTZ, *Les Archives des Arts recueil de documents inédits ou peu connus*, Paris 1890, pp. 52-54; H.J. HERMANN, *La miniatura estense*, a cura di F. Toniolo, Modena, Franco Cosimo Panini, 1994, pp. 258-259).

⁴⁷ Sappiamo dai pagamenti relativi alla serie liturgica dei corali della cattedrale di Ferrara (per i quali si veda G. ANTONELLI, *Documenti riguardanti i libri corali del Duomo di Ferrara, «Memorie originali italiane riguardanti le belle arti»*, s. VI, (1845), pp. 153-175), che i diversi artigiani impegnati nell'impresa risiedevano e lavoravano in case affittate o messe a disposizione dal Capitolo: vengono per esempio saldate lire 5 marchesane «per conto dela pixon de la caxa in qual sta dito M.o Ludovigo da Parma scriptore, la qual pixon se è obligato pagare il capitolo de Canonici de Ferrara»... perché el scriva» (pp. 153-154). L'Argenta e Fra Evangelista da Reggio – i miniatori dei volumi – operavano invece all'interno del vescovado, nella stanza accanto a quella del vescovo Bartolomeo della Rovere («essendo tutti dui sopraditi insieme et in la chamera dove li diti minia daladi Monsignor M. lo Vesco», p. 154). Come si

Duomo vecchio è tuttavia il ruolo di intermediari svolto dai committenti, i quali si preoccupavano di passare al miniatore i fascicoli ultimati dal copista. Non meraviglierà dunque constatare come l'intrecciarsi del lavoro di artisti diversi in questo tipo di opere renda complicato restringere al massimo il loro ambito cronologico.

L'esecuzione dei fascicoli miniati non ancora rilegati consentiva infatti agli artisti una notevole mobilità, forse superiore a quanto abbiamo sempre immaginato, motivo per cui i miniatori riuscivano ad eseguire più opere contemporaneamente e soprattutto non le portavano a termine necessariamente nella città dove l'opera sarebbe poi rimasta.

Una riprova di quanto appena detto la abbiamo dal miniatore Domenico da Milano, che un documento citato dalla Bonfadini attesta a Brescia nel 1475. Vi arriva da fuori appositamente per recuperare alcuni fascicoli da decorare, fascicoli che erano stati già copiati a Brescia ma «non meniatos»⁴⁸. L'artista chiede ai committenti di portare i fogli con sé a Milano dove evidentemente possie-

apprende, dunque, le fasi di lavorazione dei corali avvenivano in più luoghi, distinti tra loro, quale del resto era anche la bottega del cartolaio che prima preparava la pergamena e in ultimo rilegava i volumi. Diverso è il caso di alcuni miniatori impegnati a Bologna nei corali della basilica di S. Petronio, a proposito dei quali F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1968, citano l'affitto di botteghe pagate dagli artisti alla Fabbrica di S. Petronio: Don Bartolomeo del Tintore nel 1464 (p. 26), Matteo di Tommaso da Firenze nel 1471 (p. 120), Domenico di Paolo Lapi nel 1474 (p. 47), Lazzaro della Pera da Reggio e Girolamo da Ferrara nel 1477 (p. 91). Ancora diverso è il caso dei miniatori impegnati per i duchi di Ferrara, come per esempio Guglielmo Giraldo alloggiato all'interno del castello. Lo apprendiamo da una lettera del fabbricante di arazzi Pietro di Fiandra, che scrive: «e non piglierò altri dinari fino che questi non serano scontadi, pregando ancora la D.S.V. che voglia comettere che io habia la mitade de quella stancia dove sta m.o guielmo miniadore in castelo novo, perché in la mea non posso habitare per lo fiume che me guasta li lavori e la vista» (cfr. G. CAMPORI, *L'arazzeria estense. Cenni storici*, «Atti e Memorie delle R.R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», 7, [1876], p. 92). Del resto sappiamo che dentro il «castel novo» di Ferrara lavorava anche il miniatore Giorgio d'Alemagna (E. MÜNTZ, *Les Archives des Arts*, p. 53; H.J. HERMANN, *La miniatura*, p. 258).

⁴⁸ BONFADINI, *I libri corali*, p. 24, nota 10. Riporto la trascrizione del documento, tralasciata dalla studiosa (18 marzo 1475): «Pro Domenico de Mediolano. Item Nemine discre-

de la bottega e forse dirige un gruppo di collaboratori. È il 18 marzo: i massari della fabbrica del duomo gli accordano il permesso, ma vogliono vedere i fascicoli miniati e ultimati in parte per la festa dell'Assunzione e in parte per il Natale successivo.

Non trattandosi di un affresco, bensì di fogli facilmente trasportabili, si comprende dunque perché Domenico decida di non trascorrere quei mesi a Brescia, dovendo affittare una casa, pagare le spese giornaliere, e in più correre tutti i rischi professionali e personali che questo allontanamento avrebbe comportato.

Ma si comprende soprattutto – e con questo concludo – che i manoscritti, fino al momento della loro legatura, altro non sono che fogli sciolti al seguito dei miniatori cui sono stati affidati per la decorazione. Il caso dei due gradualì di S. Domenico, di cui ho cercato di ricostruire la storia, è esemplare in tal senso.

Londra, agosto 2002

pante captum est quod dominico de mediolano miniatori librorum fabrice de dom conceditur quod portare possit mediolanum libros ipsius fabrice non meniatis dummodo non porte: nec portari faciat nisi unum volumen tamen singula vice ipso satis dante in duplum valoris ipsorum librorum de consignando ipsos libros meniatis de uno in unum in hac civitate suis expensis. Videlicet unum volumen ad festum assumptionis gloriosissime virginis proximum futurum. Et aliud ad festum nativitatis domini nostri yesu xristi sub secuturum iuxta oblationem per eum factam» (ASBr, Provvisioni, Reg. 505, c. 73r). Il documento è stato citato per primo da G. PANAZZA, *Le arti applicate connesse alla pittura del Rinascimento. Miniatura*, in *Storia*, IV, 1964, pp. 677-691: 685 nota 3, il quale ricorda che nel 1483 Domenico stava ancora lavorando all'impresa (provvisione del 21 marzo). A proposito di Domenico da Milano si veda anche quanto scritto alla nota 28.

Appendice

Scheda n. 1

London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, ms. L.3691-1963

Graduale santorale (incompleto) (ff. 1r-162v); un frammento del Credo (ff. 163r-185v); messa in onore di s. Giacinto e dell'Angelo custode (ff. 186r-189v)

(Italia, Brescia, 1466-1470 ca.; 24 fogli aggiunti del XV secolo e 4 del XVII secolo) ad uso di una comunità domenicana

pergameneo; ff. I + 162 (XV sec.) + 23 (XV sec.) + 4 (XVII sec.) + I
composizione materiale; 1^s, 2^a (ff. IX-XII), 3-18^s, 19⁷ (f. CLII), 20^s, 21⁷ (f. CCLXIII); 22^s, 23⁷, 24^s, 25²⁺¹; 26^s, 27^s

il graduale originale era composto di 33 quaterni (ff. I-CCLXIII), di cui restano oggi solo 21 fascicoli, poiché 12 sono stati asportati (dal 20-31 fascicolo = ff. CLIII-CCXLVIII); gli attuali fascicoli 22-25 appartengono al graduale quattrocentesco aggiunto; gli ultimi due fascicoli sono quelli tardi (XVII secolo)

misure dei fogli: mm 562x405; la rifilatura dei fogli non è originale, ma eseguita in occasione della sostituzione della legatura; presenta una decorazione rossa e blu quasi del tutto scomparsa

campo scrittoriaio: mm 410x265, composto da 5 tetragrammi e altrettante linee di testo (con rigatura a matita)

scrittura: gotica liturgica (in latino)

richiami: in corsiva (alt. mm 2) eseguiti con inchiostro bruno e posti al centro del margine inferiore del verso

numerazione: 1) numerazione del XV secolo: in lettere romane con inchiostro rosso, posta al centro del margine superiore del recto, delimitata da due linee a matita (mm 15 di altezza); si trova solo nei fogli originali del graduale (ff.

I-VIII, XIII-CLI, CCXLVIII-CCLXIII); è identica a quella presente nel corale del J. Paul Getty Museum
 2) numerazione del XX secolo: in cifre arabe, a matita, posta nell'angolo superiore destro del recto dei soli fogli aggiunti (ff. 264-290)

3) numerazione del XX secolo: in cifre arabe, a matita, posta nell'angolo superiore destro del recto di tutti i fogli (ff. 1-189)

legatura: assi di legno ricoperti di cuoio marrone con alcune decorazioni lineari a secco che riprendono la forma rettangolare del volume; quattro borchie metalliche angolari e una centrale su entrambi i piatti (in quello posteriore manca la borchia centrale)

Incipit: *Dominus secus mare Galilee...*

Explicit: ... *Recordare virgo mater...* rubr.: *A lxx usquam ad pasca loco.*

21 iniziali istoriate; grandezza media di mm 165x165

77 iniziali decorate; grandezza media di mm 70x70

352 iniziali a penna (inchiostro bruno, ocre e verde) di formati diversi: grandi (mm 110x110), medie (mm 70x70), piccole (mm 45x45), piccolissime (mm 30x30)

testo: *Graduale santorale* con il Proprio dei santi (incompleto), dalla festa di s. Andrea a quella di papa Clemente (ff. 11-147r); parte del Comune dei santi (ff. 148r-162v); frammento del Credo (ff. 163r-185v); messe in onore di s. Giacinto e dell'Angelo Custode (ff. 186r-189v)

iniziali istoriate: f. 11, Chiamata dei Santi Andrea e Pietro (*Dominus secus mare*), mm 117x210
 f. 51, Lapidazione di Santo Stefano (*Et enim sederunt*), mm 160x175
 f. 91, Strage degli innocenti (*Ex ore infantium deus*), mm 162x155
 f. 15v, Martirio di Sant'Agnese

- (*Me expectaverunt*), mm 162x165
 f. 18v, Vocazione di Saulo
 (*Letemus omnes in Domino*), mm 150x175
 f. 25r, Presentazione al tempio
 (*Suscepimus deus*), mm 160x145
 f. 39v, Annunciazione
 (*Rorate coeli desuper*), mm 163x165
 f. 48v, Santi Tiburzio, Valeriano e Cecilia
 (*Sancti tui, Domine*), mm 162x157
 f. 54r, Martirio di San Pietro da Verona
 (*Protexisti me deus*), mm 185x165
 f. 57v, Santi Filippo e Giacomo
 (*Exclamaverunt ad te*), mm 170x165
 f. 61v, Sant'Elena
 (*Nos autem gloriari*), mm 165x165
 f. 67r, Incoronazione di spine
 (*Gaudeamus omnes in Domino*), mm 162x160
 f. 71r, San Michele arcangelo
 (*Benedicite Domino omnes*), mm 170x160
 f. 75v, Santi Pietro e Nereo
 (*Ecce oculi Domino*), mm 160x165
 f. 84v, San Giovanni Battista
 (*De ventre matris mee*), mm 160x195
 f. 94r, Martirio di San Pietro
 (*Nunc scio vere*), mm 166x210
 f. 100v, Santa Maria Maddalena
 (*Gaudeamus omne sin Domino*), mm 167x160
 f. 112r, Martirio di San Lorenzo
 (*Confessio et pulchritudo*), mm 165x165
 f. 117v, Assunzione della Vergine
 (*Gaudeamus omnes*), mm 165x170
 f. 134v, Tutti i santi
 (*Gaudeamus omnes in Domino*), mm 170x165
 f. 136r, Morte di un monaco domenicano
 (*Requiem aeternam dona eis*), mm 162x173

Distinzione tra i miniatori:

Maestro delle Ore Birago: iniziali istoriate, ff. 1r, 5r, 9r, 15v, 18v, 25r, 39v, 48v, 54r, 57v, 61v, 67r, 71r, 75v; iniziali decorate, ff. 2v, 6r, 7r, 10r, 11r, 13v, 17r, 21v, 22v, 24r, 26v, 27v, 31v, 35v, 37r, 40v, 42r, 43v, 44r.

Maestro di Ippolita: iniziali istoriate, ff. 84v, 100v, 117v; iniziali decorate, ff. 45r, 52r, 55v, 58v, 63r, 64r, 72v, 86r, 87r, 88v, 89v, 92r, 95v, 97r, 98r, 104v, 114r, 124v, 125v, 128v, 131r, 133r, 145v, 146v, 157r, 158r.

Giovan Pietro Birago: iniziali istoriate, ff. 94r, 112r, 134v, 136r; iniziali decorate, ff. 46r, 47r, 49v, 56v, 59v, 68v, 69v, 70v, 80r, 99v, 109v, 113r, 119r, 120r, 121r, 122r, 123v, 127v, 137r, 139v, 141r.

Quarto Maestro: iniziali istoriate, nessuna; iniziali decorate, ff. 77r, 78r, 79v, 81v, 83v, 103v, 105v, 106v, 108v, 153v, 154v.

Provenienza: Brescia, chiesa di S. Domenico; Londra, South Kensington Museum (fino al 1878); Londra, Victoria & Albert Museum (prima del 1963).

Mostre: —

Bibliografia: N.R. KER, *Medieval Manuscripts in British Libraries. I. London*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 393; J.J.G. ALEXANDER-A.C. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library of Major J.R. Abbey*, London, Faber & Faber, 1969, p. 149, n. 4.

Scheda n. 2

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. Ludwig VI.2 (83.MH.85)
Graduale temporale dall'Avvento alla vigilia di Pentecoste (incompleto)
 (Italia, Brescia, 1466-1470 ca.) ad uso di una comunità domenicana
 pergameneo; ff. I (cart.) + 163 + I (cart.)

- composizione materiale: 1-10⁸, 11², 12-20⁸, 21¹ (f. 164)
- misure dei fogli: mm 602x445
- campo scrittorio: mm 410x265, composto di 5 tetragrammi e altrettante linee di testo (rigatura a matita)
- scrittura: gotica liturgica (in latino)
- richiami: in corsiva (alt. mm 2) eseguiti con inchiostro bruno e posti al centro del margine inferiore del verso
- numerazione: 1) originale, in lettere romane con inchiostro rosso, posta al centro del margine superiore del recto, delimitata da due linee a matita (mm 15 di altezza)
2) numerazione originale dei fascicoli, molto piccola (mm 5) e in cifre arabe con inchiostro bruno, posta al centro del margine inferiore; è stata in parte tagliata quando i fogli sono stati rifilati per la nuova legatura; ogni foglio del fascicolo (in origine tutti quaterni) è numerato da 1-8 ed ogni fascicolo ha una lettera progressiva dell'alfabeto (a 1-8; b 1-8, c 1-8, etc.)
- legatura: in cuoio marrone scuro (mm 644x463x114), conserva sul piatto anteriore, una targhetta con scritto: "A(ntiphonarium)/ MISSAE DE TEMPORE/ AB ADVENTU/ USQUE AD SEPTUAGESIMAM. ET/ A DOMINICA DIE/ RESURRECTIONIS D.NE/ AD PENTECOSTEN". All'interno del piatto posteriore resta un cartellino con il numero "9475".
- Incipit: *Ad te levavi animam meam*
- Explicit: (incompleto)... *dicebat iesus qui in me cre(dit)*...

5 iniziali istoriate di grandezza media, mm 165x165

88 iniziali decorate di grandezza media, mm 70x70

232 iniziali a penna (inchiostro bruno, rosso, ocre e verde) di misure grandi (mm 110x110), medie (mm 70x70) e piccole (mm 45x45)

testo: *Graduale temporale*, dall'Avvento alla seconda Domenica dopo l'Epifania (*pars hiemalis*, ff. 11-82r), e dalla Pasqua alla vigilia della Pentecoste (*pars verna*, ff. 83r-163v)

iniziali istoriate: f. 11, Re David suona il salterio (*Ad te levavi animam meam*), mm 160x165
 f. 54v, Natività (*Puer natus est*), mm 330x65
 f. 64r, Adorazione dei Magi (*Ecce advenit dominator*), mm 155x165
 f. 83r, Resurrezione (*Resurrexi et adhuc tecum*), mm 170x170
 f. 146r, Ascensione (*Viri Galilaei quid admiramini*), mm 160x175

Distinzione tra i miniatori:

Maestro delle Ore Birago: iniziali istoriate, nessuna; iniziali decorate, nessuna

Maestro di Ippolita: iniziali istoriate, ff. 11, 54v, 64r, 83r, 146r; iniziali decorate, ff. 2v, 3r, 6r, 7r, 8v, 10v, 12v, 13v, 16r, 17r, 18v, 21v, 22v, 24r, 25r, 26v, 28r, 29r, 35r, 38r, 39v, 41r, 42r, 43v, 45v, 46r, 48r, 49v, 51r, 52r, 55v, 57r, 59r, 60r, 62v, 65r, 66r, 68r, 69r, 70v, 73r, 74r, 75v, 78v, 79r, 80v

Giovan Pietro Birago: iniziali istoriate, nessuna; iniziali decorate, ff. 115r, 115v, 116v, 118r, 119r, 120r, 122r, 123r, 124v, 127v, 128v, 132r, 133v, 137r, 137v, 139r, 142v, 143v, 148v, 153r, 156v, 158v, 160v, 161v

Quarto Maestro: iniziali istoriate, nessuna; iniziali decorate, ff. 11 (solo il bordo floreale), 41r, 84r, 85v, 87v, 89v, 92r, 94r, 97r, 99r, 101v, 104r, 106r, 108r, 111r, 112r, 113r, 147v, 151v, 154r.

Provenienza: Brescia, chiesa di S. Domenico; New York, H.P. Kraus (cat.

1955); Aachen, Peter and Irene Ludwig (cat. 1979); Malibu, J. Paul Getty Museum (acquistato nel 1983); Los Angeles, J. Paul Getty Museum (trasferito nel 1997).

Mostre: —————.

Bibliografia: *Catalogue 75*. H.P. Kraus. *Choice Manuscripts and Books, Bindings and Autographs*, New York, 1955, pp. 42-44, n. 40; A. VON EUW-J.M. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, I, Köln, Schnütgen Museum der Stadt Köln, 1979, pp. 266-269, figg. 174-175 (catalogato come antifonario); A. DEROLEZ, *Observations on the Aesthetics of the Gothic Manuscript*, «Scriptorium», 50 (1996), pp. 3-12: 8, tav. 15c. Microfilm: Milano, Università Cattolica, n. 83. MH.85