

ATTORNO A UN CORALE DI CAPODISTRIA E AL MAESTRO DI SAN MICHELE DI MURANO

TIZIANA FRANCO

UDC: 75.05(497.4-3 Istra=50),14”

Original scientific paper

Manuscript received: 15. 03. 1998.

Revised manuscript accepted: 01. 04. 1998.

T. Franco
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università di Padova
Italia

A partire da alcune miniature del corale della Cattedrale di Capodistria, viene ricostruita l'attività veneziana di un miniatore che, operante tra secondo e terzo decennio del Quattrocento, si mostra fortemente influenzato dal Maestro di San Michele di Murano con il quale collabora sullo sfondo del fervido clima artistico dello scriptorium camaldolese di Murano.

Tra il 1380 e il 1381 i genovesi conquistarono e saccheggiarono Capodistria, Pola e “quedam alia venetorum loca” nel corso della cosiddetta guerra di Chioggia che li oppose ai veneziani, portandoli assai vicini alla possibilità di “mettere le briglie ai cavalli di San Marco”¹. Le cronache genovesi, quale vistosa conseguenza di tali vittorie, ricor-

dano l'impressionante quantità di reliquie trafugate dai centri conquistati e portate in patria da Gasparo Spinola, capitano generale della flotta genovese². Negli elenchi riportati da queste fonti non sono tuttavia citati i nomi dei santi Nazario e Alessandro, patroni di Capodistria, ma risulta che anche le loro reliquie erano state trafugate, giusta la

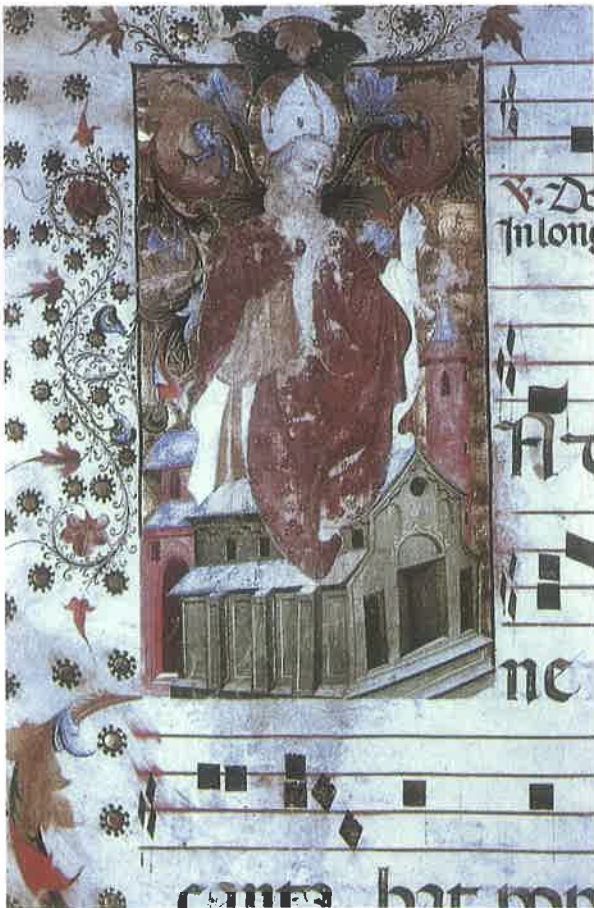


Fig. 1. Maestro di San Nazario, San Nazario, Antifonario, Capodistria, Archivio della Cattedrale, c. 88. v



Fig. 2. Miniatore del terzo decennio del Quattrocento, San Nazario, Antifonario, Capodistria, Archivio della Cattedrale, c. 42 r



Fig. 3. Miniature del terzo decennio del Quattrocento, San Giorgio, Antifonario, Capodistria, Archivio della Cattedrale, c. 76 r

testimonianza di un carteggio del 1422, pubblicato dal Manzuoli nelle *Vite e fatti de'santi e beati dell'Istria* del 1611,³ ma trascritto pure in un manoscritto-zibaldone della Biblioteca Marciana di Venezia, datato intorno al 1660, contenente notizie e documenti riguardanti il vescovo giustinopolitano⁴. Da queste lettere, tutte riferibili al 1422, si ricostruisce che la restituzione delle reliquie fu decisa dall'arcivescovo di Genova Pileo de'Marini su sollecitazione di un certo Jacopo de'Languschis che di lì a poco le portò a Venezia e le affidò alle monache agostiniane di San Gerolamo dove rimasero fino alla solenne riconsegna al vescovo di Capodistria, il veneziano Geremia Pola⁵.

Il racconto di questi fatti è a mio parere la premessa necessaria e un utile *post quem* per introdurre l'Antifonario miniato, contenente il *Commune Sanctorum*, che si conserva presso l'archivio della cattedrale di Capodistria e che porta la sottoscrizione *Opus Nacarri de Iustinopoli*, senza che il suo nome sia accompagnato da altre qualifiche⁶. Egli è stato identificato, anche di recente, come il miniatore del codice,⁷ ma il carattere non unitario della decorazione, che si analizzerà in seguito, esclude questa possibilità e indica Nazario come lo *scriptor*, tanto più che un *clericus iustinopolitanus* dello stesso nome è citato spesso nell'*entourage* del vescovo Pola in documenti del 1421 e del 1422 trascritti nel già citato manoscritto seicentesco della Marciana⁸.

La decorazione del corale consiste in sei iniziali figurate dove la scelta iconografica dei santi dipinti in rapporto al contenuto liturgico è strettamente legata alla tradizione devozionale della cattedrale di Capodistria, indicando una commissione fin dall'origine destinata alla sede attuale. È indicativa al riguardo la duplice raffigurazione proprio di san Nazario, il principale patrono cittadino, colui che secondo la tradizione sarebbe stato il primo vescovo della città istriana⁹ e il cui culto potrebbe essere una germinazione locale e modificata di quello al più noto Nazario di



Fig. 4. Miniature del terzo decennio del Quattrocento, Santa Caterina, Antifonario, Capodistria, Archivio della Cattedrale, c. 60 v



Fig. 5. Pittore veneziano, Madonna con Bambino e angeli, Roncofreddo (Forlì), Santa Maria in Cento

devozione popolare a Milano, in Liguria e nell'area francese. Il patrono di Capodistria è raffigurato al foglio 42 del corale come un giovane vescovo con il modellino della città



Fig. 6. Maestro di San Nazario, San Gerolamo, Antifonario, Capodistria, Archivio della Cattedrale, c. 26 v

(fig. 2) e al foglio 88 come un anziano vescovo benedicente che sovrasta una chiesa nell'iniziale corrispondente alla *dedicatione templi* (fig. 1). L'aspetto giovanile e sbarbato del primo è poco conforme all'iconografia di san Nazario, ma l'identificazione è assai probabile, perchè il modellino della città è un suo attributo tipico, come si vede sul fronte dell'arca trecentesca in cattedrale,¹⁰ e perchè le insegne vescovili non si adattano agli altri due patroni: sant'Alessandro e il beato Elio¹¹.

L'evidenza data a san Nazario come patrono della città e titolare della cattedrale si spiega bene in prossimità di tempo rispetto alla restituzione delle sue reliquie da parte dei genovesi, ma le indicazioni più probanti per un'esecuzione del codice e della sua decorazione sulla metà del terzo decennio del Quattrocento si ricavano soprattutto dall'esame delle miniature. A parte un parere riduttivo di Van Marle¹², tutti coloro che se ne sono occupati hanno sottolineato il loro notevole livello qualitativo; senza fare distinzioni di mani, la decorazione del corale è stata solitamente datata entro la prima metà del Quattrocento e, di volta in volta, riferita a Pisanello e alla sua cerchia, tra gli altri, da Alisi e Santangelo¹³, al cosiddetto Stefano da Ferrara attivo nel Palazzo della Ragione di Padova da Ragghianti¹⁴ e, infine, a Nazario di Giustinopoli da Semi e, di recente, da Markovič che ne propone, tuttavia una cronologia tarda, tra 1455 e 1465¹⁵. Secondo una prassi operativa tutt'altro che rara e come si è già accennato, l'apparato decorativo del corale non presenta però caratteri di omogeneità, come d'altronde appare evidente proprio dal confronto tra le due raffigurazioni di san Nazario (fig. 1-2): esse si devono infatti a due diversi e ben caratterizzati miniatori, cui si aggiunge quello, di tratto più arcaico, che esegue la corposa, ma molto rovinata figura di Cristo al f.2. Il richiamo all'ambito pisanelliano



Fig. 7. Maestro di San Michele di Murano, Graduale dal tempo di Pasqua all'Avvento. Berlino, Kupferstichkabinet, ms. 78 F 1, c. 14 v

proposto da parte della critica si è basato in particolare sul carattere delle iniziali dove, con grazia cifrata e corese, sono raffigurati san Nazario giovane, san Giorgio e santa Caterina (fig. 3-4), questi ultimi preziosamente staccati contro un fondo rosso: l'uno come un cavaliere alla moda dal grande cappello di piume (fig. 3), l'altra come una damigella sbazzina con la collana di corallo e una vistosa chioma di capelli rossi gonfiati all'indietro (fig. 4). Non ho finora trovato alcuna miniatura che sia direttamente confrontabile con questa, ma il richiamo a Pisanello sembra basarsi soltanto su una generica comune intonazione profana, mentre delle utili coordinate di riferimento si trovano nel contesto artistico veneziano tra secondo e terzo decennio del Quattrocento: per la scelta del fondo rosso, per le fisionomie imbronciate che richiamano un poco quelle di Nicolò di Pietro, per il tono profano che ha esiti in certe raffigurazioni miniate di Cristoforo Cortese, per esempio la *Castità* nel *Catholicon* della Trivulziana¹⁶, e inoltre per la peculiare connotazione alla nordica, che richiama una definita congiuntura artistica lagunare in cui sono coinvolti pittori come Nicolò di Pietro o Giambono e che qui può essere evocata con un'opera singolare come la *Madonna di Roncofreddo* a Cento, presso Cesena¹⁷ (fig 5).

È invece meglio definibile la fisionomia artistica del miniatore che realizzò nel corale le iniziali dove san Nazario (fig. 1) e san Girolamo (fig. 6) sono raffigurati come vecchi canuti dalla grinta addolcita, avvalendosi di una gamma cromatica smorzata, liquida nella pennellata, dolce nella modulazione chiaroscurale. Sono forti le affinità con il cosiddetto Maestro di San Michele di Murano, un artista che eseguì per il monastero camaldolese da cui prende il nome o, più probabilmente, per quello vicino di San Mattia, l'antifonario 78 F 1 del KupferstischKabinet di Berlino e uno o due graduali di cui restano molte iniziali disperse in musei diversi, con un gruppo più cospicuo presso il Musée Marmottan di Parigi¹⁸. Si tratta di un maestro dal "linguaggio



Fig. 8. Maestro di San Nazario, *Historiae di Tito Livio*. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 5734, c. 1



Fig. 9 Maestro di San Nazario, *Historiae di Tito Livio*. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 5734, c. 90 v

insieme fiorito e violentemente espressionistico” (fig. 10, 13), dalle figure di modellazione sottolineata che mostrano, come ha bene individuato Serena Padovani, un legame radicato alla tradizione lombarda, ma pure un “forte agancio con la cultura affermatasi in Emilia agli inizi del Quattrocento ed in particolare con Giovanni da Modena¹⁹, così come dipinse intorno al 1410 sulle pareti della cappella Bolognini in San Petronio a Bologna. A circoscrivere poi l’attività veneziana del Maestro di San Michele di Murano intorno al 1420 vale la risonanza evidente che se ne trova nella prima e coeva produzione del pittore lagunare Michele Giambono, ad esempio nel polittico di Fano²⁰ e, poi, l’*ante quem* rispetto alla cronologia 1422-1425 del *De Oratore* della Vaticana (Ottob. Lat. 2057) che credo debba essergli riferito, ma che è stato anche indicato come momento d’avvio per l’attività di Belbello da Pavia²¹, aprendo la discussa questione se l’attività del Maestro di Murano possa o meno corrispondere alla fase giovanile del miniatore pavese²²: una proposta suggestiva, ma a mio parere da rigettare per ragioni stilistiche, data la scarsa compatibilità delle miniature del gruppo muranese rispetto a quelle dell’*Offiziolo* Visconti che, eseguite entro il terzo decennio del Quattrocento, sono il primo numero sicuro del catalogo di Belbello²³.

Il miniatore dell’antifonario di Capodistria, qualificabile come Maestro di San Nazario, mostra di avere una conoscenza diretta e ravvicinata dell’opera del Maestro di Murano, come attestano i confronti tra la struttura della chiesa protetta da san Nazario a c. 88 e quella della Santa Casa raffigurata nell’iniziale ritagliata che si conserva al Musée del Cluny di Parigi²⁴, oppure tra il san Girolamo del codice istriano e uno dei profeti dell’Antifonario di Berlino (fig. 7). Quest’ultimo raffronto dichiara gli aspetti comuni nella

tipologia o nella gestualità delle figure, nelle soluzioni dell’ornato e nel rapporto figure-lettera, ma mostra pure come la vena di aggressivo espressionismo e certa astrattezza formale delle figurazioni del Maestro di Murano siano estranee alle corde del miniatore in esame che privilegia invece un tono più sommesso e malinconico, una resa delle figure più sottilmente naturalistica. A questo Maestro di San Nazario, che plausibilmente s’individua come un lombardo, credo vada collegato un *Tito Livio* della Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 5734) che risulta datato 1418 e firmato da Pietro Alzotto, uno *scriptor* lungamente attivo a Venezia²⁵. Questo codice, reso noto dalla Bandera Bistoletti e studiato dalla Mariani Canova come opera dello stesso Maestro di Murano stesso²⁶, presenta un frontespizio miniato che cita quello delle *Epistole di San Gerolamo* miniato da Michelino da Besozzo per la famiglia veneziana dei Cornaro nel 1414 (fig. 8). Il riferimento del codice parigino al Maestro di San Nazario è a mio parere sostenibile per la coincidenza dell’ornato a penna e a pennello sia nel *ductus* esecutivo, sia nei motivi vegetali che accompagnano le iniziali figurate, sia, infine, nella tipologia delle figure che nel manoscritto parigino presenta un carattere naturalistico più secco rispetto agli esiti del corale di Capodistria e un’adesione meno stretta ai modi del Maestro di Murano (fig. 9). Per collegare i due manoscritti si può pensare, da un lato, ad un addolcimento esecutivo come reazione ai modi pittorici di Gentile da Fabriano che segnò fortemente l’ambiente artistico lagunare; dall’altro, a una collaborazione con il Maestro di Murano a mio parere proprio nel citato antifonario di Berlino. Già Toesca, nel 1930, diceva le miniature di tale manoscritto “non tutte della medesima



Fig. 10. Maestro di San Michele di Murano, Ascensione, Graduale dal tempo di Pasqua all'Avvento, Berlino, Kupferstichkabinett, ms. 78 F 1, c. 50 r



Fig. 12. Maestro di San Nazario, Profeta, Graduale dal tempo di Pasqua all'Avvento, Berlino, Kupferstichkabinett, ms. 78 F 1, c. 108 v

mano”, pur in conformità ai modi di un unico artista che, a suo parere, era un seguace di Belbello²⁷. Al di là di questa proposta attributiva, l'esame diretto del codice conferma a pieno il giudizio dello studioso, rivelando l'opera appunto come il risultato di una collaborazione tra miniatori diversi, ma coordinati e indirizzati dal maestro di Murano che, d'altronde, realizza la parte più cospicua delle decorazioni figurate (fig. 10, 13). Il codice richiede uno studio approfondito, finora mai compiuto, ma già da una prima valutazione è possibile caratterizzare la presenza di due altri miniatori:

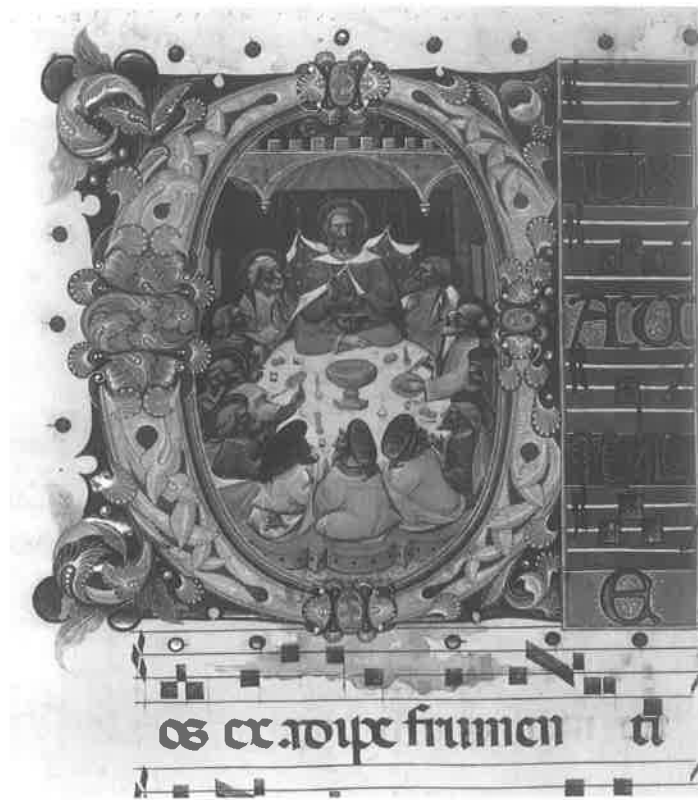


Fig. 11. Collaboratore del Maestro di San Michele di Murano, Ultima cena, Graduale dal tempo di Pasqua all'Avvento, Berlino, Kupferstichkabinett, ms. 78 F 1, c. 96 v

l'uno che forza il dettato del maestro per via di semplificazione caricaturale, come attesta l'Ultima Cena²⁸ (fig. 11); l'altro, a mio parere identificabile nel Maestro di San Nazario, che ne interpreta i modi con un'attenuazione del tono emotivo e del contrasto chiaroscuro, secondo quanto attesta il profeta di c. 108v (fig. 12). Qui la tensione lineare dei panneggi propria del Maestro di Murano si placa e le superfici delle vesti sono mosse da un gioco insistito di pennello che a tratteggio rende il chiaroscuro o commenta l'af-fondo di una piega, così come si vede tanto nelle figure del *Livio*, in modo più sommario, quanto, ad esempio, nel *san Gerolamo* (fig. 6) del codice istriano; il volto e il rapporto della figura con la lettera sono conformi ai modelli del Maestro, seppure in una fattura più addolcita, mentre è anomalo entro la decorazione del codice berlinese il fondo rosso quadrettato che trova un precedente nel frontespizio del *Tito Livio* parigino del 1418 (fig. 8). Questo stesso frontespizio indica d'altronde per il Maestro di San Nazario un contatto già precedente con l'ambiente dello *scriptorium* camaldolese di San Michele di Murano, dato che, come ha rilevato Giordana Mariani Canova, “l'uso dell'ornato a diamanti” nella fascia al centro della pagina “fa presupporre una conoscenza del lessico decorativo tardo-trecentesco toscano” che si lega ai modelli offerti dai codici prodotti presso il monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze con il quale quello di San Michele di Murano mantenne rapporti stretti e costanti²⁹.

Il monastero muranese ebbe un periodo di autentica rinascita nel lungo periodo, dal 1392 al 1448, in cui lo resse l'abate Paolo Venier, divenendo un centro di riforma di tutto l'ordine camaldolese, e non solo, grazie alla congregazione che prese il suo nome³⁰. A questo momento felice dal punto di vista spirituale, corrispose anche una fervida attività di restauro e abbellimento del complesso abbaziale e, soprattutto, un deciso impegno per la costituzione di una



Fig. 13. Maestro di San Michele di Murano, Graduale dal tempo di Pasqua all'Avento, Berlino, Kupferstichkabinett, ms. 78 F 1, c. 1 v

biblioteca che venne incrementandosi per via di lasciti, ma soprattutto attraverso un'accorta politica di acquisti e una vivace attività dello *scriptorium* legato al monastero³¹. Nel 1422, ad esempio, per iniziativa dell'abate Venier furono comprati dei libri dai confratelli fiorentini di Santa Maria degli Angeli a Firenze³², secondo una consuetudine che doveva essere radicata se ancora oggi si possono rintracciare codici provenienti da San Michele che sono stati redatti nel monastero fiorentino, come quello datato 1368 del Correr (ms. V, 29), o che comunque presentano una decorazione d'impronta toscana, come quello della Biblioteca Vaticana (Cod. Vat. Lat. 13674) reso noto da Meneghin³³. Si aggiunge a ciò la presenza presso il monastero veneziano di graduali miniati da Silvestro de' Gherarducci, miniatore apprezzato nel secondo Trecento e frate camaldolese di Santa Maria degli Angeli, come indicava già Vasari e come conferma l'individuazione recente di vari fogli che di essi facevano parte³⁴. Si tratta con buona probabilità dei graduali che nel 1401 il domenicano toscano Giovanni Dominici consigliava alle monache del Corpus Domini di Venezia come modelli per la loro pratica di miniatura³⁵ e che furono usati come tali dal maestro di Murano proprio per l'esecuzione del citato Graduale di Berlino, come hanno individuato Serena Padovani e Giordana Mariani Canova³⁶. È evidente come, pur nella diversa caratterizzazione stilistica, viene rispettato il contenuto iconografico e lo schema compositivo delle iniziali, oltre che un repertorio decorativo di contorno in cui spicca, quasi come un motivo-sigla, quello dei rombi diamantati. Il graduale berlinese rappresenta dunque un prodotto significativo dello *scriptorium* dei camaldolesi a Murano (fig. 13) la cui attività e le cui modalità operative restano ancora in parte da ricostruire, ma che, pur nel rispetto della tradizione rappresentata dalla Scuola di Santa Maria degli Angeli, doveva essere un *milieu* particolar-



Fig. 14. Miniatore camaldolese, Catholicicon di Giovanni Balbi, Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 612, c. 51 v



Fig. 15. Miniatore camaldolese, Catholicicon di Giovanni Balbi, Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 612, c. 21 v

mente propizio a favorire nelle opere l'interazione-integrazione, talora imprevedibile di apporti culturali diversi. Ne è un esempio il *Catholicicon*, oggi presso la Biblioteca Trivulziana di Milano, che fu eseguito sulla fine del secondo decennio del Quattrocento proprio per la biblioteca di San Michele di Murano, come indicano una nota a penna nel testo e la raffigurazione dell'arcangelo Michele tra due santi camaldolesi nel *bas-de-page* del frontespizio³⁷. La decorazione di questa e di un'altra pagina del libro si deve al miniatore veneziano Cristoforo Cortese della cui prolifica attività tra la fine del Trecento e i primi decenni del '400 voglio segnalare, perché ancora non studiati, i libri liturgici eseguiti per i conventi di sant'Anna di Capodistria e di San Francesco a Sebenico³⁸. Il Cortese risulta attivo per i camaldolesi di San Mattia di Murano già nel 1391 e per gli stessi o per quelli di San Michele esegue quel *Graduale dall'Avento alla Pasqua* che, oggi alla Braidense di Milano (ms.



Fig. 16. Miniature camaldolese, *Catholicon* di Giovanni Balbi, Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 612, c. 201 v

AB. XVII, 28), andava ad integrarsi con quello di Berlino del Maestro di Murano, cui lo accomuna la conformità ai modelli di Silvestro de' Gherarducci³⁹. La conoscenza di queste opere toscane, integrata ad influenze di Lombardia, emerge pure nel *Catholicon*, come risulta nell'iniziale dove è raffigurato l'autore del testo, per la libera impostazione della lettera, per la massa stondata dei personaggi visti di

spalle o per il motivo del pavimento piastrellato in arduo scorcio. Nel *Catholicon* compaiono poi i rombi a diamanti, un motivo decorativo della scuola di Santa Maria degli Angeli che passa, come si è visto, nelle opere del Maestro di Murano e nel citato *Livio* del 1418. Nel caso del *Catholicon* il problema si fa più intrigante, poiché il motivo compare in alcune delle ventisette iniziali ornamentali (fig. 14), finora mai prese in considerazione, che non sono opera del Cortese, ma di almeno altri due maestri che, a un notevole livello qualitativo, combinano liberamente motivi ornamentali di varia provenienza⁴⁰, dando appunto sentore di un ambiente caratterizzato dal vivace sovrapporsi di sollecitazioni diverse. Il primo esibisce caratteri più segnatamente lombardi e mostra affinità con l'ornato del Graduale berlinese del Maestro di Murano, ad esempio nell'uso del fondo cangiante (fig. 15); il secondo, cui si deve la maggior parte delle lettere *de pennello*, può essere rappresentato nel suo gusto di contaminazione dall'iniziale di c.201, dove il motivo a diamante si combina con volute vegetali di tradizione veneta, secondo una stesura nitida che richiama modelli toscani, ma che li interpreta con morbidezza che ad essi sono del tutto estranee (fig. 16). In questo contesto, concludendo, il corale di Capodistria emerge dunque come un esito significativo dello stimolante e fervido clima figurativo, ancora in buona parte da ricostruire, che si creò nei primi decenni del Quattrocento in rapporto alla intensa produzione libraria promossa dai monasteri comaldolesi di San Michele e san Mattia di Murano. In Istria potrebbero forse esservi altre testimonianze miniate di questa temperie artistica e penso, in particolare, alla dotazione libraria che dovette avere il monastero camaldolese di San Michele di Leme, presso Parenzo, il quale fu acquisito all'ordine nel tardo Trecento per iniziativa dell'abate Venier, restando poi in diretta dipendenza proprio da quello di San Michele di Murano⁴¹.

¹ G. STELLA, *Annales genuenses Georgii Stellae ab anno MCCXCVIII usque ad annum MCCCCIX deducti, et per Johannem Stellam, eius fratres, continuati usque ad annum MCCCCXXXIV*, a cura di L. A. Muratori, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XVII, Mediolani 1730, pp. 1118-1189; ried. a cura di G. Petti Balbi, XVIII, II, Bologna 1975, p. 181.

² G. STELLA, *Annales...*, ried. 1975, pp. 181-183; A. GIUSTINIANI, *Castigatissimi annali con la loro copiosa tavola della eccelsa ed illustrissima Repubblica di Genoa*, Genova 1537, cc. CXLVIII-CXLIX.

³ N. MANZUOLI, *Vite e fatti de' Santi e Beati dell'Istria, con l'invenzione de' loro corpi, et come si rihebbero le reliquie del beato Nazario confalone et protettore nostro et di S. Alessandro papa dalli Genovesi*, a cura di L. A. Muratori, Venezia 1611, col. 1118-1189; inoltre, *De Sancto Nazario episcopo iustinopolitano in Istria commentarius praeuius*, in *Acta Sanctorum*, Iunii, III, Venezia 1743, pp. 884-889.

⁴ F. ZENO, *Notizie della città e diocesi di Capodistria* (1660 c.), Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It., VI, 171 b (5981), cc. 35-42.

⁵ Le cerimonie svoltesi a Venezia in occasione della restituzione delle reliquie al vescovo Geremia Pola sono ricordate da P. NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città e diocesi di Giustinopoli detta volgarmente Capo d'Istria*, Venezia 1700, ed. anastatica Bologna 1967, pp. 50-51.

⁶ H. FOLNESICS, *Die Illuminierten Handschriften in Dalmatien*, Leipzig 1917, pp. 25-26 n.20, fig. 13-15; T. FRANCO, in *Gotik in Slowenien*, catalogo della mostra (Lubiana 1995), Ljubljana 1995, pp. 348-350 (anche per la bibliografia precedente). La sottoscrizione di Nazario di Giustinopoli è riportata in P. D'ANCONA — E. AESCHLIMANN, *Dictionnaire des Miniaturistes du Moyen-Age et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe*, 2 ed., Milano 1949, p. 156; BENEDICTINS DE BOUVARET, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI siècle*, IV, Fribourg 1976, p. 233.

⁷ F. SEMI, *Il Duomo di Capodistria*, Parenzo 1934, pp. 10, 92-94; ID., *L'arte in Istria*, "Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria", LII, 1935, pp. 107-109; ID., *Capris, Iustinopolis, Capodistria. La storia, la cultura e l'arte*, Trieste 1975, pp. 133, 191; I. MARKOVIČ, *Nazario di Capodistria e le miniature di un antifonario nel tesoro del Duomo di Capodistria*, "Annales", 5, 1994, pp. 73-92.

⁸ F. ZENO, *Notizie...*, ms., cc. 255-271. Nella trascrizione dei vari documenti è ricordato come *Nazarius Bizaps*.

⁹ N. MANZUOLI, *Vite...*, 1611, pp. 18-27; *De sancto...*, 1743, pp. 884-889; I. DANIELE, *Nazario in Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, pp. 777-779 (anche per la bibliografia precedente).

¹⁰ G. TIGLER, *Das Grabmal des heiligen Nazarius in der Kathedrale von Koper*, in *Il gotico in Slovenia. La formazione dello spazio culturale tra le Alpi, la Pannonia e l'Adriatico*, atti del convegno a cura di J. Höfler (Lubiana, ottobre 1994), Lubiana 1996, pp. 159-171; G. TIGLER in *Gotik...*, 1995, pp. 161-162, n. 71.

¹¹ I patroni di Capodistria Alessandro ed Elio, ad esempio, sono raffigurati sulla fronte del sarcofago di San Nazario bene caratterizzati come papa e diacono; cfr. nota 10.

¹² R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Paintings*, VII, The Hague 1926, p. 412.

¹³ A. ALISI, *Il Duomo di Capodistria*, Roma 1932; A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. V. Provincia di Pola*, Roma 1935, pp. 48-49; N. ŠUMI, *La miniatura in Slovenia*, in *Miniatura in Friuli. Crocchia di civiltà*, a cura di L. Menegazzi, Pordenone 1987, pp. 34-41.

¹⁴ C. L. RAGGIANTI, *Stefano da Ferrara*, Ferrara 1972, pp. 159, 170; ID., *Pittura tra Giotto e Pisanello*, Ferrara 1987, p. 110, fig. 225-228.

¹⁵ Cfr. nota 7.

¹⁶ T. FRANCO in *Biblioteca Trivulziana, Milano*, Fiesole 1995, pp. 80-81.

¹⁷ L'accostamento del dipinto all'ambito veneziano è stato proposto da A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, Milano 1992, pp. 62 fig. 42, 92 nota 88 (anche per la bibliografia precedente).

¹⁸ Per il Maestro di San Michele di Murano si veda, anche per la bibliografia precedente, E. KIRSCH in *Medieval and Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art*, Washington 1975, pp. 70-74; S. PADOVANI, *Su Belbello e sul miniatore di San Michele di Murano*. "Paragone", XXIX, 1978, 399, pp. 25-34; ID., *La decorazione pittorica della cappella del castello di Vignola*, in *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra, Modena 1988, pp. 67-71 G. MARIANI CANOVA, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1989, pp. 211-212, 222 nota 45. Sulla possibile provenienza dal monastero di San Mattia a Murano del codice berlinese, sottolineata dalla Mariani Canova (*Cristoforo Cortese*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano 1988, pp. 233-234) e da Freuler (*Presenze artistiche toscane a Venezia alla fine del Trecento: lo scriptorium dei camaldolesi e dei domenicani*, in *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, Milano 1992, p. 485), va ricordata la scritta *Gra<duale> a Pasca usque ad vigesimam terciam dominicam. S. Math. e IIII* che Boese (*Die Lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966, pp. 14-15, n. 29) ha segnalato presente su un cartiglio all'interno del piatto anteriore della legatura, ma che ad un recente esame del codice non risulta più presente. Per le iniziali disperse va ricordata la provenienza muranese attestata nel catalogo della vendita della collezione Ottley nel 1838; cfr. E. KIRSCH, in *Medieval...*, 1975, pp. 70-74.

¹⁹ S. PADOVANI, *Su Belbello...* 1978, p. 30.

²⁰ T. FRANCO, in *La Pinacoteca civica di Fano. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Fano*, a cura di A. M. Ambrosini Massari, R. Battistini, R. Morselli, Cinisello Balsamo 1993, pp. 29-33; ID., *Michele Giambonbo e il monumento a Cortesia da Serego*, in corso di pubblicazione.

²¹ A. CADEI, *Belbello miniatore lombardo. Artisti del libro alla corte dei Visconti*, Roma 1976, pp. 9-17; ID., *Studi di miniatura lombarda. Giovannino de' Grassi e Belbello da Pavia*, Roma 1984, pp. 30-39. Il manoscritto risulta terminato di scrivere nel 1422 e ricevette delle correzioni a Pavia nel 1425.

²² La proposta si deve a M. BOSKOVITS, *Arte lombarda...*, 1988, pp. 14-15.

²³ Per l'Offiziolo Landau-Finaly della Biblioteca Nazionale di Firenze, M. MEISS — E. W. KIRSCH, *The Visconti Hours. National Library. Florence*, (ed. fac-simile) New York 1972; si vedano inoltre: A. CADEI, *Belbello...*, 1976, pp. 43-56; ID., *Studi...*, 1984, pp. 85-105. Sulla possibile presenza del Maestro di Murano nella decorazione di questo codice e sul suo rapporto con Belbello, S. PADOVANI, *Su Belbello...*, 1978, pp. 27-29; ID., *La decorazione...*, 1988, pp. 67-70.

²⁴ S. BANDERA BISTOLETTI, *Maestro di San Michele a Murano*, in *Arte in Lombardia...*, 1988, pp. 104-106.

²⁵ BENEDECTINS DE BOUVARET, *Colophons...*, V, 1976, pp. 58-59; A. G. WATSON, *Catalogue of Dates and Datable Manuscripts 700-1600 in the Department of Manuscripts. The British Library*, London 1979, p. 34, n. 73.

²⁶ S. BANDERA BISTOLETTI, *Maestro di San Michele a Murano*, in *Arte in Lombardia...*, 1988, pp. 106-107; G. MARIANI CANOVA, *Miniatura...*, 1989, pp. 211-212.

²⁷ P. TOESCA, *La collezione Enrico Hoepli*, Milano 1930, pp. 93-94, fig. 55-56.

²⁸ Già la Padovani (*Su Belbello...*, 1978, pp. 30-31) ha individuato in questa miniatura l'opera di un collaboratore del Maestro di Murano al quale riconosce la "forza caricaturale del segno di Belbello", ipotizzando cautamente che potesse essere il miniatore pavese "giovannissimo".

²⁹ G. MARIANI CANOVA, *Miniatura...*, 1989, p. 212.

³⁰ G. B. MITTARELLI, *Bibliotheca codicum mancriptorum monasterii S. Michaelis Venetiarum prope Murianum*, Venetiis 1779, p. XVI; V. MENEGHIN, *San Michele in Isola di Venezia*, Venezia 1962; M. FOIS, *I religiosi: decadenza e fermenti rinnovatori*, in *La chiesa a Venezia tra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. Vian, Venezia 1989, pp. 147-182.

³¹ Si veda alla nota precedente. Inoltre, sullo scriptorium camaldolese di San Michele, G. FREULER, *Presenze...*, 1992, pp. 480-485.

³² Cfr. G. FREULER, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450*, catalogo della mostra (New York, novembre 1994 — febbraio 1995), New York 1994, pp. 155, 165.

³³ Il codice del Correr porta la sottoscrizione "*Completus anno Domini MCCCLXVIII in loco Sancte Marie Angelis de Florentia*". Un foglio miniato del manoscritto del Correr è edito in V. Meneghin, *San Michele...*, 1962, fig. 1.

³⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1569, ed. a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, IV, Firenze 1976; G. FREULER, in *Painting and Illumination...*, 1994, pp. 155-176.

³⁵ G. DOMINICI, *Lettere spirituali*, a cura di M. T. Casella e G. Pozzi, Friburgo 1969, p. 113; il fatto è già ricordato in G. B. MITTARELLI, *Bibliotheca...*, 1779, c. XVI.

³⁶ S. PADOVANI, *Su Belbello...*, 1978, p. 31; G. MARIANI CANOVA, in *Arte in Lombardia...*, 1988, pp. 232-239 n. 65; ID., *Miniatura...*, 1989, pp. 204-205, 210-212.

³⁷ Cfr. nota 16.

³⁸ H. FOLNESICS, *Die Minierten...*, 1917, pp. 38-40, 71-73.

³⁹ G. MARIANI CANOVA, in *Arte in Lombardia...*, 1988, pp. 232-239 n. 65; ID., *Miniatura...*, 1989, pp. 204-205, 210-212; G. FREULER, *Presenze...*, 1992, pp. 483-485.

⁴⁰ Cfr. nota 16.

⁴¹ V. MENEGHIN, *San Michele...*, 1962, p. 22.

UZ JEDAN KOPARSKI KORAL I MAESTRA DI SAN MICHELE DI MURANO

SAŽETAK

Godine 1422. Genovljani vraćaju koparskoj katedrali relikvije sv. Nazarija i sv. Aleksandra, otete 1380. Podaci u izvorima kazuju kako su se na putu svog povratka relikvije izvjesno vrijeme zadržale u Veneciji. Iz Venecije su podrijetlom i minijaturisti kojima dugujemo dekoraciju korala br. 202 u kaptolskom arhivu u Kopru, načinjenog u uskoj svezi s tim važnim događajem. Tekst je pisao Nazarije iz Justinopola koji je ujedno krivo smatran, čak i u novije vrijeme, autorom minijatura. Dekoracija je, međutim, djelo trojice umjetnika. Dvojica su autori znatne kvalitete i jasne umjetničke fizionomije; jedan od njih je Lombardanin koji

djeluje u Veneciji još 1418. godine, usko vezan uz majstora Sv. Mihovila u Muranu zvanog *Belbello*. Minijature koparskog kodeksa pružaju, stoga, prigodu za ocrtavanje živahne klime mletačkog sitnoslikarstva između drugog i trećeg desetljeća petnaestog stoljeća, polariziranog unutar skriptorija Sv. Mihovila na Muranu. One su također značajna epizoda u bliskim i trajnim umjetničkim dodirima između Venecije i suprotne obale Jadrana, a napose u kretanju knjiga o čemu za kasnogotičko razdoblje svjedoče primjeri kodeksa koje je iluminirao Cristoforo Cortese za samostane Sv. Ane u Kopru i Sv. Frane u Šibeniku.