22 | 2018

rivista di storia della MINIATURA

Centro Di | SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI STORIA DELLA MINIATURA

22 | 2018

rivista di storia della MINIATURA

Centro Di | SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI STORIA DELLA MINIATURA

Questo volume è dedicato alla memoria
di Anna De Floriani

Rivista di
Storia della Miniatura

n. 22 | 2018

Rivista fondata da
Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto

Organo della Società Internazionale
di Storia della Miniatura

Direttore
Giulia Orofino

Comitato d'onore
Jonathan J.G. Alexander
Lilian Armstrong
François Avril
Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto
Luisa Cogliati Arano
Xenia Muratova

Comitato scientifico
Fabrizio Crivello
Angela Dillon Bussi
Hans-Joachim Eberhardt
Antonio Iacobini
Silvia Maddalo
Susy Marcon
Giordana Mariani Canova
Massimo Medica
Alessandra Perriccioli Saggese
Marco Rossi
Lucinia Speciale
Federica Toniolo
Gennaro Toscano
Giuseppa Z. Zanichelli

Direttore responsabile
Ginevra Marchi

Redazione
Gaia Elisabetta Unfer Verre

Redazione
c/o Centro Di della Edifimi srl
via dei Renai, 20r
50125 Firenze
tel. 055 2342668
www.centrodi.it
edizioni@centrodi.it

Per le proposte di recensione, si prega
di inviare i volumi alla Redazione.
La rivista si avvale della procedura di valutazione
e accettazione degli articoli *double blind peer reviewing*.

© Copyright 1997
Centro Di della Edifimi srl

Società Internazionale
di Storia della Miniatura

ISSN 1126-4772

Stampa: Liongraf, Firenze
settembre 2018

Pubblicazione annuale:

Un numero 120 €
Abbonamento
100 € (Italia), 120 € (estero)
Per i soci della Società, sconto concordato
del 20% sul prezzo dell'abbonamento

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 4763 del 30.1.1998

Iscrizione al registro Operatori
di Comunicazione n. 7257

Per le fotografie di questo numero, l'Editore si scusa per eventuali omissioni o errori e si rende disponibile per integrare ed emendare, se informato dagli aventi diritto.

Sommario

5 Tavole a colori

17 *Lucinia Speciale*
La musa cristiana. Il ritratto di Marco del Tetravangelo di Rossano

22 *Teresa D'Urso*
Cava e il Mediterraneo. A proposito di alcuni codici di età normanno-sveva

29 *Fabrizio Crivello*
Un Salterio glossato in stile tardogeometrico a Magonza

33 *Silvia Maddalo*
Storie sui margini. Appunti sulla Bibbia manfrediana di Torino

38 *Federica Volpera*
Il ms. 20 dell'Eisenbibliothek di Schlatt: una nuova acquisizione per la produzione libraria nella Genova di tardo Duecento

53 *Laura Pasquini*
Enrico VII e la rappresentazione figurata della regalità: le fonti manoscritte

68 *Giordana Mariani Canova*
Il Messale di Ildebrandino Conti e i suoi miniatori: il Maestro avignonese e il Maestro del Codice di san Giorgio

74 *Marco Rossi*
Un contributo figurativo alla Milano di Giovanni Visconti: la *Chronica urbis* lat. 4946

78 *Antonella Cattaneo*
L'apparato illustrativo del *Huon d'Auvergne* di Berlino

89 *Massimo Medica*
Un codice miniato visconteo ancora poco noto: il Cicerone della Biblioteca Nacional de Madrid

97 *Giuliana Algeri*
Una nota sul 'codice Bodmer' di Michelino da Besozzo

106 *Gennaro Toscano*
Un Libro d'Ore miniato da Leonardo da Besozzo per Alfonso il Magnanimo (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1886)

114 *Giovanna Saroni*
Frammenti inediti di un Libro d'Ore savoiardo

123 *Federica Toniolo*
Incunaboli miniati dell'officina urbinate e ferrarese di Federico da Montefeltro

132 *Lilian Armstrong*
Roberto Valturio, *De re militari*, 1472. A Note on the Hand-illuminated Copy in Houghton Library of Harvard University

136 *Anca Delia Moldovan*
Astrology and Agriculture in the Calendar of the Offiziolo of Charles VIII (Fondazione Giorgio Cini, inv. 2502/4)

149 *Giuseppa Z. Zanichelli*
Il Maestro del Breviario di San Giovanni Evangelista

153 *Elena De Laurentiis*
I corali del Centro Studi Francescani per la Liguria. Nuove miniature di Michele da Genova

164 *Elli Doulkaridou Ramantani*
Two Illuminated *Statuti* from the Archive of San Giovanni Decollato in Rome

173 *Antonio Iacobini, Giulia Orofino, Xavier Barral i Altet*
Opus Romanum. Un nuovo libro sulla miniatura a Roma nel Duecento

187 Recensioni
A cura di *Giuseppa Z. Zanichelli*

200 Miniatura on-line
A cura di *Federica Toniolo*

202 Scritti di Anna De Floriani
A cura di *Elena De Laurentiis*

Tav. XI. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 1886, Libro d'Ore: Leonardo da Besozzo, *incipit* dell'Ufficio dei morti, f. 94r.

(vedi saggio G. Toscano)

Marco Rossi

Un contributo figurativo alla Milano di Giovanni Visconti: la *Chronica urbis* lat. 4946

La miniatura gotica lombarda viene tradizionalmente letta e interpretata, sia pure in modo corretto, secondo una prevalente ottica realistica e di adesione al vero, lasciando però in ombra numerose suggestioni e potenzialità immaginifiche e idealizzanti, oltreché illusionistiche, presenti in essa, certo più diffuse tra fine XIV e inizi XV secolo, ma già riscontrabili nella cultura figurativa degli anni trenta e quaranta del Trecento. Un esempio significativo di tale coesistenza di aspetti è costituito dall'esuberante decorazione, rimasta incompiuta e in parte ancora inedita, dell'affascinante *Chronica urbis Mediolanensis a nativitate Noe usque ad Felicem IV papam* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, lat. 4946), chiamata anche *Fasciculus temporum*[1]. Il manoscritto, attestato nella biblioteca viscontea prima di essere portato in Francia, conserva un'ampia opera in cinque libri che inserisce le origini di Milano nell'ambito della storia universale, dando particolare rilievo al contesto biblico, a quello romano e alle biografie di arcivescovi milanesi, pontefici e imperatori, in un arco cronologico che da Noè giunge alla prima metà del VI secolo d.C. Purtroppo la decorazione occupa solo i primi fogli del codice (ff. Av, Br, 3v-7r), in quanto non venne portata a termine, e a loro volta le pagine illustrate sono nella maggior parte lasciate allo stato di disegno e non completate pittoricamente.

La recente storiografia artistica ha posto l'attenzione, piuttosto che sulle illustrazioni dell'ambiziosa narrazione cronachistica, sulla solenne pagina di apertura del manoscritto (f. Av; tav. IX), quasi a *grisaille*, con la figura di un vescovo in trono entro una maestosa struttura architettonica, in atto benedicente, nella pienezza dei suoi poteri nei confronti dei laici e del clero, disposti davanti a lui a rendergli omaggio. I simboli viscontei individuati sullo scudo del personaggio in primo piano a destra, forse identificabile con Luchino Visconti, e l'agnello di san Giovanni Battista sul pastorale del vescovo, in evidenza sulla sinistra, hanno suggerito di riconoscere nell'alto prelato Giovanni Visconti[2], signore di Milano con Luchino dal 1339 e ufficialmente arcivescovo dal 1342 al 1354, dopo essere stato nominato tre anni prima e avere già amministrato la diocesi nel decennio precedente. I ritocchi osservati da Avril e Gousset sul pastorale, con una conseguente modifica del gruppo dei chierici, e – meno chiaramente – anche sul volto del vescovo, potrebbero risalire a tale occasione, probabilmente per evidenziarne l'identità[3], nel contesto della committenza di un codice che andava assumendo un rilievo particolare, inserendo il compimento del sogno di Giovanni nell'ambito della storia universale; ma non si può nemmeno escludere l'inserto di un foglio in corso di preparazione per un altro manoscritto, come rivelano altri ripensamenti, ad esempio nel gruppo sulla destra – a riguardo è illuminante che il personaggio identificato con Luchino Visconti non poggi sul pavimento – e nel frontone dell'edificio. La successiva incompiutezza del codice potrebbe essere spiegata con il raggiungimento degli obiettivi che Giovanni Visconti si era prefissato e il conseguente esaurimento di una costosa committenza avviata allo scopo di nobilitare i propri destini e quelli della città di Milano in un orizzonte universalistico.

I caratteri stilistici della grande pagina miniata con l'immagine del vescovo benedicente il clero e i laici, connotati da quella "ricerca fisionomica insistita" che Anna De Floriani aveva sottolineato nella decorazione della presente cronaca milanese[4], evocano il vivace realismo e l'intensità figurativa del Maestro del Pantheon (Bibliothèque nationale de France, lat. 4895, datato al 1331), rispetto al quale l'autore di questa pagina – a lui molto vicino – si caratterizza per una più fantasiosa connotazione dell'architettura, riccamente interpretata mediante volumi illusionistici, evocazioni antiche ed esuberanze decorative, con colonnine torti-

Gennaro Toscano

Un Libro d'Ore miniato da Leonardo da Besozzo per Alfonso il Magnanimo (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1886)

Un prezioso Libro d'Ore, conservato presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna[1] e fin qui poco considerato negli studi di storia della miniatura, è buon testimone della produzione di codici di lusso ancorata alla tradizione di gusto tardogotico presso la corte di Alfonso il Magnanimo, re di Napoli dal 1442 al 1458, gusto che coabitava con altre tendenze in voga nella capitale del regno[2].

L'*incipit* dell'Ufficio della Vergine (f. 13r; fig. 1) presenta entro l'iniziale *D* l'*Annunciazione* e un ricco fregio con fiori e foglie su fondo dorato abitato da profeti; al centro del margine inferiore, lo stemma bipartito Savoia e Monferrato. Il codice appartenne infatti a Carlo I il Guerriero, duca di Savoia, e alla moglie Bianca di Monferrato, due raffinati bibliofili, che avevano accolto tra l'altro nelle loro collezioni uno dei più celebri manoscritti del mondo occidentale: le *Très Riches Heures* del duca di Berry[3].

Altri elementi, quali la preghiera di Gerolamo Calagrano, vescovo di Mondovì (ff. Iv-IIr), nonché la nota di possesso dello stesso prelato "Hieronymi Calagrani episcopi Montisregalis" (f. 122v), documentano la presenza del Libro d'Ore in area sabauda nell'ultimo decennio del Quattrocento[4]. Il codice fu poi acquistato dal barone Georg Wilhelm von Hohendorff (1670-1719), aiutante di campo del principe Eugenio di Savoia (1663-1736), e nel 1720 passò nella Hofbibliothek di Vienna. Prelevato dai francesi nel 1809 (timbro della "Bibliothèque impériale", f. 122v) fu restituito alla biblioteca di Vienna tra il 1814 e il 1815[5].

Nonostante la presenza dello stemma Savoia-Monferrato, sin dal 1933 Hermann Julius Hermann aveva attribuito questo piccolo Libro d'Ore all'area napoletana datandolo al tempo di Ferrante d'Aragona, figlio del Magnanimo e re di Napoli dal 1458 al 1494, cui legava anche i ritratti, gli stemmi e gli emblemi che decorano i ff. 77r e 82r (figg. 5-6). D'altra parte il legame del codice con Napoli era confermato dalla presenza nel calendario di numerosi santi propri della chiesa partenopea – Atanasio, Aspreno, Candida, Gennaro, Agrippino, Aniello, Severo, Restituta, Eframo, ecc. – o di altri particolarmente venerati nel Regno di Napoli[6]. La presenza di melograni e palmette nei fregi nonché una certa 'influenza islamica' nell'insieme della decorazione avevano spinto Hermann ad ancorare la produzione del codice a un centro dell'Europa meridionale (Spagna o Sicilia). Secondo lo studioso, lo stile e la composizione delle miniature traducevano inoltre una certa conoscenza dell'arte di Antonello da Messina nonché di Antonello da Saliba.

Nonostante la perizia del grande studioso austriaco che si era laureato nel 1895 con una tesi sui codici rinascimentali miniati per Andrea Matteo III Acquaviva conservati a Vienna[7], negli anni in cui redasse la scheda sul Libro d'Ore in esame, la conoscenza della produzione artistica a Napoli nel Quattrocento era a dir poco lacunosa. Il grande esponente della Scuola di Vienna non poté neanche contare sulla massa di documenti sui miniatori meridionali pubblicati da Tammaro De Marinis nella sua monumentale opera sulla biblioteca aragonese soltanto a partire dal 1947[8].

Un'analisi più attenta dello stile delle miniature del codice in esame ci permette di anticiparne la realizzazione al tempo del Magnanimo, di ipotizzarne una committenza diretta del sovrano e di attribuire buona parte dell'esecuzione delle scene a Leonardo da Besozzo, pittore e miniatore di origine lombarda attivo a Napoli sin dal terzo decennio del Quattrocento[9].

La formazione e la prima attività di Leonardo sono state individuate nel vivacissimo contesto artistico della corte dei Visconti, tra Pavia e Milano[10]. Il suo apprendistato dovette giungere a termine al rientro del padre Michelino in Lombardia (1418 circa), dopo un lungo e proficuo soggiorno in Veneto. Leonardo ereditò dal padre il talento di infondere ai suoi personaggi una grazia squisita, tipicamente

1. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 1886, Libro d'Ore: Leonardo da Besozzo, *incipit* dell'Ufficio della Vergine, iniziale *D* con *Annunciazione*, f. 13r.

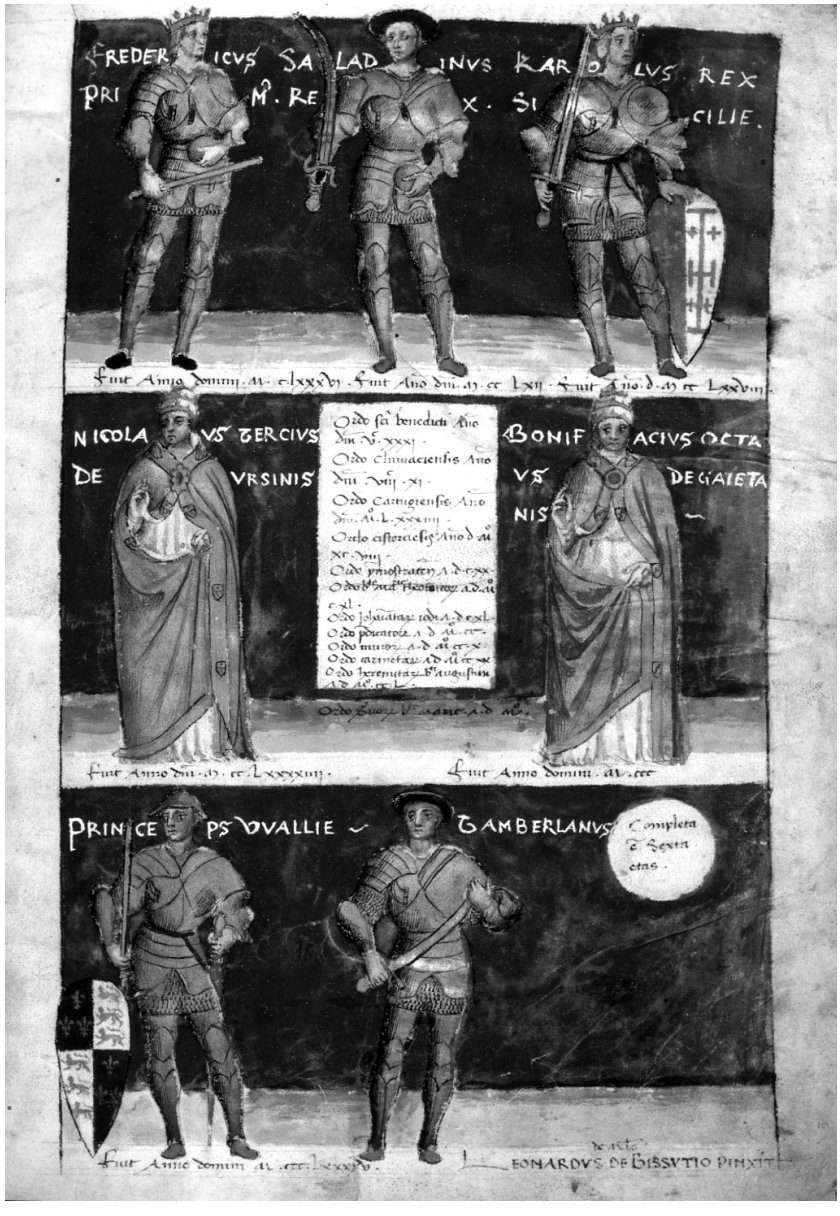
lombarda, la capacità di rendere tangibile l'eleganza raffinata delle *silhouettes* sinuose dei suoi personaggi, nonché uno spiccato senso naturalistico. Questo naturalismo lombardo, ereditato dal padre e arricchito da cadenze che richiamano l'arte di Giovannino de' Grassi, caratterizza l'insieme della sua produzione.

Leonardo dovette lasciare il cantiere del duomo milanese e stabilirsi a Napoli, in una data non lontana dal 1427, attiratovi dall'ultimo grande cantiere legato alla moribonda dinastia angioina: il monumento funerario di Ladislao di Durazzo e la cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara. Un linguaggio strettamente micheliniano parlano infatti i *San Giovanni Battista* e *San'Agostino* del monumento funebre di Ladislao voluto dalla sorella, la regina Giovanna II d'Angiò-Durazzo. I due santi affrescati da Leonardo richiamano effettivamente le eleganti miniature di Michelino nel Libro d'Ore Bodmer[11] nonché i disegni raffiguranti quattro *Apostoli*, oggi conservati al Louvre[12]. Su basi stilistiche e di congiuntura (guerre di successione), la critica aveva datato l'erezione di questo monumento tra il 1414 e il 1420, con una ripresa dei lavori dopo il 1424 e il loro completamento nel 1428. Tuttavia, un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Lucca ha permesso di stabilire su basi più concrete la cronologia di questo capolavoro della scultura tardogotica. Il 12 gennaio 1428, gli scultori toscani Leonardo e Francesco, figli di Riccomanno del fu Guido da Pietrasanta, promettevano a Giovanni de Gante, "magister lapidum", di recarsi a Napoli entro il mese successivo dove sarebbero rimasti un anno per scolpire il monumento funerario "pro corpore regis Ladislai defuncti". Leonardo di Vitale Pardini da Pietrasanta e Tommaso figlio del fu Matteo da Lucca s'impegnavano a partire anch'essi[13].

È probabile quindi che la monumentale tomba di Ladislao sia stata completata tra il 1428 e il 1430, epoca in cui il gran siniscalco Sergianni Caracciolo, consigliere e amante della regina Giovanna II, faceva erigere il proprio mausoleo alle spalle della tomba dei sovrani. Quest'ultima diventava così una sorta di monumentale arco di accesso alla cappella Caracciolo del Sole e sottolineava gli stretti legami che univano il siniscalco e la regina.

Leonardo fu attirato a Napoli proprio da questi importanti cantieri: il *San Giovanni Battista* e il *Sant'Agostino* affrescati nelle due nicchie del monumento di Ladislao sono da annoverare tra le sue prime opere dipinte nella capitale meridionale. Al riguardo, non bisogna trascurare un'antica tradizione che leggeva accanto alla firma dell'artista ai piedi del *Sant'Agostino* la data 1428[14].

In questi stessi anni, Leonardo realizzò anche una parte del ciclo ad affresco che orna le pareti della cappella Caracciolo del Sole[15]. Le scene, disposte su tre registri, raffigurano episodi della vita della Vergine nei due registri superiori e storie di vita eremitica in quello inferiore. Sotto la scena con la *Natività della Vergine* si legge: "Leonardus de Bissucio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcrum pinxit". Alla mano di Leonardo si devono inoltre l'*Annunciazione*, la grande scena con l'*Incoronazione della Vergine* e le due storie eremitiche del muro di destra. Le altre storie della vita della Vergine nonché la maggior parte degli episodi



2. Milano, Collezione Crespi di Morbio, *Codice degli uomini illustri*: Leonardo da Besozzo, ultimo foglio con la firma dell'artista, f. 20r.

del registro inferiore sono opera del pittore regnicolo Perinetto da Benevento, che ha lasciato la sua firma sulla prima storia del registro inferiore. Come giustamente proposto dalla critica[16], mentre Leonardo da Besozzo era impegnato sul cantiere di San Giovanni a Carbonara, la regina Giovanna II gli commissionò gli stemmi durazzeschi nel celebre *Libro della Confraternita di Santa Marta*, oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli[17].

La morte di Sergianni (1432), seguita da quella della regina Giovanna (1435), e la lunga guerra di successione tra Angioini e Aragonesi (1435-1438) spinsero l'artista verso la città papale. A Roma, Leonardo realizzò infatti la copia degli affreschi con *Uomini illustri* eseguiti da Masolino tra il 1428 e il 1432 nella cosiddetta 'Sala Theatri' nel palazzo a Montecavallo su incarico del cardinale filoangioino Giordano Orsini. La copia eseguita da Leonardo, meglio nota come *Cronaca Crespi* (fig. 2), reca nell'ultima pagina la firma "Leonardo de Bessutio pinxit"[18].

Dopo questo breve passaggio a Roma, Leonardo rientrò a Napoli nel momento in cui Renato d'Angiò, l'ultimo sovrano della dinastia angioina in Italia meridionale, s'impadroniva della città (1° maggio 1438). Sin dal suo arrivo, il nuovo re commissionò al pittore il suo stemma nel già citato *Codice di Santa Marta*, stemma attribuito a Leonardo da Pietro Toesca già nel 1930[19]. La data 1438, riportata sul relativo foglio, indica non soltanto l'ingresso del re nella confraternita ma anche l'anno di esecuzione.

A questa fase dell'attività napoletana di Leonardo da Besozzo abbiamo attribuito la decorazione di un codice in due volumi: il Petrus Baldus de Ubaldis, *Lectura super codicis*[20]. Si tratta di un'interpretazione giuridica di Pietro Baldo degli Ubaldi di Perugia (1327-1406) del *Codice* di Giustiniano copiato a Napoli nel 1439 (nuovo stile) per *Jacobus de Fucio*, professore di diritto, dagli scribi Berteramo de Forciato di Castelluccio e *Petrus Pictzenini* (Piccinini?), così come si evince dall'*explicit* del f. 169v del primo volume. Si tratta di un codice cartaceo, non realizzato per la corte, ma per un giurista, Jacopo *de Fucio*, probabilmente un professore dello *Studium* o più semplicemente un membro del Collegio dei dottori. La prima pagina di ogni volume presenta nella parte superiore una miniatura accompagnata da fregi di acanto, caratterizzati da colori vivaci e punteggiature d'oro. I colori quasi acquarellati ricordano la tavolozza utilizzata dal pittore nella *Cronaca Crespi*. Lo stile di queste due scene miniate mostra inoltre una chiara ascendenza lombarda e trova riscontri palmari proprio nelle scene della vita della Vergine in San Giovanni a Carbonara nonché nei fogli dipinti da Leonardo nel *Codice di Santa Marta*.

Gli anni estremi del regno di Renato non dovettero certamente facilitarne l'attività di mecenate, dovendosi il monarca difendere dagli attacchi aragonesi, che si impadronirono della capitale meridionale il 2 giugno 1442. Se il monarca angioino fu costretto a lasciare il tanto desiderato trono, Leonardo rimase per servire il nuovo sovrano. Grazie alla fama legata alle sue "celeberrime picture", il 10 settembre 1449, Alfonso il Magnanimo nominò Leonardo primo pittore di corte e suo familiare:

Ita quidem quod vos idem Leonardus,

3. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 1886, Libro d'Ore: Leonardo da Besozzo, Ufficio della Vergine, iniziale *D* con la *Presentazione di Gesù al tempio*, f. 45r.

> quamdiu vixerit sitis ordinarius et maior, ut predicitur, pictor camere domusque nostre vestrisque offici potissimum sit parietes ecclesiarum, domum et habitationum vexilla, petitiones et generis eiudem librorum nostrorum minia effigere et ornare et denique omnia per nos vobis commissa ad vestrumque officium spectantia facere et ordinare bene fideliter et legaliter, sicut nobis iusiurando prestitistis[21].

Al di là dell'enfasi encomiastica con cui vengono elencate le opere eseguite dall'artista nonché le sue qualità di pittore, è interessante sottolineare che nel documento viene indicato l'elenco dei futuri incarichi da parte del monarca: dipinti nelle chiese, insegne e bandiere per palazzi e residenze nonché libri miniati. Questo atto di stima nei confronti dell'artista lombardo e quindi la sua nomina a pittore di corte sono stati messi in relazione al gusto del Magnanimo per le manifestazioni artistiche tardogotiche, attestato dalla presenza in quegli stessi anni di Pisanello[22]. Giunto a Napoli alla fine del 1448, il maestro veronese fu ammesso infatti tra i *familiares* del re e gratificato con una rendita annuale di quattrocento ducati, proveniente dalle saline di Francavilla in Abruzzo, come si evince da un atto rogato il 14 febbraio 1449[23]. Sembra difficile porre sotto una comune etichetta 'tardogotica' la cultura lombarda di Leonardo e il naturalismo di Pisanello, l'artista più famoso dei suoi tempi, ormai all'apice di una carriera svoltasi attraverso le più prestigiose corti della Penisola. Al contrario, la nomina nello stesso 1449 dei due artisti al rango di *familiares* documenta le diverse tendenze del gusto artistico del sovrano. D'altra parte, non bisogna dimenticare che qualche anno prima, il 7 giugno 1444, il pittore Jacomart viene citato come "feel familiar e pintor de cambra" del monarca aragonese[24]. Jacomart era il pittore più famoso del Regno di Valencia, formatosi prima nell'ambiente del gotico internazionale in cui operavano Alcanys, Peris e Mateu, poi adepto dell'*Ars nova* importata a Valencia da Luis Dalmau – al rientro dal suo viaggio in Fiandra tra il 1436 e il 1438 – e dal pittore nordico Luis Allynckbrood (Alimbrot). Grazie alla fama raggiunta tra i pittori valenzani, il Magnanimo lo volle a Napoli al suo fianco come artista di corte e gli commissionò il prestigioso *retablo* per la chiesa di Santa Maria della Pace, opera con la quale il re volle ringraziare la Vergine per l'avvenuta conquista della città[25].

Le opere realizzate da Jacomart, da Pisanello e da Leonardo da Besozzo per il Magnanimo coabitavano con i dipinti di van Eyck e gli arazzi da cartoni di Rogier van der Weyden che proprio in quegli anni giungevano nelle collezioni reali in Castel Nuovo[26]. Le varie correnti di questo plurilinguismo artistico che caratterizzano la grande stagione della Napoli alfonsina – dal tardogotico lombardo al naturalismo pisanelliano, dall'*Ars nova* fiamminga alla pittura iberica – trovarono un'eco immediata tra i miniatori al servizio del re.

Ritornando a Leonardo da Besozzo, va ricordato che la sua attività è documentata durante tutto il regno di Alfonso il Magnanimo. Il 18 febbraio 1451 egli viene retribuito per aver dipinto una cattedra probabilmente per un pro-

4. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 1886, Libro d'Ore: Leonardo da Besozzo, *incipit* dei Sette Salmi penitenziali, iniziale *D* con *Davide davanti alle mura di Gerusalemme*, f. 63r.

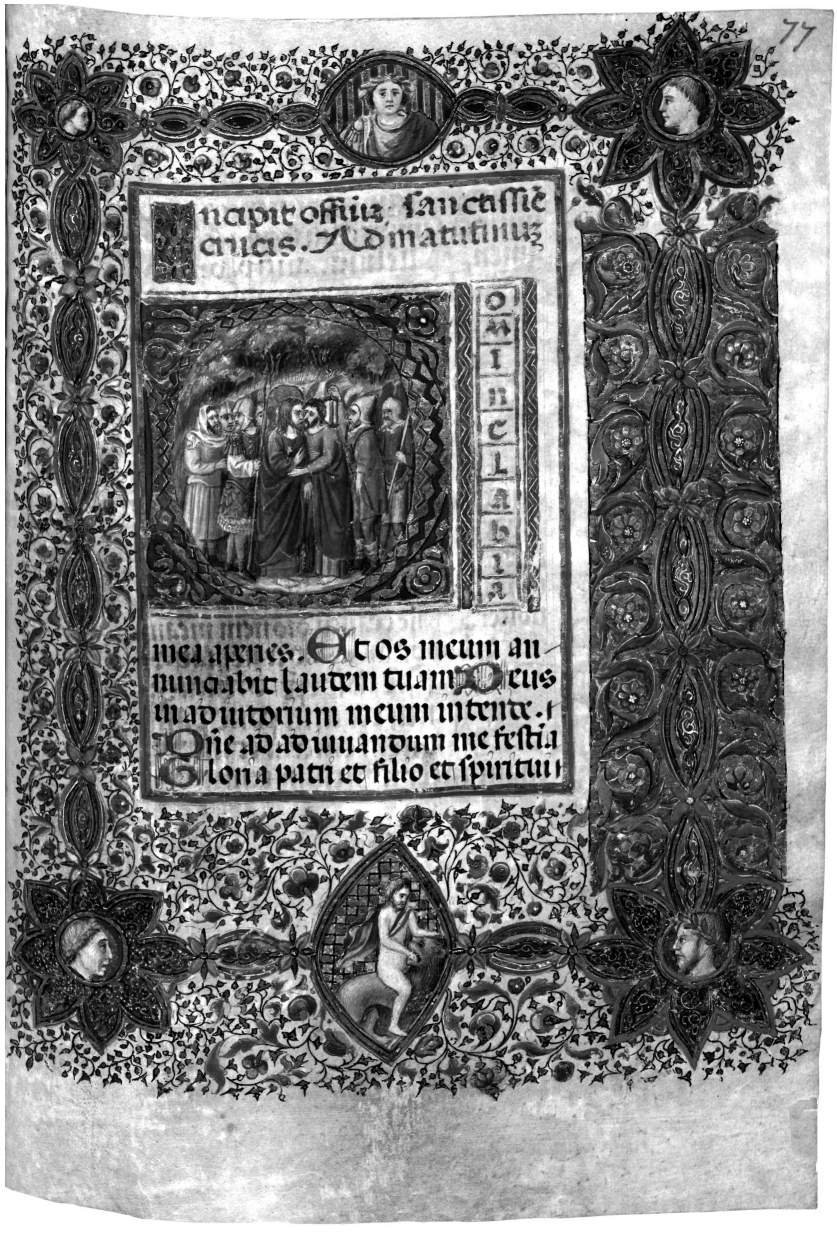
fessore di Teologia remunerato dalla corte[27]. Tale documento inoltre conferma i rapporti tra il pittore e l'ambiente dello *Studium* napoletano, rapporti iniziati all'epoca della realizzazione del codice per Jacopo *de Fucio*. Negli anni cinquanta del secolo, il nome di Leonardo ricorre in altri documenti di ambito regio. Nel 1454 è impegnato con Antonello del Perrino a dipingere stemmi castigliani e altre decorazioni "da servire pe' funerali del re di Castiglia". Due anni dopo riceve insieme ad Agnello Abbate e Minichello Battipalla 46 ducati per aver dipinto "stendardi e bandiere con le armi del re, da porsi in piatti di confetture servite in vari conviti"[28]. Nel 1458, Leonardo dipinse la camera degli Angeli nella torre Vivarella in Castel Nuovo e ricevette un pagamento "per daurar et pintar la cuberta de linyam del retret que fa fer lo dit senyor Rey en lo Jardi del Castell nou de Napols"[29].

Attraverso la lettura di queste fonti è evidente che a partire dagli anni cinquanta il pittore non ebbe un ruolo di protagonista fra gli artisti operanti per Alfonso e la sua cultura prettamente lombarda sarebbe rimasta sostanzialmente isolata nel contesto artistico locale. Il prezioso Libro d'Ore oggi a Vienna costituisce quindi un raro e prezioso documento della sua attività per la corte a metà Quattrocento.

Il codice presenta un calendario finemente illustrato con tondi raffiguranti le personificazioni dei segni dello zodiaco rese con un naturalismo memore della grande tradizione lombarda. L'*incipit* dell'Ufficio della Vergine (f. 13r; fig. 1) presenta entro l'iniziale *D* l'*Annunciazione* e un ricco fregio e decorazione a lamina d'oro abitato da profeti: i tratti somatici dei personaggi trovano puntuali riscontri negli uomini illustri della *Cronaca Crespi*. Nel margine inferiore, al centro, lo stemma bipartito Savoia e Monferrato appare anche a occhio nudo ridipinto su un altro stemma, verosimilmente quello del monarca aragonese[30]. Il f. 19r presenta un ricco fregio con rombi e foglioline in oro simili a quanto prodotto nello scrittorio palatino dagli artisti del *Breviarium romanum* del Magnanimo, mentre l'iniziale *T* (*Te Deum laudamus*), su fondo quadrettato, ospita i santi Ambrogio e Agostino, dovuti alla mano di Leonardo. Il fregio del f. 21r con eleganti foglie lanceolate in oro e animali (leopardo, cani, conigli) che si rincorrono rappresenta un vero e proprio omaggio alla tradizione lombarda inaugurata da Giovannino de' Grassi. Di gusto spiccatamente lombardo anche gli altri fogli miniati dell'Ufficio della Vergine (ff. 29r, 33r, 37r, 41r, 45r, 51r; fig. 3).

L'*incipit* dei Sette Salmi penitenziali (f. 63r; fig. 4) presenta nell'iniziale *D* il re Davide davanti alle mura di Gerusalemme. Un articolato racemo con fiori di pisello su fondo oro si snoda lungo i quattro lati del foglio come già sperimentato da Michelino da Besozzo nel prezioso Libro d'Ore Bodmer.

L'*incipit* dell'Ufficio della Santa Croce (f. 77r; fig. 5) presenta un'articolata cornice con medaglioni abitati da profili all'antica entro formelle polilobate: il personaggio in basso a sinistra sembra essere un vero e proprio ritratto di Alfonso il Magnanimo. Al centro del fregio superiore, in un tondo, il personaggio all'antica laureato è dipinto sulle barre rosse d'Aragona su fondo d'oro. Nell'iniziale *D*



5. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 1886, Libro d'Ore: Leonardo da Besozzo, *incipit* dell'Ufficio della Santa Croce, iniziale *D* con *Il bacio di Giuda*, f. 77r.

(*Domine labia mea*) è dipinta l'animata scena del *Bacio di Giuda*. Seguono le iniziali istoriate con ricchi fregi raffiguranti *Cristo dinanzi a Pilato* (iniziale *D*, f. 79r), la *Salita al Calvario* (iniziale *D*, f. 80r) e al f. 82r entro l'iniziale *D* la *Crocifissione* (fig. 6). Il fregio di quest'ultimo foglio è particolarmente interessante perché presenta entro losanghe gli emblemi più cari ad Alfonso il Magnanimo: il libro aperto; l'Ordine della Giara, fondato dal re Garcia di Navarra e riformato nel 1403 da Ferdinando d'Antequera, padre del Magnanimo; il fascio di miglio e il trono ardente[31].

Altri tre fogli miniati con ricche cornici concludono l'Ufficio della Santa Croce (ff. 84r, 86r, 88r); segue l'Ufficio dello Spirito Santo con un'affollata raffigurazione della *Pentecoste* all'interno dello spazio ristretto dell'iniziale *D* (f. 90r) e l'Ufficio dei morti (f. 94r; tav. XI).

Lo stile delle miniature attribuibili nella maggioranza dei casi a Leonardo da Besozzo, nonché la presenza degli emblemi alfonsini fanno propendere per una datazione del codice verso la metà del Quattrocento. Passato dopo la morte del Magnanimo (1458) al figlio Ferrante, è probabile che il Libro d'Ore sia giunto nelle collezioni dei Savoia in occasione delle nozze tra Anna di Savoia e il principe Federico d'Aragona celebrate l'11 settembre 1478. Federico d'Aragona (1451-1504) era il terzogenito dei sei figli di Ferrante[32], mentre Anna di Savoia (1455-1480) era figlia del duca Amedeo IX e di Iolanda di Francia, e quindi sorella del duca Carlo I (1468-1490). Grazie all'appoggio dello zio Luigi XI, re di Francia, Carlo era stato riconosciuto nuovo duca di Savoia alla morte del fratello Filiberto I, avvenuta nel 1482, e a soli 17 anni, nel 1485, prese in sposa Bianca di Monferrato[33]. Con buona probabilità, proprio in quell'occasione, il giovanissimo duca fece miniare lo stemma bipartito Savoia-Monferrato sul frontespizio del codice già appartenuto ad Alfonso il Magnanimo (fig. 1).

1) Cod. 1886, ff. III-122, 145×205 mm. Il Libro d'Ore è stato pubblicato per la prima volta da H.J. Hermann, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance*, IV. *Unteritalien: Neapel, Abruzzen, Apulien und Calabrien*, Leipzig 1933, scheda 22, pp. 20-30, cui si rimanda per la precisa descrizione del codice.

2) Sul soggetto, cfr. G. Toscano, *Miniatori al servizio di Alfonso il Magnanimo*, in *La Biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre-15 dicembre 1998), a cura di G. Toscano, Valencia 1998, pp. 339-381, con bibliografia anteriore.

3) Chantilly, Musée Condé, ms. 65: *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, études publiés par A. Paravicini Bagliani, Torino 1989, tav. XIII, pp. 197-198, n. 22. Il duca chiese infatti al miniatore Jean Colombe e ai suoi collaboratori di completare questo lussuosissimo manoscritto nel 1485, facendosi raffigurare insieme alla moglie in preghiera davanti al *Christus patiens*, entro ricca cornice architettonica con due putti reggenti gli stemmi Savoia e Savoia-Monferrato (f. 75r): M. Jacob, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XVe siècle*, Rennes 2012, pp. 31-34, tav. 3.

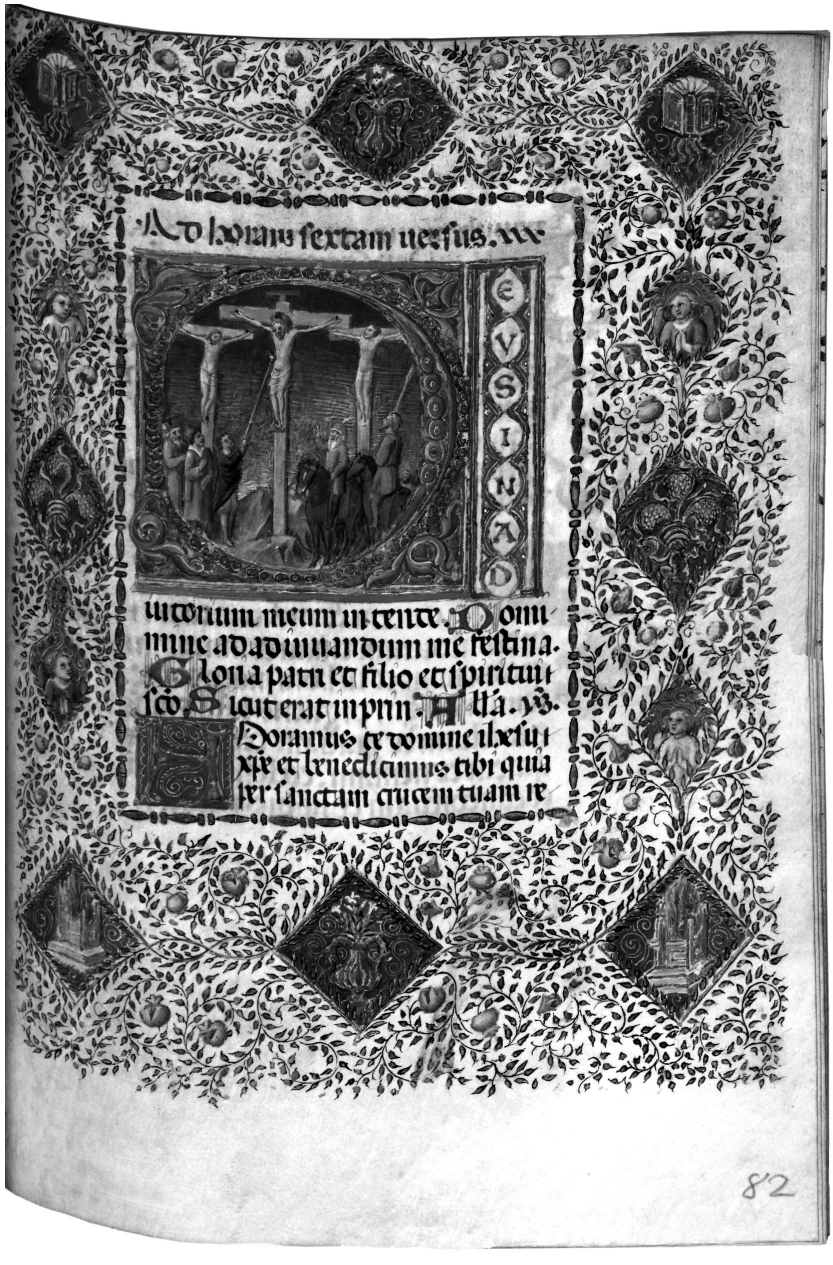
4) Gerolamo Calagrano fu vescovo di Mondovì dal 1490 al 1497: G. Grassi, *Memorie istoriche della chiesa vescovile di Monteregale in Piemonte dall'erezione del vescovato sino a' nostri tempi*, I, Torino 1789, pp. 41-44.

5) Hermann, *Die Handschriften und Inkunabeln* cit., scheda 22, pp. 20-30.

6) Ivi, pp. 21-22.

7) Sullo studioso cfr. G. Mariani Canova, *Introduzione*, in H.J. Hermann, *La miniatura estense*, cura, apparati e note di F. Toniolo, Modena 1994, pp. 9-28.

8) Tammaro De Marinis pubblicò una scheda sul Libro d'Ore, accompagnata da tavole: T. De Marinis, *La Bi-*



6. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 1886, Libro d'Ore: Leonardo da Besozzo, Ufficio della Santa Croce, iniziale *D* con la *Crocifissione*, fregio con emblemi di Alfonso il Magnanimo, f. 82r.

blioteca napoletana dei re d'Aragona, II, Milano 1957, p. 113.

9) Per questa ipotesi, cfr. G. Toscano, *Codici di lusso per Alfonso il Magnanimo. Il* Breviarium Romanum *della Biblioteca nazionale di Napoli (ms. I.B.55) e il Libro d'ore dell'Österreichische Nationalbibliothek (cod. 1886)*, in *Medieval Charm. Illuminated Manuscripts for Royal, Aristocratic and Ecclesiastical Patronage*, edited by F. Brazès-Moly – F. Marini, Pollestres 2016, pp. 218-233.

10) Sull'artista, cfr. G. Toscano, *La miniatura a Napoli da Renato d'Angiò ad Alfonso il Magnanimo*, in *La Biblioteca reale di Napoli* cit., pp. 329-330, 335; Idem, *Leonardo da Besozzo à Naples. Un peintre du gothique tardif à l'époque des derniers rois de la dynastie angevine*, in *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, textes réunis par F. Joubert – D. Sandron, Paris 1999, pp. 413-424; Idem, *Aggiunte a Leonardo da Besozzo*, 'Arte medievale', n.s., 3/2 (2004), pp. 125-137; Idem, *Leonardo da Besozzo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 371-376; F. Maresca, *Leonardo da Besozzo: un documento aragonese del 1449 rimasto in ombra. Qualche osservazione sugli affreschi della cappella Caracciolo del Sole*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 37-45; L. Mocciola, *Giovanna II d'Angiò Durazzo e il Codice di Santa Marta*, 'Rivista di Storia della miniatura', 14 (2010), pp. 139-150; A. Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Milano 2011; V. Da Gai, *Molinari, Leonardo dei*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXV, Roma 2011, pp. 382-385 con ampia bibliografia.

11) New York, Pierpont Morgan Library, M.944. Sul codice cfr. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale – S. Romano, Milano 2015, cat. II.22, p. 164 (C. Cairati).

12) Département des Arts graphiques, nn. 9833, 9833 A-B-C: ivi, cat. III.2, p. 223 (F. Tasso).

13) Lucca, Archivio di Stato, *Notarile*, 495, ff. 115v-116v. Il documento è stato pubblicato da R.P. Ciardi, *"Ars marmoris". Aspetti dell'organizzazione del lavoro nella Toscana occidentale durante il Quattrocento*, in Niveo de marmore. *L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo-3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 341-349: 341. Sul monumento funebre di Ladislao vedi F. Abbate, *Il monumento a Ladislao di Durazzo*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti della Giornata di studi (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), Firenze 1994, pp. 17-22; Idem, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, II. *Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, pp. 163-167; Delle Foglie, *La cappella Caracciolo del Sole* cit., pp. 18-23.

14) Toscano, *Leonardo da Besozzo à Naples* cit., p. 417; Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole* cit., pp. 72-73. La stessa data 1428 si ritrova inoltre sulla manica della Speranza nel primo ordine del monumento a Ladislao.

15) Nella Platea del monastero, in data 10 settembre 1427, si legge che Sergianni "aveva fatto edificare una sua Cappella magnifica a sue spese e contigua e congiunta alla nostra chiesa di San Giovanni a Carbonara"; la cappella appare ultimata almeno nella sua veste architettonica dato che nella stessa Platea si legge che "detta cappella stava coperta di piombo": N.F. Faraglia, *La tomba di Ser Gianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara*, 'Napoli nobilissima', 8 (1899), pp. 20-23: 21. Appare dunque evidente che la cappella fosse stata edificata prima della morte del committente che ne aveva sostenuto le spese e che il ciclo di affreschi fosse stato iniziato da Leonardo da Besozzo poco dopo il 1427. Il vasto programma decorativo fu interrotto nel 1432 in seguito alla morte del committente: Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole* cit., pp. 31-68.

16) Mocciola, *Giovanna II d'Angiò Durazzo* cit.

17) Ms. 99.C.1, stemmi di Carlo III (f. 3r), della regina Margherita, morta nel 1412 (f. 4r), di Ladislao (f. 5r), della moglie Maria di Lusignano, morta nel 1404 (f. 6r), e della regina Giovanna II, entrata nella confraternita nel 1405 e morta nel 1435 (f. 7r).

18) Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole* cit., pp. 77-84; Eadem – A. Parente, *Il Capys Silvius di Masolino e la Porta federiciana di Capua*, in *Il potere dell'arte del Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, Roma 2015, pp. 969-988.

19) P. Toesca, *La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano 1930, p. 101.

20) New York, Pierpont Morgan Library, M.441-442: Toscano, *Aggiunte a Leonardo da Besozzo* cit., pp. 132-134.

21) Barcellona, Archivo General de la Corona de Aragón, reg. 2617, f. 123r, pubblicato da J. Rubio, *Alfons el Magnànim, rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello*, in *Miscel·lània Puig i Cadafalch*,

I, Barcelona 1947, pp. 25-35: 31-32. Cfr. anche Maresca, *Leonardo da Besozzo* cit., pp. 37-45; Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole* cit., pp. 85-89.
22) Maresca, *Leonardo da Besozzo* cit., pp. 37-45.
23) Il documento, già conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli e distrutto durante la seconda guerra mondiale, fu edito da H.W. Schulz (*Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, IV, Dresden 1860, nr. CDXLVIII, pp. 184-185) e ripubblicato in *Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)*, a cura di D. Cordellier (*Verona illustrata*, 8), n. 68, pp. 151-153, con bibliografia aggiornata. Per l'attività di Pisanello a Napoli cfr. *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 6 mai-5 août 1996), édité par di D. Cordellier – P. Marini, Paris 1996, pp. 413-453 con bibliografia precedente.
24) C. Challéat, *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012, pp. 107-109 e doc. 44, p. 160.
25) Ivi, pp. 107-109, con bibliografia cui bisogna aggiungere M. Gómez-Ferrer, *Jacomart, revisión de un problema historiográfico*, in *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentacion*, Alicante 2006, pp. 71-99.
26) G. Toscano, *Naples et la cour de Bourgogne à l'époque des rois d'Aragon (1442-1495)*, in *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Actes du Colloque international (Paris, Institut Historique Allemand, 9-11 octobre 2007), édité par W. Paravicini, Memmingen 2013, pp. 559-579; Challéat, *Dalle Fiandre a Napoli* cit.
27) De Marinis, *La Biblioteca napoletana* cit., II, doc. 47, p. 230.
28) *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, a cura di G. Filangieri, V, Napoli 1891, p. 58.
29) C. Minieri Riccio, *Gli artisti che lavorarono in Castel Nuovo*, Napoli 1876, p. 6.
30) Già Hermann aveva notato che le armi Savoia-Monferrato erano stato dipinte sullo stemma originario, a sua volta raschiato.
31) Su questo emblema ampiamente utilizzato dal Magnanimo, cfr. J. Molina Figueras, *Un emblema arturiano per Alfonso d'Aragona. Storia, mito, propaganda*, 'Bollettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo', 114 (2012), pp. 241-263.
32) Cfr. G. Benzoni, *Federico d'Aragona*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLV, Roma 1995, pp. 668-682.
33) Cfr. F.-C. Uginet, *Carlo I di Savoia*, ivi, XX, Roma 1977, pp. 288-294 e A. Goria, *Bianca di Monferrato*, ivi, X, Roma 1968, pp. 16-18.

Elenco dei manoscritti e dei documenti

Barcelona, Archivo General de la Corona de Aragón, reg. 2617
Chantilly, Musée Condé, ms. 65
Lucca, Archivio di Stato, *Notarile*, 495
Milano, Collezione Crespi di Morbio, s.n. (*Codice degli uomini illustri*)
Napoli, Archivio di Stato, ms. 99.C.1
Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", I.B.55
New York, The Pierpont Morgan Library, M.441-442; M.944
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, n. 9833; n. 9833A-B-C
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1886

Crediti fotografici

tav. XI, figg. 1, 3-6: Wien, Österreichische Nationalbibliothek
fig. 2: Collezione Crespi di Morbio, Milano

Abstract

A Book of Hours Illuminated by Leonardo da Besozzo for Alfonso the Magnanimous (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1886)

A precious Book of Hours, kept at the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna and so far neglected by the history of illumination studies, is a good example of the production of luxury codices anchored to the tradition of the late Gothic taste at the court of Alfonso the Magnanimous, king of Naples from 1442 to 1458, a taste that cohabited with other trends in fashion in the capital of the kingdom. A more careful analysis of the style of the illuminations of the codex allowed to hypothesize a direct commission of the sovereign and to attribute a good part of the execution of the scenes to Leonardo da Besozzo, painter and illuminator of Lombard origin active in Naples since the third decade of the fifteenth century. Passed to his son Ferrante after the death of the Magnanimous (1458), it is likely that the Book of Hours arrived at the Savoy's collections on the occasion of the wedding between Anna of Savoy and Prince Federico of Aragon celebrated on September 11, 1478. Federico of Aragon (1451-1504) was the third of Ferrante's six sons, while Anna of Savoy (1455-1480) was the daughter of Duke Amedeo IX and Iolanda of France, and therefore sister of Duke Charles I (1468-1490). Thanks to the support of his uncle Louis XI, king of France, Charles had been recognized as the new duke of Savoy at the death of his brother Filiberto I, which occurred in 1482, and at only 17 years, in 1485, he married Bianca of Monferrato. On that occasion, the very young duke ordered to illuminate the bipartite Savoia-Monferrato coat of arms on the title page of the codex that had already belonged to Alfonso the Magnanimous.

gennaro.toscano@bnf.fr