

OTTO PÄCHT

GIOVANNI DA FANO'S ILLUSTRATIONS
FOR BASINIO'S EPOS *HESPERIS*

In the catalogue one could draw up of the works of art, poetry and literature executed under the patronage or at the bidding of Sigismondo Malatesta hardly any of the numerous artistic and literary forms would be missing which the Renaissance had either revived from Antiquity or newly created for the purpose of glorification. All the familiar types of monuments or of literary products would occur whose function it was to immortalise the deeds as well as the physical appearance and personal characteristics of great or merely ambitious individuals: memorial buildings, commemorative representations in painting or relief, medals, biographical and epistolary writings and all sorts of panegyric poems. Among the more unusual items in this array of Malatestiana one of them deserves to be better known than it is at present: Basinio's epic poem *Hesperis* and its illustrations. For although the artistic merits of its poetry and illumination are modest, their historical interest as a document of pagan Renaissance spirit and a manifestation of both the patron's and the author's ideals, patterns and aspirations is considerable.

Basinio Basini of Parma who, as a pupil of Guarino and of Theodore Gaza had acquired an intimate knowledge of Homer, arrived in Rimini in 1449 to become Malatesta's court-poet (1). His ardent enthusiasm for the Greek epos bore fruit in an epic poem entitled *Hesperis* — a poetical synonym for Italy — composed in Latin verses with Malatesta as its hero, a kind of modern *Odyssey* and *Aeneid* combined. His ambition was not less than

(1) For Basinio's poetry and writings see V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano 1945 (in the «Storia letteraria d'Italia»), p. 242 f. (with bibliography).

to give Italy its national epos. Malatesta's struggle with Alfonso of Aragon, King of Naples, is seen as the fight of the Italians against the invading Barbarians, against the Iberi as Basinio calls them, and this makes Sigismondo a national hero. Contemporary history is raised to the mythological plane, the Olympian gods frequently intervene to protect or rescue Malatesta and his party and in an interlude Malatesta is taken to the Elysian fields where he is informed of his heroic destiny. Basinio died in 1457 shortly after he had completed his poem and without having been able to revise it. He left the autograph — which has been preserved among the treasures of the Biblioteca Gambalunghiana in Rimini — to Malatesta who ordered it to be transcribed and the poem to be illustrated (2).

When Corrado Ricci wrote his monumental monograph *Il Tempio Malatestiano* (1924) no illustrated copy of Basinio's *Hesperis* had come to light. Of the *Hesperis* illustrations Ricci knew only from F. Rosaspina's engravings which accompany the first printed edition of Basinio's works, published in 1794 (3). According to Affò, who wrote an introduction for this edition, the original from which these engravings were taken was at that time in the Library of the Franciscans at Bologna (4). From there it apparently disappeared during the French revolution and has until recently been considered as lost. The Bodleian Library, however, possessed since 1817 an illuminated MS. of Basinio's *Hesperis* which came to Oxford as part of the collection of Matteo Canonici of Venice (died 1805) and which, though properly described in Coxe's catalogue of 1854, remained completely unnoticed. When in 1948 an exhibition of Italian illuminated MSS. of the Renaissance was arranged by the Bodleian Library, I was able to identify this copy as the lost original whose miniatures the 18th century engravings reproduce and gave a short notice of this discovery in the Exhibition Catalogue (Oxford Press).

But the Oxford copy (MS. Can. Class. Lat. 81) was not the first illustrated *Hesperis* codex to reappear. In the «Exposition du Livre Italien», held in Paris in 1927, the Arsenal Library ex-

(2) Cf. A. CAMPANA, *Le biblioteche della Provincia di Forlì*, in *Tesori delle Biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna*, Milano 1931, p. 113; also C. LUCCHESI, *Catalogo della Mostra Malatestiana*, Rimini 1950, p. 9.

(3) BASINJ PARMENSIS *Opera praestantiora*, Rimini 1794.

(4) Op. cit., II, part I (*Notizie intorno la vita e le opere di Basinio Basini*), p. 32 f.

hibited an illustrated *Hesperis* codex which was first erroneously taken by Seymour de Ricci for the lost Bolognese MS. (5), but soon shown by Corrado Ricci to be a different book (6), namely the one seen by Abbé Mercier in the 18th century in Baron Heiss' library and mentioned by Affò in his *Notizie*. The Paris copy is remarkable for two things: an excellent pedigree and the signature of the miniaturist. A note inserted at the end states that in 1499 the book was « consigned » by Carlo Malatesta, son of Roberto il Magnifico, to Francesco Capello, a high Venetian dignitary (« provveditore »), at that time resident in Rimini. The artist's signature, OP. IOANNIS PICTORIS PHANESTRIS, is to be seen on the last of the book's illustrations, the picture representing the construction of the Tempio Malatestiano (7). In his most carefully documented paper C. Ricci made it clear that this Giovanni da Fano was identical with a book painter who was engaged in the 1460ies in illustrating several copies of Valturio's *De re militari* and whose full name was Giovanni di Bartolo Bettini (8). Comparing Rosaspina's engravings with the Paris miniatures, Ricci at once recognized that Giovanni da Fano should also be considered the artist of the miniatures of the Bolognese original. Previously, in his *Tempio Malatestiano* (p. 53 f.) he had suggested Matteo dei Pasti as the most likely author of the *Hesperis* illustrations. While he abandoned this view in its strictest sense after the discovery of the Paris manuscript, he still maintained that Matteo dei Pasti was at least the spiritus rector (« ideatore ») of the illustrations (9). But this theory can hardly be substantiated as long as our knowledge of Matteo dei Pasti's art remains restricted to the small number of medals preserved (10).

(5) *Gl'insegnamenti dell'Esposizione parigina del libro italiano*, « Dedalo », 1927, p. 158.

(6) *Di un codice Malatestiano della « Esperide » di Basinio*, « Accademie e Biblioteche d'Italia », I, 5-6 (1928), p. 20 ff.

(7) Repr. in RICCI, op. cit., p. 43.

(8) On Giovanni da Fano, a few small additions to Ricci in A. CAMPANA, *Un miniatore malatestiano*, « Ariminum », I (1928), p. 137 f. The illustrations in some of the earliest extant MSS. of Valturio's *De re militari* are probably by him; cf. E. RODAKIEWICZ, *The editio princeps of Roberto Valturio's « De re militari »* etc., « Maso Finiguerra », V (1940), p. 56 ff.

(9) Op. cit., p. 44.

(10) RICCI (*Il Tempio Malatestiano*, p. 53 ff.), bases his argument mainly on two criteria: firstly on an alleged similarity in the treatment of per-

Quite recently a third illustrated *Hesperis* MS. turned up, discovered by L. Michelini Tocci and A. Campana during the preparations for the Anno Santo exhibition of « Miniature del Rinascimento »: MS. Vat. lat. 6043 (No. 64 of the Exhibition Catalogue). According to Campana, who has kindly consented to add a note on the Vatican codex to this article, it probably once belonged to Cicco Simonetta, the well known secretary of the Sforzas. Its miniatures are again the work of Giovanni da Fano who signed the illustration to Lib. XIII, the picture of the Tempio Malatestiano.

In these three *Hesperis* copies we are confronted with one and the same cycle of illustrations, though each manuscript has a few scenes which are missing from the sister manuscripts. Neither do the compositions for each subject vary from set to set though Giovanni da Fano never copied himself slavishly, but each time introduced slight variations (11) and in some cases even made major changes (for instance depicting the same locality once in daytime and once at night) (12). Thus in a number of items we have before us not merely modified repetitions, but markedly different versions of the same compositional idea, each with merits of its own. Stylistically there is hardly any difference between the three sets of miniatures and they are certainly almost contemporary. Their date — as C. Ricci already demonstrated — must lie between 1457 (Basinio's death) and 1468 (Sigismondo's death).

I think it is no exaggeration to say that the *Hesperis* minia-

spective between the view of the fortress-town of Piombino as presented in the *Hesperis* miniatures and the view of the Castellum Sismundum on the reverse of Matteo's Malatesta medals; and secondly on the occurrence in one of the miniatures of an architectural motif which seems to prove familiarity on the part of the illuminator with Matteo de' Pasti's as opposed to Alberti's projects for the Tempio Malatestiano.

(11) An interesting example of such a variation of the same theme is the picture of Sigismondo's Triumph in Florence, depicted on fol. 61 r of the Oxoniensis and on fol. 59 r of the Vaticanus. Although the buildings, streets and squares of this imaginary Florence are grouped and laid out in roughly the same way and the town-section on view is seen from the same angle in each miniature, not a single building is repeated in the same shape. The church, for instance, which echoes so unmistakably the design of the Tempio Malatestiano, borrows from the Rimini monument in the Oxoniensis the facade design, in the Vaticanus, however, the grandiose motif of the side arcades.

(12) Cf. Oxoniensis fol. 16 r or Vaticanus fol. 15 r with Parisinus fol. 15 r.

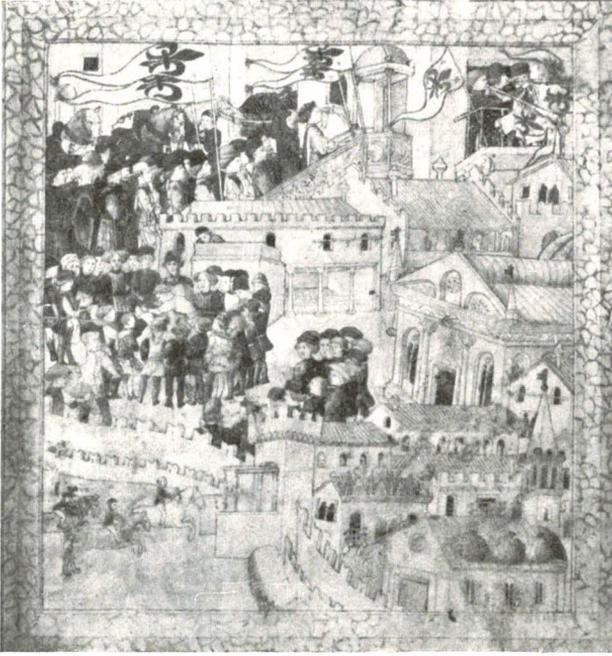


Fig. 1 — Malatesta's triumph in Florence (Oxon., fol. 61 r).

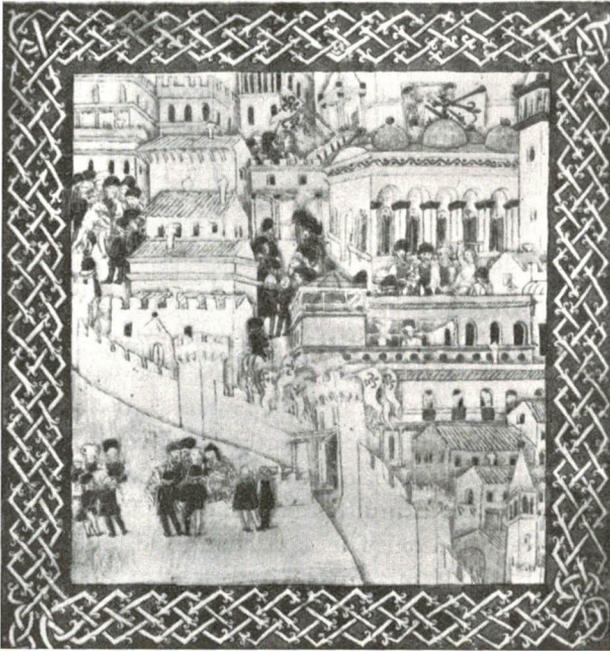


Fig. 2 — Malatesta's triumph in Florence (Vat., fol. 59 r).

tures represent a type of illustration which is not easily paralleled in the whole of Renaissance art. In the figure types they reflect the influence of the heroic style of Paolo Uccello and Piero della Francesca, yet their form of narrative is not derived from the art of the two great Masters and shows highly original features. In the Oxford and the Paris set Giovanni da Fano has aimed at the illusion of marble-framed panel pictures, the marble of the frame obviously meant to be evocative of Classical picture form (13). Through the picture frame, however, our eye does not penetrate into a deep recession of space. A kind of cartographic vista unfolds itself, which does not antagonise the essentially planimetric character of the book page. Generally the line of the horizon is taken very high and the often very crowded scenes are seen from a considerable distance. In these bird's-eye views all figures, including those in the foreground, look quite small, like diminutives of the cubic or cylindrical-shaped warriors from Uccello's or Piero della Francesca's paintings from whom they manifestly descend. Malatesta himself, the hero in whose praise the whole poem was written and illustrated, is no exception to that rule. If we did not know Malatesta's features from his portraits it would often be difficult to single him out among the masses of tiny figures in the battle scenes. The protagonists submerge in the general action and are, similar to Venetian practice, fully subordinated to the description of the topographical and historical situation. This, by itself, distinguishes the battle scenes of the *Hesperis* from those in the monumental compositions of Uccello. There, to quote J. Pope-Hennessy's admirable analysis of Uccello's treatment of space and landscape, « the employment of linear perspective... is confined in practice to a relatively narrow frontal strip on which the main scene is deployed. The background has no spatial reference to the episode in front, and the compositions re-

(13) The Vatican miniatures are framed differently, namely with scroll or interlace borders formed out of the same material that constitute the initials, i.e. a local variety of the humanist so-called vine-scroll (*bianchi girari*) ornament alternating with more geometric interlace patterns. In fact, the initials are mostly joined to the picture borders or else the picture frame is extended to enclose script adjacent to the picture so that it becomes a border for the whole page. The style of these decorative parts is identical with the initial style in the two other manuscripts. From the way the decorative elements in the Vatican copy go hand in hand with the miniatures proper it would seem that one man did both.



Fig. 3 — Siege of Populonia (Oxon., fol. 16 r).

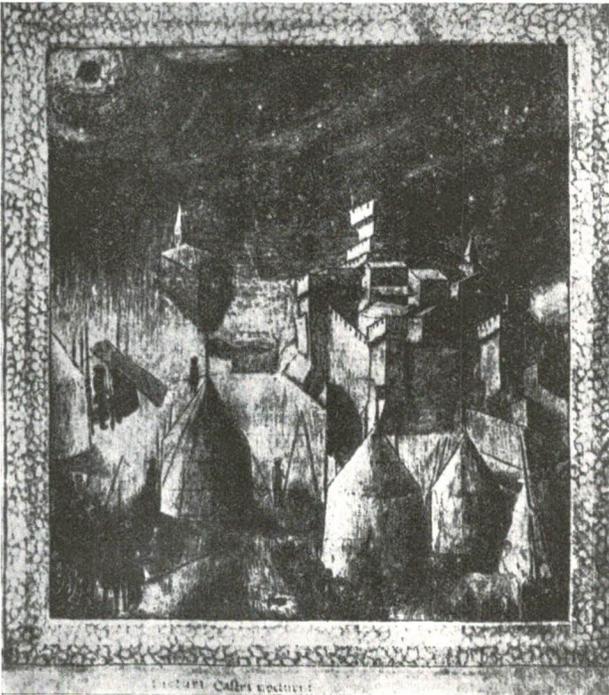


Fig. 4 — « Pictura castris nocturni » (Paris., fol. 15r).

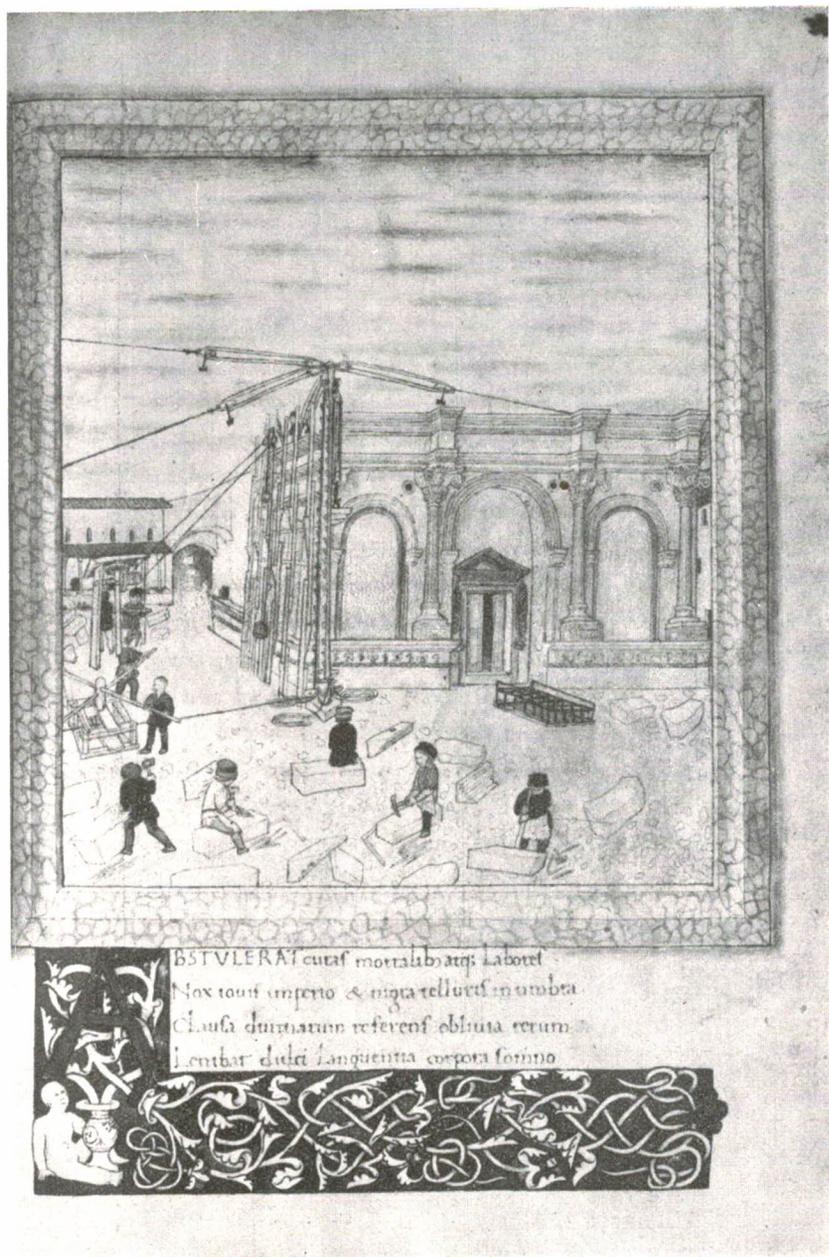
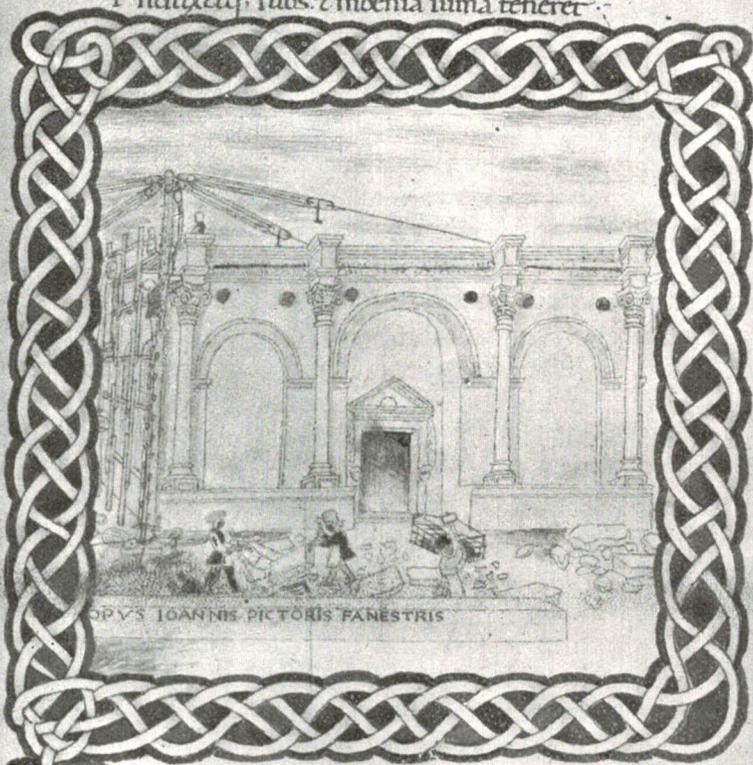


Fig. 5 — The building of the Tempio Malatestiano (Oxon., fol. 137 r).

Quamoz ille iurū misisset milia lecto
Induxerit suos. z moenia sumā teneret.



Abstulerat curas mortalib; atq; labores
Nox iouis impio. z nigra telluris i umbra
Clausa diurnar referēs obliuia rerū
Lenibat dulci languētia corpora somno.

Fig. 6 — The building of the Tempio Malatestiano (Vat., fol. 133 v).

semble scenes played before a drop curtain, in which we are perpetually conscious of a disparity between the false space represented on the backcloth and the real space of the stage » (14).

In the *Hesperis* pictures scientific perspective is seldom applied — consistently only once, in the picture of the building-site with the Tempio Malatestiano in the process of construction —, but this is the very reason why these miniatures are free from the figure-landscape dualism of their monumental models. By adopting the panoramic view, Malatesta's illuminator is able to present figure-scene and landscape setting as one without a break. Moreover, he succeeds in depicting the individuality of the topographical situation and the circumstances characterising the event. In the miniatures which illustrate the story of the siege and the final liberation of Piombino (Populonia) he does not pick out as the Florentines would have done single dramatic episodes, but portrays in great detail the life of the encamped army outside the beleaguered town. The accent lies always on the mass character of the scenes: not Malatesta and his followers on horseback, but an army advancing through the valleys and plains. Or, to turn from war to peace, he gives us in the picture with the Tempio Malatestiano an intimately recorded description of life on a building-site. The setting is never a mere accessory, it is the primary element of the pictorial invention. Only outside Italy can we find a similar artistic attitude, namely in the work of the French painter and illustrator Jean Fouquet (i.e. in Fouquet's miniature of the Templum Salamonis in the *Antiquités Judaiques*).

There are more features in the work of Malatesta's illuminator which find their parallel only in Northern painting. In several cases he uses coloristic effects in order to strengthen the illusion of a specific, individual atmosphere. One of the miniatures of the Oxoniensis (fol. 16 r), and also the corresponding one in the Vaticanus (fol. 15 r) representing the siege of Piombino, gives the picture of camp life in day-time. The corresponding miniature in the Parisiensis (fol. 15 r) has the title « Pictura castris nocturni ». The camp is seen in exactly the same position and from the same angle as in Oxoniensis, but the scene is lit up by moonlight and camp fires. Piero della Francesca's painting of the Dream of Constantine is the only other night scene in contemporary Italian art we know of, but it cannot be called a proper landscape scene. There

(14) J. POPE-HENNESSY, *Paolo Uccello*, London 1950, p. 21.

are, however, a few examples of landscape scenes in night light to be found in Flemish and French illumination, for instance in the miniatures made for René d'Anjou, and the latter especially with their note of heroic romanticism are much closer in spirit to Giovanni da Fano's nocturnal picture than is Piero della Francesca's experiment in night lighting. The *Oxoniensis* and the *Vaticanus*, which have no proper night scenes, make up for it by their representation of a naval and military display on the sea coast (landing of Alfonso's army) under the arch of a rainbow in a storm-darkened sky (fols. 100 v and 98 v respectively). Experiments with the other genre of landscape painting, the sea piece, are another unique feature of the *Hesperis* illustrations. There are several of them; Sigismondo's journey to Africa, the wrecking of his ship and, above all, the picture of Alfonso's fleet sailing towards Piombino (*Oxoniensis*, fol. 16 v; Paris, fol. 15 v). The sea is rarely treated in Italian painting as a subject by itself. In Quattrocento painting it is either shown as a kind of enlarged pond in the background of a landscape or, as in the scenes from the legend of San Niccolò da Tolentino, as an accumulation of single waves. Even the Venetians, like Carpaccio, do not go beyond harbour scenes. In the *Hesperis* pictures for the first time we get the impression of the boundless, open sea, and especially the picture of Alfonso's fleet can truly be called a marine piece, a lonely forerunner of the Dutch seascape.

These novel features must come as a surprise to those who expect to find in miniature painting no more than an echo of the achievements of fresco- or panel painting. But many students of illumination will have had the experience that new ideas often announce themselves in the miniatures before they are taken up in monumental painting. The small size and comparative seclusion of book-painting acts as an encouragement to the innovator, while a subconscious censorship curbs the imagination of the artist working on a grand scale or on official commission. Even in the declining phases of book-painting illuminators have not always sailed in the wake of the greater arts, but have sometimes acted as pioneers anticipating new artistic movements.

Oriel College, Oxford.

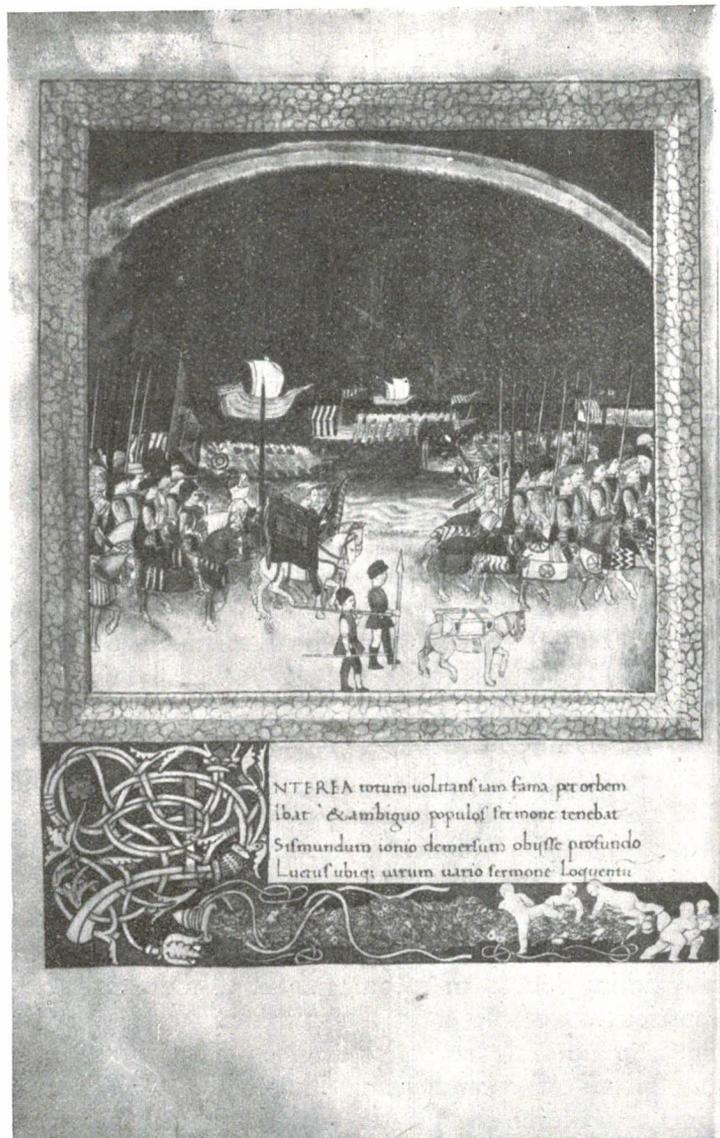


Fig. 7 — Landing of Alfonso's army (Oxon., fol. 100 v)

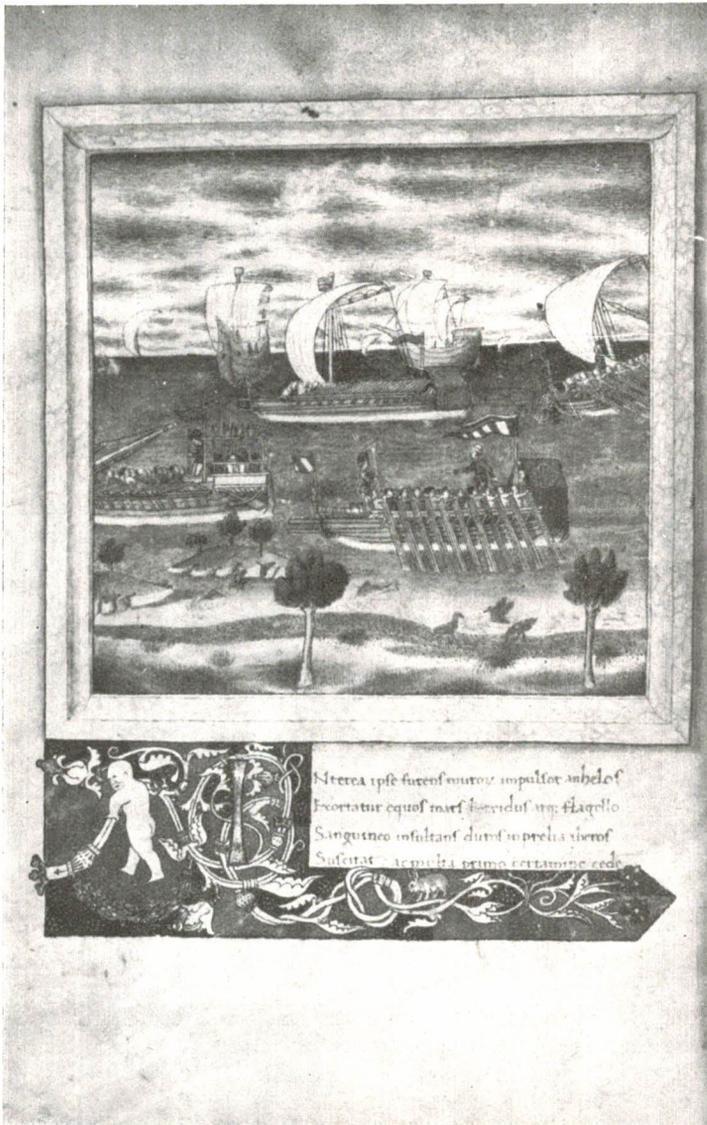


Fig. 8 — Alfonso's fleet sailing to Africa (Oxon., fol. 16 v).

APPENDICE I

Il nuovo codice Vaticano della Hesperis di Basinio

Due manoscritti del poema di Basinio arricchiti di una serie di illustrazioni miniate conosceva già alla fine del Settecento il biografo dell'umanista parmense; l'uno era tra i codici che il p. Giambattista Martini aveva recentemente raccolto per la biblioteca dei Minori Conventuali di Bologna, l'altro, che recava anche la firma del miniatore, Giovanni da Fano, era stato visto poco prima nella biblioteca del barone di Heiss (I. Affò, in Basini Parmensis *Opera praestantiora*, Arimini 1794, I, 32 s.). Dal primo, che l'Affò suppose senza fondamento proveniente dalla Biblioteca Malatestiana di Cesena, furono tratte le sei incisioni in rame di F. Rosaspina che illustrano la splendida edizione riminese delle opere maggiori di Basinio; poi anche di esso si perdettero le tracce.

Come ha esposto qui sopra Otto Pächt, non solo quei due codici, ma un terzo ugualmente illustrato, del quale non si era mai parlato prima, sono stati recentemente segnalati e sono entrati nell'ambito degli studi intorno alla cerchia artistica riminese-malatestiana e alla storia della miniatura. E' degno di nota che per tutti tre l'occasione che li ha fatti comparire o ricomparire alla luce, o meglio proporre all'attenzione degli studiosi più interessati, sia stata una mostra: in questo campo l'utilizzazione del materiale inesausto delle biblioteche, e persino dei fondi che possiedono cataloghi a stampa, può dirsi ancora agli inizi, cosicchè mostre di manoscritti miniati costituiscono sempre contributi di prim'ordine allo sviluppo degli studi e spesso riserbano singolari sorprese.

Nel caso nostro, il codice del barone di Heiss era stato ampiamente descritto, da decenni, nel *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal* di H. Martin (I, 1885, 475 s.), eppure ci volle l'Esposizione del libro italiano di Parigi del 1926 per richiamare su di esso l'attenzione. Il bolognese era da oltre un secolo nella Bodleiana e lo aveva descritto fin dal 1854 il Coxe (*Cat. cod. manuscr. Bibl. Bodleianae*, III, 145), ma dovette attendere la bellissima Mostra di manoscritti italiani miniati del Rinascimento tenuta da quella biblioteca nel 1948. Infine, a breve distanza, la Mostra di codici miniati del Rinascimento allestita dalla Biblioteca Vaticana in occasione dell'Anno Santo e a ricordo del proprio quinto centenario ha rivelato inaspettatamente un terzo codice illustrato della *Hesperis*, che da secoli avrebbe potuto essere conosciuto se non fosse rimasto praticamente inaccessibile per ragioni che dirò tra poco.

Qualche cosa si può aggiungere alla storia del codice di Oxford, giacchè esso sembra da identificare, come già aveva supposto A. Battaglini (Basini *Op.*, II, 155 n. 16), con un manoscritto membranaceo illustrato « con varii rami » (!), ossia con miniature, che nella prima metà del Settecento apparteneva al ferrarese Antonio Rosati (F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, to. IV, 1749, 133). Poichè il Quadrio lo dice di carte 180, numero che non corrisponde a nessuno dei tre esemplari illustrati a noi noti, avevo da principio pensato che si trattasse di un quarto, disperso, ma confrontando le indicazioni da lui date (materia del poema, attribuzione

falsa a Tobia del Borgo e notizie di questo umanista) con le vecchie note che si trovano, o si trovavano, sull'Oxoniese e furono pubblicate dal Muccioli, *Cat. cod. mss. Malatestianae Caesenatis Bibl.*, II (1784), 153 in nota, mi sembra di dover concludere per l'identità; « 180 » sarà un errore del Quadrio.

I due codici di Oxford e di Parigi, come appare dallo studio del Pächt, sono strettamente affini anche per il tipo della decorazione: in tutti due le grandi miniature sono racchiuse entro cornici dipinte a finto marmo, e tali cornici sono semplicemente accostate, nelle pagine che corrispondono a inizi di libri, a iniziali miniate che continuano nel margine inferiore in ampi fregi a intrecci del solito tipo cosiddetto a « bianchi girari », ma non privo di elementi di figura (putti) e trattato in un modo piuttosto inconsueto. Per tale connessione tra l'Oxoniese e il Parigino si confrontino le figure 5, 7, 8 qui sopra con le figure a p. 21, 25, 39, 43 in Ricci, *Di un codice malatestiano della « Esperide » di Basinio*, « Accademie e biblioteche d'Italia », I, n. 5-6 (1928), 20-48. Ma la parentela apparirà anche più stretta se sarà confermato ciò che a me sembra dagli scarsi confronti che ho potuto fare, che i due codici sono scritti dallo stesso copista (si confronti il testo delle citate figure 5, 7, 8 con le parti di testo riprodotte dal Ricci, e specialmente la fig. 5 con p. 43, e la 8 con p. 25, che includono rispettivamente gli stessi versi).

Il codice Vat. lat. 6043, di cui ora dirò, è riaffiorato da un oblio secolare durante la preparazione della Mostra del 1950. Riconosciuto subito da Luigi Michellini Tocci e da me come un esemplare del poema di Basinio, fu poi da lui brevemente descritto nel catalogo (*Miniature del Rinascimento*, 1950, n. 64). Sembrerà strano che fosse rimasto sino allora sconosciuto, in una biblioteca come la Vaticana, la quale per di più, cosa da notare nel caso particolare, ha avuto in passato tra i suoi bibliotecari anche studiosi romagnoli e persino riminesi, che a un codice, e a un tale codice, del poema malatestiano di Basinio avrebbero dovuto prestare pronta e vivace attenzione: basti ricordare, tra quei bibliotecari, il canonico conte Angelo Battaglini (1759-1842), autore della dissertazione *Della corte letteraria di Sigismondo Pandolfo Malatesta*, che è ancora oggi la fondamentale e più estesa trattazione della cultura riminese del periodo umanistico, e fu pubblicata proprio nell'edizione di Rimini, già ricordata, delle opere di Basinio.

Ma a spiegare il silenzio che ha circondato il codice basterà osservare che nell'unico inventario a disposizione in cui esso si trovi indicato, ossia il vecchio *Inventarium librorum latinorum mss. Bib. Vat.*, to. VII (Indici, 307), copiato dallo « scrittore » Pietro Colista nel 1640 (p. 498), il nostro codice è descritto, a p. 4, come segue:

« 6043 FRANCISCI Simonettae Bellum Ianuense gestum a Sigismundo, et Pandulpho de Malatestis contra Alphonsum Regem Aragonum, quem captivum fecerunt Ianuenses in mare carmine descriptum, [incipit:] Martis et arma.

« Ex perg(ameno) in serico pavonatio. c(hartae) s(criptae) 140. cum figuris ».

Anche nell'indice alfabetico, p. 585: « Francisci Simonettae bellum Ianuense contra Regem Aragonum. 6043. [pagina] 4 ».

Mancando dunque nell'indice ogni menzione dell'autore vero e del vero contenuto dell'opera, e nell'inventario essendo questa indicata sotto altro nome e con un titolo raccozzato alla meglio da un catalogatore che non avrà certo letto tutto il poema nè aveva i sussidi che abbiamo noi oggi per l'identificazione di opere adespote, solo un caso fortunato poteva far cadere gli occhi di uno studioso preparato o interessato su quella pagina dell'inventario e condurlo a indovinare sotto quel titolo o a riconoscere nel codice il poema di Basinio.

Ora, come si spiega l'attribuzione dell'opera a un Franciscus Simonetta, dato che nel codice, come vedremo meglio, non appare nè nome d'autore nè titolo? L'ipotesi più semplice e più plausibile è secondo me la seguente: il catalogatore, al suo tempo, deve aver trovato scritto, nell'interno della legatura originale, il nome, al genitivo, di un antico possessore del codice, cioè, io penso, di Francesco (Cicco) Simonetta, il celebre segretario di Francesco e di Galeazzo Sforza (1410-1480); e tale indicazione, soprattutto in mancanza d'altri elementi identificativi o di una preliminare conoscenza dell'opera, deve essere stata presa per una indicazione di autore.

Sia detto a conferma: la legatura in seta paonazza indicata dall'inventario era ancora quasi certamente quella originale del secolo XV, sia perchè tale tipo di legatura conviene benissimo per quella età (meno per altre) a un manoscritto di lusso come è questo, sia perchè legature di quel tipo non erano nel secolo XVII, nè prima, nelle consuetudini librerie della biblioteca. Purtroppo quella legatura, facile a deteriorarsi, fu rinnovata più tardi, secondo l'uso troppo largamente invalso fino al secolo scorso nella Vaticana: la legatura attuale, in bazzana marmorizzata, è del secolo XVIII e probabilmente del tempo di Pio VI; il dorso fu ancora rifatto, come appare dagli stemmi, al tempo di Pio IX e del cardinale bibliotecario Luigi Lambruschini, cioè tra il 1846 e il 1853.

Con la scomparsa dell'antica legatura dovette scomparire la nota di possesso, che io credo vi fosse scritta, di Cicco Simonetta; ma la mia ipotesi permette di restituire, sia pure senza l'assoluta certezza, un nome e un pregio insospettato alla storia del manoscritto. Che il Simonetta, uomo d'ingegno e di cultura, vissuto nei decenni centrali del Quattrocento in mezzo a tutte le vicende della storia d'Italia, nelle quali ebbe parte di attore in luogo di altissima responsabilità e importanza, potesse possedere copia del poema di Basinio, che descriveva storia da lui seguita e vissuta, e che in quella storia si inseriva esso stesso quale una manifestazione di « propaganda » malatestiana, sembrerà senz'altro possibilissimo. Che nell'inventario dei libri del Simonetta trovati, dopo il suo arresto, nel suo castello di Sartirana l'11 novembre 1479 (A. Giulini, *La libreria d'un uomo di stato del Quattrocento*, « Arch. stor. lomb. », 60, 1933, 569-573) il nostro codice non appaia, significa ben poco, perchè sicuramente quell'inventario rappresenta solo una parte della sua biblioteca.

Ora una breve descrizione del codice. E' in ottima pergamena, di formato piuttosto grande (cm. 32 per 23), scritto con molta cura da una sola mano, a 26 linee per pagina, in una scrittura umanistica diritta non priva di resti gotici, elegante e piuttosto caratteristica. Conta 140 fogli, distribuiti in 14 quinterni regolari, segnati, eccetto l'ultimo, da .1. a .13. (così,

ma con qualche variante nei punti decorativi) nell'angolo inferiore destro dell'ultima pagina, e precisamente tra le due linee verticali della rigatura. Nell'insieme, anche se non fosse per le illustrazioni e l'ornamentazione miniata, un codice di lusso, come mostra anche il taglio dorato, certamente originario, che è quanto rimane dell'antica legatura, « in serico pavonatio », della quale si è detto. Mancano assolutamente un titolo all'inizio e rubriche dei singoli libri, tuttavia ben distinti dalla presenza delle illustrazioni incorniciate e dall'ornamentazione delle iniziali; solo alla fine dell'ultimo libro (il XIII) il copista ha scritto, non in rosso ma con qualche ornamento, la parola FINIS. Naturalmente all'inizio di ogni libro sono state lasciate una o due linee vuote che dovevano accogliere le rubriche; ma il codice non fu mai completato sotto questo riguardo, ed è anzi da notare che, in questo caso, l'opera del miniatore ha preceduto quella del rubricatore. Anche le grandi miniature sono apparse « non compiute » all'amico e collega citato più sopra, certo per la coloritura leggera che vi prevale e che a volte le fa sembrare più simili a disegni, e per frequenti lacune di colore in varie parti delle scene: io direi piuttosto che in generale si tratti di una caratteristica del nostro miniatore, che usava lasciare a certe parti, per es. gli edifici, il colore stesso della pergamena, solo aggiungendo al disegno una leggera ombreggiatura.

A parte le miniature, delle quali non spetta a me parlare, e ne darò il semplice elenco nell'Appendice II, le cornici e i fregi decorativi meritano una notizia più minuta, anche in relazione con altri manoscritti riminesi. Farò qualche osservazione in aggiunta a ciò che ne ha già detto il Pächt con la sua ben nota competenza (v. specialmente la nota 13). Ben diversamente da quanto appare nei codici Oxoniense e Parigino, le miniature presentano cornici e fregi marginali decorativi di una grande varietà di tipi, che cercherò di classificare, e inoltre molto spesso in una stessa pagina tipi diversi si alternano dalla cornice alla iniziale, al fregio, persino ai diversi lati del fregio, quando questo si estende nel margine sinistro e in quello inferiore della pagina; e tutto ciò sebbene i diversi elementi (cornice, iniziale, fregio), quando appaiono nella stessa pagina, siano congiunti tra loro, e verosimilmente eseguiti dalla stessa mano.

Abbiamo dunque anzitutto un tipo a intrecci che si riconduce a quello diffusissimo alla metà del Quattrocento detto dei « bianchi girari », ma è atteggiato (I *a*) in modi assai più stilizzati e geometrici del consueto (cornici a f. 15 r, 25 v, 36 r, 48 r, 59 r, 89 r; fregi 26 r col lato inf. a fogliami in nero e oro; 48 v, e 59 r, più comune), fino (I *b*) a lasciar cadere qualsiasi carattere vegetale (cornici 80 v, 120 v, 133 v; quest'ultima riprodotta qui sopra nella fig. 6). Poi un altro tipo, assai più caratteristico, a volute di tralci lussureggianti di foglie e fiori e svolgentisi l'una dall'altra con un ritmo simile a quello del fregio che orna i fianchi dell'arcone della facciata nel Tempio Malatestiano (Ricci, *Il Tempio Malatestiano* [1924], fig. 359-360, purtroppo rifatti nel secolo scorso); tali volute vegetali sono realizzate con due tecniche diverse, anzi opposte: l'una (II *a*) a semplice disegno a inchiostro con lievi ombreggiature, salvo gli stami (?) aurei dei fiori, risaltando dunque in bianco su un fondo a pezze di vari colori come accade nel tipo a bianchi girari (cornici 1 r, 58 v, 98 v, 110 v; fregio 15 v, che presenta nel suo lato inferiore una scena a figure); l'altra

al contrario (II *b*) a vari colori in chiaroscuro, rosso e violetto, rosso e verde, verde e azzurro, con gli stami sempre d'oro (cornice 68 r; cornici e fregi 68 v, 81 r; fregi 89 v, 98 v, 110 v, 120 v, 133 v riprodotto nella fig. 6). Le iniziali sono sempre d'oro con una decorazione a bianchi girari, qualunque sia, come ho già detto, il tipo della cornice o del fregio a cui si connettono.

Naturalmente occorrerebbe un sufficiente apparato illustrativo per rendere conto con precisione della natura di una decorazione così complessa e composita, ma ho creduto opportuno darne intanto una descrizione, sembrandomi utile segnalarne le caratteristiche, prima di tutto perchè sono certamente assai rare, poi perchè ci si presentano in un codice di sicura localizzazione e approssimativamente databile. A conferma, ne darò subito un altro esempio riminese: nel Valturio, *De re militari*, Urbinate lat. 281 della Vaticana, mentre la grande cornice al principio e i fregi decorativi che accompagnano le iniziali dei libri I-III sono, al pari delle iniziali stesse, dello stesso tipo a bianchi girari più comune (accuratamente eseguito con qualche elemento di figura ma senza la minima caratteristica locale), e si ha quindi in questa parte del codice una perfetta fusione di stile, nei libri invece IV-XII le iniziali rimangono le stesse, ma il fregio è del tipo che sopra ho indicato come II *b*, a volute vegetali in rosso e azzurro, o verde e rosso, con stami gialli; dello stesso stile e colori (verde e rosso) ma di disegno più complesso, è il fregio del libro VI, f. 66 v. Anche in queste pagine le volute a vivi colori risaltano direttamente sul fondo bianco della pergamena facendo un curioso contrasto stilistico con la iniziale a cui sono legate, sebbene certo eseguite contemporaneamente e dalla stessa mano, e lasciando una impressione di scarsa fusione nel complesso decorativo. Anche per questa ragione, direi che il miniatore, o i miniatori, che hanno eseguito la decorazione di questi codici riminesi, e che possono essere diversi da Giovanni da Fano, cioè dei semplici aiuti, devono essere stati comunque gli esecutori, non inventori, dei più originali tipi di decorazione che appaiono in questo gruppo di codici.

Alla decorazione del Valturio Urbinate, uno dei quattro codici del *De re militari* scritti a Rimini presso l'autore, e al rapporto con quella del Basinio Vaticano, ho accennato nell'articolo *Due note su Roberto Valturio* (in *Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi*, 1952, 18 n. 17), e ripeto qui che l'argomento « richiede di essere approfondito con l'esame dell'intero gruppo dei manoscritti riminesi delle due opere, ed esteso al problema delle illustrazioni, che può o deve essere tenuto distinto da quello della decorazione ».

Oltre i tre codici illustrati, del poema di Basinio si conoscono altri quattro manoscritti: l'autografo nella Gambalunghiana di Rimini, il Vat. lat. 1677, i codici Parm. 337 e 1076 della Palatina di Parma (qui anche una copia del sec. XVIII, Parm. 1066). Sarò grato a chi me ne voglia indicare altri, o ne dia pubblica notizia.

APPENDICE II

*Tavola delle illustrazioni dei codici miniati della Hesperis
di Basinio*

Dopo la scoperta dei due nuovi codici, per la migliore intelligenza della materia e in sussidio di qualsiasi ulteriore studio su questo argomento, è sembrato utile a me e al Pächt compilare una tavola delle illustrazioni contenute nei tre manoscritti figurati del poema di Basinio che finora si conoscono: Oxford, Bodleian Library, Canon. class. lat. 81; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 630; Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6043. Per il primo mi sono valso degli appunti gentilmente comunicatimi dal Dr. Pächt, per il secondo dell'articolo del Ricci in « Accademie e biblioteche d'Italia », I, n. 5-6 (1928) e specialmente dei facsimili e dell'« Elenco delle miniature », p. 47 s.; per il terzo, dell'esame diretto del codice.

La serie che dai tre manoscritti insieme possiamo ricostruire conta 25 illustrazioni, ma poichè ognuno di essi ne omette qualcuna, nel fatto l'Oxoniese ne presenta solo 22, il Parigino e il Vaticano 19 ciascuno; delle quali solo 14 sono comuni a tutti tre i manoscritti. Inoltre accade tre volte nell'Oxoniese e nel Vaticano, due volte nel Parigino, che due diverse scene sono riunite in una sola miniatura, divisa orizzontalmente in due parti, cosicchè i tre manoscritti presentano un numero di miniature minore di quello delle illustrazioni: l'Oxoniese 19, il Parigino 17, il Vaticano 16.

Le miniature sono disposte all'inizio e alla fine dei singoli libri del poema, ma non uniformemente. Inoltre la circostanza che lo spazio bianco nell'ultima pagina di ogni libro variava da esemplare a esemplare nè sempre poteva essere sufficiente a ospitare una miniatura, deve aver determinato caso per caso l'omissione di alcune scene, e forse anche la riunione di due di esse in una sola miniatura e il passaggio di illustrazioni da un libro all'altro. Tutto ciò potrà essere chiarito con la pubblicazione integrale di tutte le miniature, che appare, forse più ancora dal punto di vista storico che da quello artistico, sommamente desiderabile, e con l'esame delle varie scene sia in rapporto al testo del poema (qualche osservazione su ciò aveva già fatto F. G. Battaglini, *Basini Op.*, II, 266 s.), sia al loro contenuto storico. Infatti la necessità e importanza di un commento storico, oltre che, per dir così, letterario, di queste rappresentazioni appaiono evidenti. La complessa illustrazione pittorica dell'opera di Basinio fu probabilmente impostata dopo la morte dell'autore (1457), e la scelta e concezione delle singole scene sarà dovuta a qualcuno della corte malatestiana, il quale è possibile che si sia valso anche di elementi d'informazione estranei al testo del poema, e forse anche, anzi con molta probabilità, di direttive, come si direbbe oggi, dello stesso Sigismondo; e avrà servito, in certo modo, da intermediario tra il testo e l'illustratore; senza dire dei numerosi particolari figurativi che l'illustratore ha certamente derivato dall'esperienza quotidiana della vita della corte malatestiana e della città.

Per ora, a facilitare l'esame del materiale e a fissarne quasi l'inventario e la consistenza, valga questa tavola schematica e in un certo senso prov-

visoria: provvisoria anche per ciò che riguarda l'esattezza delle definizioni delle singole scene, della quale a questo fine pratico non mi sono troppo preoccupato, e per la loro spettanza ai singoli libri. Spero che non vi siano errori più gravi, ma le varianti in una stessa scena da codice a codice sono talvolta così considerevoli che fanno sorgere dubbi persino sulla loro identificazione.

A integrazione della tavola, e allo stesso fine di utilità pratica, aggiungo qui la bibliografia delle riproduzioni esistenti. Le miniature del Parigino sono pubblicate tutte nell'articolo del Ricci, già cit.; dell'Oxoniese sei miniature corrispondenti ai numeri 4, 5, 6, 10, 19-20, 25 della tavola erano note da gran tempo attraverso le incisioni di Francesco Rosaspina per l'edizione di Rimini, 1794, delle opere di Basinio (e una riproduzione di quelle incisioni può vedersi in Ricci, *Il Tempio Malat.*, figure 73-78, poi anche nell'articolo cit.); la prima riproduzione fotografica dello stesso codice è stata data dal Pächt nel catalogo della mostra (*Italian illuminated manuscripts from 1400 to 1550*, 1948, n. 38, pl. XIII) e corrisponde al numero 25. Qui sopra nel testo del suo studio il lettore troverà riprodotti i numeri 3, 4, 10, 18, 25 dell'Oxoniese, il n. 3 del Parigino, i numeri 10 e 25 del Vaticano; per comodità del lettore, nella tavola che segue ho rimandato anche direttamente alle figure qui pubblicate.

	Oxon.	Paris.	Vat.
1 (lib. I inizio) Accampamento di Sigismondo	f. 2 r	f. 1 r	f. 1 r
2 (id.) Duello di Sigismondo e Alfonso			
3 (I fine) Assedio di Populonia	16 r (fig. 3)	15 r (1) (fig. 4)	15 r
4 (II in.) La flotta di Alfonso fa vela verso l'Africa	16 v (fig. 8)	15 v	—
5 (III in.) Combattimento intorno a Populonia	27 r	26 r	25 v (II fine)
6 (IV in.) Ingresso di Sigismondo a Populonia	37 v	—	36 r
7 (IV fine) Accampamento di Sigismondo	49 v	45 v	48 r
8 (V in.) L'esercito di Sigismondo in marcia	50 r	—	—
9 (V fine) Incontro di Sigismondo con gli inviati di Firenze	60 v	—	58 v
10 (VI in.) Trionfo di Sigismondo a Firenze	61 r (fig. 1)	—	59 r (fig. 2)
11 (VI fine) Sigismondo fa vela verso l'Africa	70 r	61 r	68 r
12 (VII in.) Naufragio di Sigismondo	70 v	61 v	68 v

(1) In questo codice la figura ha il titolo « Pictura castrì nocturni ».

	Oxon.	Paris	Vat.
13 (VII fine) Sigismondo approda all'Isola Fortunata	82 v	73 v	80 v
14 (VIII in.) Reggia di Zefiro nell'Isola Fortunata	83 r	74 r	81 r
15 (VIII fine) Sigismondo e Psiche nell'Isola Fortunata	—	82 r	—
16 (IX in.) Sigismondo nei Campi Elisi	91 r (VIII f.)	82 v	89 r (VIII f.)
17 (IX fine) Sigismondo si appresta a partire sulla nave di Fegeo	—	90 v	—
18 (X in.) Sbarco dell'armata di Alfonso	100 v (fig. 7)	—	98 v
19 (XI in.) Sigismondo cavalca verso Genova	} 112 v	102 r	110 v
20 (id.) Cavalleria di Sigism.		112 r	—
21 (XI fine) Combattimento	122 v	112 r	—
22 (XII in.) Assedio della torre di Vada	} 123 r	112 v (2)	120 v
23 (id.) Cavalcata		—	—
24 (XII in.) Incendio della torre di Vada	—	113 r	—
25 (XIII in.) Costruzione del Tempio Malatestiano (3)	137 r (fig. 5)	126 r	133 v (fig. 6)

AUGUSTO CAMPANA

(2) Lib. XI fine, di seguito alla precedente.

(3) In Par. e Vat. questa figura porta la firma di Giovanni da Fano (nel Vat., con leggere differenze dal Par., *OPVS IOANNIS PICTORIS FANESTRIS*; nello stesso codice, l'iscrizione sulla trabeazione della facciata, che riproduce l'originale, è stata abrasa, poi cancellata con una linea).