

SIMONETTA NICOLINI

## ALCUNE NOTE SU CODICI RIMINESI E MALATESTIANI

C'è ancora molto da fare per recuperare la produzione libraria riminese dispersa; questo intervento non ambisce a tale complessa opera, ma ad avanzare osservazioni relative a codici miniati più o meno noti (1). In primo luogo colgo l'occasione per tornare su un argomento già da me in parte trattato, il *De civitate Dei* conservato nella biblioteca Gambalunghiana di Rimini (Ms.2) (2); quindi ritornerò sul problema dei manoscritti dell'*Hesperis* di Basinio da Parma; a questi temi affiancherò alcune osservazioni su altri codici malatestiani.

### *Alcune osservazioni sui manoscritti illustrati per Pandolfo III*

Il *De civitate Dei* di S. Agostino, commissionato da Pandolfo III Malatesta, databile tra il 1415 e il 1418, fu decorato da un anonimo pittore, che potrebbe essere identificato con il frescante delle storie di S. Caterina di Alessandria nella chiesa della Sagra di Carpi (3). Un artista tardogotico,

(1) Per una bibliografia essenziale sulla produzione riminese, rimando al mio saggio *La miniatura*, «*Storia illustrata di Rimini*», Milano 1990, fasc. 64. Per interventi specifici sui codici affrontati in questo intervento i rimandi bibliografici essenziali saranno citati in nota.

(2) Su questo codice cf. S. NICOLINI, *Il de civitate Dei di Pandolfo Malatesta e il Maestro della Sagra di Carpi*, tesi di perfezionamento, Università di Bologna, a.a. 1986-87, relatore prof. M. Ferretti; Id., «*Il tempo di Niccolò III. Cat. della mostra*», Modena 1988, pp. 159-61; Id., «*I codici miniati della Biblioteca Gambalunghiana di Rimini*», Milano 1988, pp. 115-122; G. MARIANI CANOVA, *ibid.*, pp. 66-67.

(3) La datazione è stata proposta per indiretta deduzione a partire dalle date in cui lo scriptor Donnino di Borgo S. Donnino, è documentato nei registri fanesi, (Fano, Archivio Comunale, Codice Malatestiano n. 58, c. 233 r. anno 1415): «Magister Dominus de Burgo Sancti Donini scriptor / magnifici et excellentissimi domini nostri debet dare scriptos / in credito Yoachino Ma-

educatosi sui modelli di Giovanni da Modena in San Petronio a Bologna, ma con qualche simpatia anche per la pittura lombarda che dovette conoscere a Brescia, al servizio di Pandolfo. Si conosce assai poco della biblioteca privata di questo Malatesta, e pochissimi sono i libri superstiti (4). Certamente gli appartenne il S. Agostino, mentre è incerto se fossero suoi i manoscritti pressochè identici della *Divina Commedia* di Napoli (Biblioteca Nazionale, ms. XIII C. 2), e di Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. It. 530), certamente appartenuto a Sigismondo (5). Nel codice di Napoli la prima carta fu sostituita nel corso del XV secolo: al posto dell'iniziale illustrata, che compare ad inizio di ogni cantica anche nell'esemplare di Parigi, è una N in azzurro su fondo a foglia d'oro, intrecciata a motivi fitomorfi, affiancata da un fregio a piccoli fiorellini che richiama le decorazioni di tipo ferrarese del *De Immortalitate animi* dedicato a Sigismondo Malatesta di cui parlerò più avanti. Assieme alla sostituzione della prima carta, alla metà del XV sec., furono aggiunte in fondo al volume diverse pagine contenenti componimenti poetici di tema malatestiano di Basinio da Parma, di Sigismondo Malatesta e di Paolo Porzio; ciò fa pensare che anche il manoscritto fosse a quella data nelle mani di qualche personaggio della cerchia riminese.

Non furono commissionati da Pandolfo III, come si è creduto finora, ma da Malatesta di Pandolfo di Pesaro nel 1402, i bellissimi volumi delle

legonelle de Florentia texaurario / domini prefati in libro rubro dati et recepti in folio cxlvii a tergo in ratione primorum vii mensium 1415 libras xviii solidos xii // Item ut supra die iiii octobris scriptos in credito / texaurario supra scripto ut supra in folio clxxxiii in ratione octobris novembris et decembris libras iiii solidos viiii». Poco sopra le due sintetiche note fu aggiunta una postilla, «recessit in principio 1417», che va certamente riferita allo stesso Donnino. L'esecuzione del codice va dunque compresa, per la parte scritta, fra queste due date, mentre è possibile che le miniature siano state completate anche nel corso del 1418, e comunque prima che Pandolfo perdesse Bergamo (1419), che è citata nel colophon come signoria malatestiana.

(4) Sulla biblioteca di Pandolfo, seguendo le traccie dei documenti fanesi, ha scritto G. BONFIGLIO DOSIO, *Pandolfo III Malatesta bibliofilo*, «Italia Medievale e Umanistica», 20 (1977), pp. 401-406.

(5) Sui codici di Parigi e di Napoli cf. G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Padova nella prima metà del Quattrocento: bilancio di un'esperienza illustrativa*, «La miniatura italiana tra gotico e rinascimento, Atti del II Congresso di storia della Miniatura italiana», Firenze 1978, p. 380; Id., *I Codici miniati della Biblioteca Gambalungiana di Rimini*, cit., p. 66; sul manoscritto parigino si veda anche F. AVRIL, *Dix siècles d'enluminure Italienne*, Paris 1984, cat. n. 76. Per il manoscritto di Napoli descrizioni codicologiche in P. FOSSIER, *Le Palais Farnèse, III, 2. La bibliothèque Farnese. Etude des Manuscrits Latins et en langue vernaculaire*, Ecole Française de Rome, Pal. Farnèse, 1982, pp. 464-65; *Mostra dantesca, I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli*, serie III, n. 11, 1963, p. 12 n. 3. Il manoscritto di Napoli è firmato Giovanni de' Gambis da Borgo S. Donino citato come *scriptor* di Pandolfo nel 1414-15, e datato 1911; quello di Parigi fu scritto nello stesso anno a Padova, e illustrato da un miniatore padovano del tutto affine a quello che decorò il codice di Napoli; il libro reca lo stemma di Sigismondo Malatesta, al quale giunse probabilmente dalla biblioteca del padre.

*Postille alla Bibbia* di Nicolò di Lyra (Manchester, John Rylands Library, ms.29, 30,31), che già nella prima metà del Quattrocento passarono a Mantova (6) (Fig. 1). Iniziali figurate e ricchi fregi a motivi animali e fitomorfi, sono stati avvicinati al veneziano Maestro della Novella (C. Huter), o all'ambito marchigiano (G. Mariani Canova). Apporti di cultura lombarda emergono nel ricco repertorio figurativo e ornamentale dei fregi; mentre nei grandi riquadri che illustrano la visione di Ezechiele si rinnova vigorosamente una tradizione di matrice orientale e solidamente icastica, che qualche eco aveva attorno a quelle date in Romagna con l'attività del veneziano Nicolò di Pietro. Se si deve accettare l'ipotesi che i tre volumi siano stati oltre che scritti anche illustrati in area marchigiana, le miniature costituiscono allora un momento di straordinaria apertura alle tipologie decorative del tardo gotico soprattutto nella versione lombardo-veneta, apertura contemporanea alla prima attività di Gentile da Fabriano, e qualitativamente superiore ai lavori del marchigiano Ottavio Nelli. La ricchezza del colore, di stesura densa e brillante, combinato secondo soluzioni cromatiche di tipo naturalistico, ma più spesso originate da una tradizione bizantina che gioca volentieri sulla varietà delle iridescenze, meriterebbe un approfondimento in rapporto alla diffusione di una cultura pittorica che può essere detta più propriamente «adriatica», distinta dal corrente naturalismo tardogotico e orientata verso le fonti greche dell'arte occidentale (7). Non escluderei

(6) Su questi volumi si veda M. R. JAMES, *A descriptive catalogue of the Latin manuscripts in the John Rylands Library of Manchester*, Manchester 1921, I, pp. 18, 81-87, tavv. 62-69, con esaustiva descrizione del testo e sintetica illustrazione delle miniature; D. G. WAYMAN, *Franciscan illumination in Latin mss. 29-31 of John Rylands Library*, «Franciscan Studies», XXI, n. 1-2, March-June, 1961, pp. 98-103, dove tuttavia sono imperfezioni di carattere storico e una discutibile analisi delle miniature genericamente riferite all'ambito francescano; «*Mostra dei codici gonzagheschi*», Mantova 1966, p. 37, n. 93, 51, 52, ove si suggerisce che il codice giungesse a Paola Malatesta nel 1441 tramite il fratello Pandolfo, arcivescovo di Petrasso; C. HUTER, *The Novella Masters: a Paduan illuminator around 1400*, «Arte veneta», 1971, n. 25, p. 27, n. 46; MARIANI CANOVA, *I codici miniati della Biblioteca Gambalunghiana*, cit. p. 66; riproduzione della prima iniziale in *The Legacy of Israel*, (O.U.P.), 1927, ill. n. 45; il colophon è trascritto in forma abbreviata in *Benedictins du Bouveret. Colophons*, II, 477, n. 7, 377; la trascrizione abbreviata in questo testo sembra aver generato l'equivoco secondo cui il committente sarebbe stato Pandolfo III. Il colophon è pubblicato per esteso nel catalogo di James: «Ad ampliacionem solaminis divinatorumque eloquiorum contemplationem, Magnifici, Incliti illustrisve prosapie domus nobilitate ornate Malatestarum atque Domini Malateste quondam serenissimi domini egregi ac militis strenuissimi domini Pandulfi de Malatestis». Il committente risulta quindi Malatesta di Pesaro figlio di Pandolfo; difficilmente i libri, che furono scritti nel convento francescano di Pesaro, avrebbero potuto essere commissionati da Pandolfo III, all'epoca signore di Fano: essi dunque passarono con tutta possibilità a Mantova con Paola Malatesta, figlia di Malatesta di Pesaro, sposata a Ciovan Francesco Gonzaga nel 1410.

(7) Mi sembra che alcune illustrazioni del manoscritto di Manchester abbiano fornito il modello per sei disegni a penna che compaiono nel terzo volume di una edizione a stampa dell'opera

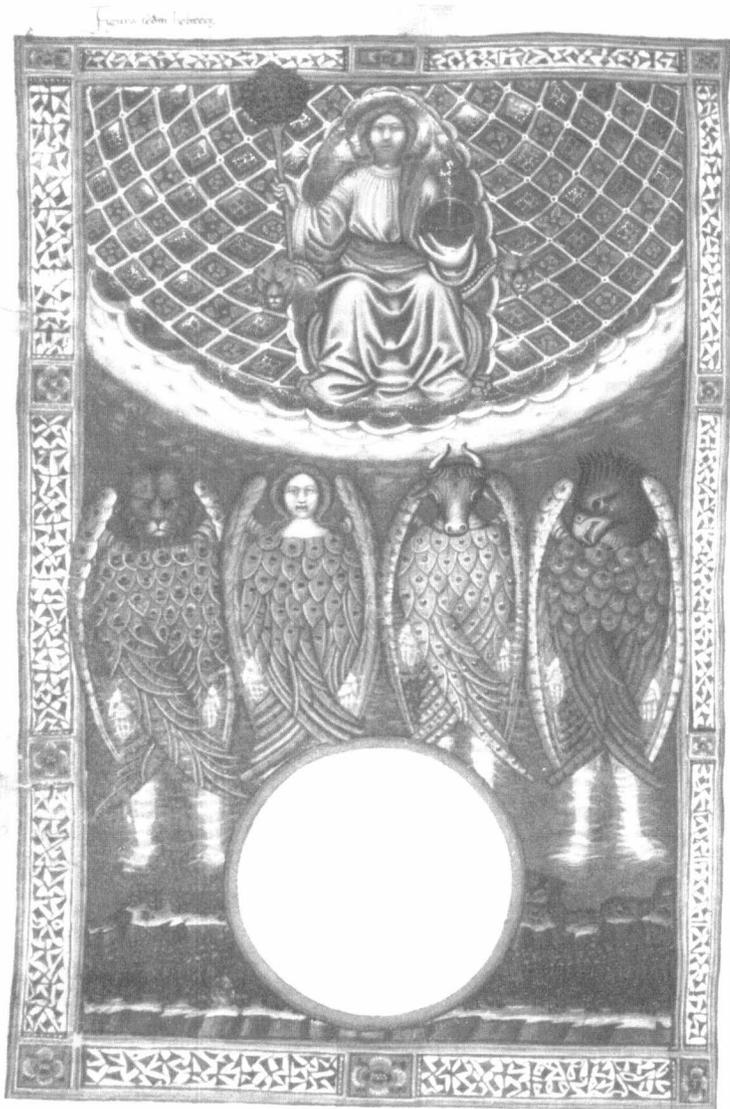


Fig. 1. MANCHESTER, *John Rylands Library*. Ms. 30, c. 123v, Nicola di Lyra, *Postillae in omnia Biblia*.

tuttavia la possibilità che i tre volumi di Manchester siano stati illustrati più tardi del 1402, e cioè dopo il loro arrivo a Mantova. Lo stile della decorazione, che certo echeggia alcuni aspetti del Maestro della Novella attorno al 1415-20, mi sembra non trovi adeguata giustificazione in una genesi marchigiana di circa un decennio anteriore; mentre i molteplici echi di un tardogotico maturo con inflessioni a tratti addirittura pre-pisanelliane nell'eleganza naturalistica della decorazione, nella minuziosa capziosità delle scenette di vita inserite nelle bordure, nella finezza ritrattistica dei profili che compaiono entro medaglioni dei fregi, mi sembra accetterebbero come più adeguata una datazione inoltrata nel secondo decennio del Quattrocento, e una collocazione geografica in un'area meno periferica delle Marche e più soggetta a un vivace incontro di culture diverse, come quelle veneto-bizantina e lombarda, quale poteva essere appunto Mantova.

Complessivamente, dunque, il *De civitate Dei* di Pandolfo Malatesta rimane un esempio piuttosto isolato e per comprenderne la genesi è utile addentrarsi nel contesto della signoria malatestiana su Brescia e Bergamo (1408-1421). Quando queste città caddero sotto il dominio di Pandolfo l'arte vi languiva ripetendo stancamente i modi veneti e lombardi della fine del

di Nicola di Lyra, *Postillae perpetuae, sive brevia commentaria in universa Biblia*, Roma, Arnold Pannartz e Conrad Sweynheim, 1471-72; l'incunabolo fu pubblicato e commentato da R. ARTIOLI, *La scoperta di sei preziosi disegni in una bibbia del XV secolo*, «La Bibliofila», I, settembre-ottobre 1899, pp. 125-144. Con la descrizione dell'antica edizione a stampa Artioli pubblicava anche cinque dei disegni che mostrano sorprendenti coincidenze iconografiche con le miniature che nell'opera di Manchester compaiono nel vol. terzo (cat. n. 30) alle carte 123a e 123b, cioè le illustrazioni della visione di Ezechiele. I disegni dell'edizione quattrocentesca, di scuola squarcionesca e assai vicini ai modi di Marco Zoppo, mostrano la loro indubbia derivazione dai più antichi modelli non solo per le identiche iconografie, ma anche perchè chi li aggiunse al testo si preoccupò di copiarvi con meticolosa precisione anche le didascalie che accompagnano le miniature, riproducendole nella forma di scrittura gotica in cui erano state vergate nel manoscritto. I volumi a stampa appartennero in origine ad una antica famiglia veneta, e ciò aiuterebbe a comprendere il carattere squarcionesco della decorazione (cf. ARTIOLI, cit., p. 143, che tuttavia non specifica il nome della famiglia); ma certamente colui che tracciò i disegni doveva avere sotto mano il manoscritto; questo, ancora nel 1469 apparteneva a Ludovico Gonzaga, come attesta una sottoscrizione in fine di ciascun volume (cf. JAMES, cit., p. 82), e il 24 marzo di quell'anno il signore di Mantova li donò alla biblioteca del convento di S. Francesco della città, come riferisce una nota manoscritta a fine di ciascun volume; nulla vieta di immaginare che i manoscritti fossero ancora presso il convento nel 1472; possiamo quindi credere che i disegni fossero eseguiti proprio a Mantova da un artista che potesse liberamente consultare la biblioteca francescana; se non lo stesso Mantegna certo qualcuno a lui assai affine, tanto da poterne emulare lo stile trasformando il rigido tratto bizantino delle miniature in un disegno di metallica plasticità. Purtroppo non mi è riuscito di rintracciare l'edizione della Bibbia pubblicata nella «Bibliofila» del 1899, all'epoca della sua segnalazione essa era di proprietà di Ulrico Hoepli; è possibile che oggi si trovi in qualche biblioteca americana o europea, e meriterebbe una ricerca che tuttavia fin qui non ho potuto completare. Altri cenni su questa edizione illustrata in «La Bibliofila», I, novembre-dicembre 1899, p. 223, e ibid. gennaio 1900, I, p. 247.

Trecento, marcando anche in campo culturale la dipendenza dal dominio dei Visconti (8). Il Malatesta inizialmente male accolto dai bresciani, fece molto per presentarsi come signore attivo, lungimirante e predisposto ai rinnovamenti: emanò leggi di ripopolamento e istituì la zecca che coniava nuove monete; nel campo della committenza sembrò agire spinto in parte da interessi politici: alcuni artisti emiliani, tra i quali lo stesso miniatore del S. Agostino, giunsero a Brescia anche grazie ai rapporti che egli aveva con gli Estensi e Bologna (9). Mentre Gentile da Fabriano fu chiamato in città alla fine del 1413, poco dopo il termine del servizio vittorioso prestato da Pandolfo alla Repubblica di Venezia, dove il pittore era stato fino a quel momento. Oltre a lavorare nel palazzo signorile del Broletto, realizzò alcune opere il cui scopo sembra essere stato quello di coronare alleanze politiche e amicizie, in particolare con il fratello del signore Carlo (1417) e con il nuovo papa Martino V (nel 1418, probabilmente in ringraziamento dell'intervento del pontefice nella discordia creatasi tra Pandolfo e i Visconti).

Come Gian Galeazzo Visconti, presso il quale aveva servito in gioventù, sebbene in misura minore, Pandolfo fu discreto bibliofilo e amante delle arti, nonchè amico di letterati con i quali amava intrattenersi al pari del suo antenato Pandolfo II di Pesaro grande amico di Petrarca.

Il *De civitate Dei* si iscrive in questo contesto come spia di un confermato rapporto tra il potere signorile e quello spirituale: infatti durante tutta l'epoca medioevale il libro di S. Agostino fu ritenuto anche testo politico, e su di esso si formarono uomini di pensiero e di stato (10). Pandolfo doveva condividere gli ideali di buon governo che vi potevano essere letti, e cercare in qualche modo di applicarli alla sua delicata situazione di signore e vicario papale, interpretandolo forse in chiave di un accordo tra i Malatesta

(8) La presenza a corte di artisti provenienti dalla Lombardia, e da Milano in particolare (pittori, ricamatori, e artigiani in genere), è ampiamente attestata nella mole dei documenti conservati nell'Archivio Storico di Fano, i cui regesti sono stati pubblicati da A. ZONGHI, *Repertorio dell'antico archivio comunale di Fano*, Fano 1888.

(9) Tra gli artisti emiliani presenti a Brescia alla corte di Malatesta è anche l'intagliatore Arduino da Baiso di Modena. La sua attività bresciana, fin qui sconosciuta alla storiografia, è documentata da una nota di spese per l'anno 1419: «Magister Arduinus de Mutina antaliator (sic) / lignaminis debet dare ut supra per manios / Johannis de Castilione die primi aprilis 1419. Super eius provixionato scriptos in credito / Yoachino de Florentia texaurario in libro viridi / dati et recepti in folio cxvi... (Fano, Archivio Comunale, Codici Malatestiani, cod. n. 58, c. 245). Su Arduino da Baiso si veda A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Baiso Arduino*, «*Dizionario Biografico degli Italiani*», 1963, V, pp. 300-301. Dopo la nota relativa all'intagliatore modenese è segnata anche da una serie di pagamenti per in certo «Joannes de Feraria magister et intaliator lignaminis et banchorum», che è pagato per lavori al leggio della cappella del signore nel Broletto.

(10) Cf. U. MARIANI, *Chiesa e stato nei teologi agostiniani del secolo XIV*, Roma 1957, p. 277.

e la Chiesa (11). D'altra parte la sua famiglia aveva sempre avuto una discreta ingerenza negli affari ecclesiastici, fornendo diversi uomini di chiesa. Anche a Brescia, tra il 1416 e il 1419, essendo vacante la cattedra vescovile, la chiesa locale fu amministrata da un Malatesta: si trattò di Pandolfo di Pesaro, canonico bolognese e più tardi vescovo di Patrasso (12), la cui figura mi sembra anche opportuno legare alla presenza nella città lombarda di artisti gravitanti nell'area bolognese tra il 1411 e il 1415: oltre al decoratore del testo di S. Agostino anche l'intagliatore Arduino da Basio (13), e uno sconosciuto miniatore di nome Jacopo da Imola (14).

Infine una particolare attenzione per la figura di S. Agostino Pandolfo dimostrò facendo restaurare la chiesa dedicata al santo annessa al palazzo del Broletto, l'abside della quale comunicava con la sua cappella personale,

(11) Scriveva Carlo Malatesta a Giovanni Maria Visconti: «Prima di tutto e dopo di tutto io sono d'avviso che il Re dei Re e il Signore dei Signori, che ha oggi potere in cielo e in terra, dovrebbe essere venerato e onorato», cit. in J. LARNER, *Signorie di Romagna*, 1972, p. 277. Prove di fede i Malatesta ne avevano date in cambio della concessione dei territori: combatterono aspramente le eresie già dal XIV secolo sui loro territori, particolarmente Carlo, fratello di Pandolfo e signore di Rimini; lo stesso Pandolfo III fece un viaggio di espiazione in Terra Santa nel 1399, cioè nell'anno in cui in Romagna trionfava il movimento riformatore dei Bianchi; infine intervennero in favore del papato nella risoluzione del grande scisma che si concluse a Costanza, conquistando così la fiducia di Martino V.

(12) Cf. M. TABANELLI, *Pandolfo III Malatesta signore di Brescia e di Bergamo*, Brescia 1978, p. 55.

(13) Negli anni 1415-1417 Arduino collaborava con il padre Tommasino alla realizzazione di una croce per il pulpito della cattedrale di S. Pietro a Bologna, chiesa presso la quale Pandolfo di Pesaro risultava canonico.

(14) Conti relativi a questo miniatore sono registrati per l'anno 1419 in aprile e maggio, ma non viene detto l'oggetto dei pagamenti: «Don Jacomo da Imola miniatore de' dare adi vii de magio i quali ebbe adi xi daprile da Bartolino de Offlaga a lui in credito lire 66 soldi...», «de' avere adi deto de magio messi in debito a Agostino amen, lire 78 soldi XXV» (Fano, Archivio Comunale, Codici Malatestiani, vol. 53 c. 80 r.). Il nome Agostino, che aveva attratto la mia attenzione facendomi pensare si riferisse alle miniature del *De civitate Dei*, va invece più probabilmente interpretato come quello di qualche creditore del miniatore. Tuttavia l'anno cui si riferiscono queste note, il 1419, sollecita ad avanzare una possibile identificazione di questo sconosciuto miniatore con colui che decorò il codice. Infatti se il libro fu terminato per la parte scritta verso l'inizio del 1417, verisimilmente nello stesso periodo dovette essere affidato a un decoratore che vi lavorò da solo (ciò è palesemente rilevabile nella generale congruenza stilistica delle parti decorate) e terminato entro i primi mesi del 1419, cioè prima della caduta di Bergamo (citata come signoria malatestiana nell'explicit del volume), o forse anche entro il 1418, protraendosi i pagamenti spesso anche avanti nel tempo. Tale soluzione è avanzata in via ipotetica, e comunque da verificare sulla base di documenti fin qui non rinvenuti. Nessuna notizia mi è stato possibile rinvenire su un miniatore di nome Jacopo da Imola; in F. FILIPPINI-G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma 1968, p. 99 e 143 è ricordato un Iacopo di Biagio da Imola pittore impegnato nella decorazione della cappella di S. Sigismondo, che nell'agosto del 1469, è accusato di aver aggredito e ferito Francesco di Angelo; l'identificazione con il miniatore che lavorò presso Pandolfo diviene alquanto difficile per la difficoltà di accordare date ed eventi: nel 1469 il miniatore avrebbe dovuto avere almeno 69 anni, un pò troppo debole per aggredire violentemente qualcuno!

potendo così egli assistere inosservato alle funzioni. L'interesse politico per il testo del *De civitate Dei* sembra inoltre coinvolgere aspetti della decorazione della prima carta del codice: limitate le divagazioni a foglie d'acanto sul margine interno della pagina, l'artista organizza la vegetazione a cornice attorno alla visione dei beati sul margine superiore. A questa affianca una grande rosa quadripetala, emblema malatestiano; in tal modo pone discretamente a fianco della visione del dominio spirituale il simbolo del potere signorile (15). Questa associazione di immagini sembra avere un precedente iconografico in alcune monete del Malatesta coniate a Brescia, con il profilo del signore coronato da un serto di rose su una faccia e le immagini dei santi patroni locali sull'altra. A destra della pagina la città di Dio domina sull'immagine della città di Dite, alludendo al contenuto del volume, nonché al motivo del buono e cattivo governo. Chiude in basso la composizione lo stemma malatestiano, affiancato da putti e da due P coronate secondo un modello insolito, interpretato come il raddoppiamento dell'iniziale del signore. Le due P tuttavia, potrebbero in questo caso essere sciolte come «Pandulfus Princeps», cioè secondo una solenne formula adottata dal copista nel colophon del testo ove il signore è chiamato *princeps et dominus* (16). La meditata forma decorativa e araldica della prima pagina, considerato il contesto in cui il libro venne commissionato, rafforza la convinzione che il manoscritto non coincida solo con la sfera privata e il gusto bibliofilo di Pandolfo, ma anche con quella pubblica del governante, che diviene

(15) La rosa quadripetala si trova usata per la prima volta in questo manoscritto malatestiano; Pandolfo probabilmente la adottò derivandola dall'araldica gonzaghesca; a Mantova essa appare nelle decorazioni del palazzo ducale dal 1389-94. L'adozione dell'emblema dei Gonzaga da parte dei Malatesta troverebbe secondo alcuni giustificazione negli stretti rapporti politici e di parentela fra le due famiglie; nel 1386 Carlo Malatesta aveva sposato Elisabetta, sorella maggiore del marchese di Mantova; sempre Carlo fu tutore di Gianfrancesco Gonzaga, reggente di Mantova dal 1407 al 1413; quest'ultimo sposò come si è visto Paola Malatesta (cf. G. MILANTONI, *Riflessioni sul Castel Sigismondo: alcune traccie, Pisanello e una festa*, «Castel Sisondo e Sigismondo Pandolfo Malatesta», a cura di C. Tommasini Pietramellara e A. Turchini, Rimini 1985, pp. 288-89). La rosa, nota come simbolo d'amore, è tuttavia citata da Dante in connessione con la dote del *consilium*, propria di chi governa (*Convivio*, IV, XXVII): colui che possiede questa dote la esala come il fiore esala il suo profumo (cf. E. WIND, *Misteri pagani del rinascimento*, Milano 1985, p. 318, n. 1; *Ibid.* sulla rosa come simbolo d'amore, p. 179, n. 13). Non è improbabile che proprio in questo senso, come simbolo del buon consiglio, cioè dell'istinto pratico per gli eventi, per l'anticipazione del futuro, con riguardo al passato e con capacità di giudicare correttamente il presente, la rosa quadripetala entrasse a far parte dell'araldica malatestiana assieme all'elefante, simbolo di forza e saggezza.

(16) L'iniziale coronata è frequente nell'araldica malatestiana, mentre questo è l'unico caso conosciuto in cui essa appare raddoppiata. In maniera sintetica un accenno al problema dello stemma di Pandolfo III posto in relazione anche con un boccale ora nel museo di Rimini (ove tuttavia è solo una P coronata), è fatto da G. GARDELLI, *5 secoli di maiolica a Rimini dal '200 al '600*, Ferrara 1984, p. 30, e p. 31, ill. F. 34, F. 32, n. 12.

committente di un testo altrimenti più adeguato alle scansioni di una biblioteca ecclesiastica.

### *Miniature per Sigismondo*

Indubbiamente Sigismondo ereditò dal padre le doti di spregiudicato condottiero, nonché un forte senso dello stato e dell'esercizio del potere. Le poche testimonianze superstiti farebbero pensare che egli, a differenza del fratello Malatesta Novello signore di Cesena, fosse più propenso a tramutare in senso operativo le idee da cui era animato, e che considerasse i libri degli strumenti di propaganda delle azioni pubbliche piuttosto che il rifugio per l'ozio tra un'impresa e l'altra. Infatti i maggiori sforzi culturali del signore di Rimini si concentrarono attorno alla chiesa di S. Francesco e alla Rocca, ove egli lasciò tracce evidenti del concetto di stato e della filosofia politica che intese perseguire. È tuttavia vero che la dissennata dispersione del patrimonio librario della biblioteca francescana di Rimini, ove erano ricoverati volumi donati dai Malatesta e della biblioteca privata del signore, impedisce di tracciare oggi una mappa esauriente della cultura bibliofila riminese, soprattutto utile se confrontabile con ciò che negli stessi anni accadeva a Cesena (17). Tra i pochi manoscritti illustrati appartenuti a Sigismondo e sparsi nelle biblioteche d'Europa spiccano le varie redazioni dell'*Hesperis* e dell'*Astronomicon* di Basinio da Parma, e del *De re militari* di Roberto Valturio. Ma anche per essi è assai difficile istituire dei confronti; infatti dati gli scarsi indizi di cui disponiamo è difficile sapere quali testi miniati circolassero nella città romagnola tra il 1450 e il 1460, cioè negli anni in cui fu scritto l'*Hesperis*. Tra i codici superstiti, oltre a quelli citati, è il *De immortalitate animi* di Giovanni de'Cocchi, (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 103), dedicato a Sigismondo presumibilmente verso il 1450 (18). Il libro mostra che a questa data i modelli ferraresi avevano fatto il loro ingresso a corte: la decorazione è certamente eseguita da un artista

(17) Ancora oggi l'intervento più valido sulla biblioteca di Rimini rimane quello di A. CAMPANA, *Le biblioteche della provincia di Forlì. «Tesori delle Biblioteche d'Italia», I, Emilia*, Milano, 1931, pp. 31-49 dell'estratto. A questo si aggiungono le osservazioni dello stesso studioso nelle voci *Isotta degli Atti* e *Basinio da Parma*, «*Diz. Biogr. degli Italiani*», e quelle nell'intervento del 1951 in «*Studi Romagnoli*» cit. a nota 21; si veda inoltre A. TURCHINI, *Biblioteche private e di ordini religiosi nel XV secolo*, «*Catalogo critico della mostra storica 1716/1974*», a cura di P. Meldini e A. Turchini, Rimini 1974.

(18) D. FAVA, *Fra' Giovanni Ferrarese e Sigismondo Pandolfo Malatesta*, «*Scritti vari dedicati a Mario Armani*», Milano 1938, pp. 49-62. Un cenno anche a questo codice anche in P. G. PASINI, *I malatesti e l'arte*, Milano 1983, p. 118.

educatosi presso i miniatori estensi Taddeo Crivelli e Giorgio d'Alemagna, tra il 1440 e il 1450. Di Giorgio d'Alemagna riprende i profili taglienti, precisi e fortemente caratterizzati nei bei ritratti di Sigismondo e fra' Giovanni a c.2 recto; ma ne emula anche la varietà decorativa dei fregi, di gusto tardo gotico, nei delicati e finissimi ricami floreali, rabeschi e uccelli, tracciati con la puntigliosità naturalistica di Pisanello (19). A queste date si potrebbe attribuire a Matteo de'Pasti il merito di avere importato a Rimini questo stile decorativo: egli infatti viene citato dalle fonti accanto a Giorgio d'Alemagna tra i miniatori del *Breviario* di Lionello d'Este, pochi anni prima di giungere a Rimini. Ma la proposta, per quanto allettante, data la misteriosa attività di Matteo come miniatore, di cui non rimangono che scarse notizie e nessuna opera certa, può per ora restare nell'incerto confine dell'ipotesi (20).

In questo desolante contesto si iscrive la vicenda dei manoscritti dell'*Hesperis*; il poema in latino fu scritto per narrare in toni epici le vicende della guerra che Sigismondo combattè per i fiorentini contro Alfonso d'Aragona, re di Napoli, tra il 1448 e il 1453; la composizione dell'opera dovette essere compresa tra quest'ultima data a il 1457, anno della morte di

(19) Per un confronto con miniature di Giorgio di Alemagna il riscontro più pertinente mi sembra essere nelle illustrazioni del *Cantare di Spagna, ovvero imprese di Carlo Magno* (Ferrara, Biblioteca Ariosteia, ms. II, 132), pubbl. in *Libri manoscritti e a stampa da Pomposa all'Umanesimo*, Ferrara 1982, pp. 66-67, cat. n. 49. La decorazione del *De immortalitate animi* merita un confronto anche con un Tito Livio, *Ab urbe condita*, ora a Parigi (Bibliothèque Nationale, Latin 14360), che F. Avril, cit. p. 140, dubitativamente ritiene provenire o da Ferrara o da Mantova o da Rimini, accostandolo, per certi aspetti dei paesaggi ai modi di Giovanni Bettini da Fano, e a quelli più pisanelliani del Maestro del Plutarco di Cesena. Anche nel codice parigino analoghi appaiono i modelli decorativi dei fregi e ritratti entro i medaglioni di profilo su fondo rabescato.

(20) Di Pasti miniatore non si conoscono opere; si sa che nel 1441 era a Venezia impegnato nell'illustrazione dei *Trionfi* di Petrarca per Piero de' Medici (notizia in G. MILANESI, *Lettere di artisti italiani dei secoli XIV e XV*, Roma 1869, p. 6); che quindi fu a Ferrara attivo per Lionello d'Este; alcuni critici gli hanno attribuito l'impresa illustrativa del *De re militari* di Valturio. F. Lollini accenna ai complessi rapporti tra gli artisti del *Breviario* di Lionello d'Este, tra i quali, oltre a Giorgio d'Alemagna e Taddeo Crivelli è citato Pasti (in «*Coralini miniatore nella biblioteca Malatestiana. Cat. della mostra*», Cesena 1989, pp. 99-103); i documenti su Matteo de' Pasti miniatore presso gli Estensi furono pubblicati da CAMPORI, *Notizie dei miniatori dei principi estensi*, Modena 1872, pp. 46-47. Nel profilo di Sigismondo a c. 2r, benchè non si presenti come al solito aquilino, si legge un riflesso delle tipologie delle medaglie coniate per il signore di Rimini dallo stesso Pasti. Mentre la figura dell'iniziale alla stessa carta, sembra ripetere il modello della Fortezza presente nel verso di alcune medaglie riminesi, ove coronata e seduta su due elefanti regge in mano una colonna spezzata; nell'iniziale la figura femminile, anch'essa coronata, regge un calice con l'ostia. D. Fava (cit. p. 54), riteneva che fosse da identificare con la Teologia; mentre sono più propensa a credere che vada interpretata come la Fede per le analogie che presenta con l'iconografia di questa virtù nei *Tarocchi del Mantegna*; in queste carte da gioco, più tarde di circa un decennio, la Fede è in piedi con a lato un cane e in mano la croce, mentre con l'altra mostra il calice e l'ostia. La figura della Teologia, invece, negli stessi Tarocchi è bifronte e si regge su una sfera stellata, riprendendo in parte l'iconografia secondo cui è raffigurata

Basinio, che la lasciò a Sigismondo «non ancora sottoposta all'ultima lima» (21). I libri furono dunque copiati e illustrati tra questa data e l'anno della morte del signore, il 1468; le due copie firmate nelle ultime miniature da Giovanni Bettini da Fano (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms.630, e Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.6043), furono con molta probabilità eseguite tra il 1462 e il 1464, anni in cui il miniatore è a Rimini e sottoscrive anche alcuni codici di Valturio (22) (Figg. 2 e 3). Il primo ad occuparsi dei manoscritti, che conosceva solo tramite le copie ad incisione fatte da Francesco Rosaspina per l'edizione del testo del 1794 e la copia conservata a Parigi, fu Corrado Ricci nel volume sul Tempio Malatestiano e in un articolo del 1928 su Basinio. Egli avanzava l'idea che il progetto delle illustrazioni fosse di Pasti: era stato miniatore al servizio di Borso d'Este; e, come direttore dei lavori del Tempio, era quindi la personalità più autorevole a Rimini in quegli anni in campo artistico; nelle illustrazioni i castelli, inoltre, ripetevano secondo Ricci le immagini della Rocca sulle medaglie riminesi coniate da Pasti; i comignoli alla veneta che compaiono nel testo rimandano poi ancora all'ambiente dell'architetto veronese, mentre la costruzione del Tempio, illustrata secondo le varianti osteggiate da Alberti e volute da Pasti, secondo Ricci poteva interessare soprattutto quest'ultimo che vi era direttamente coinvolto (23). Quando Paecht ritornò sull'argo-

la filosofia nel Tempio Malatestiano di Rimini, a sua volta ispirata al precedente iconografico di una minatura dell'*Hortus deliciarum* di Herrald van Landsberg (cf. *Le carte di corte. I tarocchi, gioco e magia alla corte degli Estensi*, Ferrara 1987, pp. 66-69, schede a cura di C. Cieri Via; L. DE NATI, *Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti Urbinati dalla Biblioteca Vaticana*, «La Bibliofila», n. 60-61, 1958, p. 48 e ss.). Le altre miniature, fregi e iniziali (cc. 77r, 113r, 115r) sono arricchite di profili di ispirazione classica, con qualche connessione con i modelli più aulici delle iniziali del *Plutarco* di Cesena, databili al quinto decennio del Quattrocento (cf. F. LOLLINI, *Osservazioni sul Plutarco malatestiano*, «Libreria domini. I manoscritti della biblioteca malatestiana», Convegno internazionale di studi, Cesena, 1-2 dicembre 1989, in corso di pubblicazione); mentre a c. 113r è l'immagine molto rovinata dell'inferno.

(21) Per le vicende dell'*Hesperis* cf. CAMPANA, *Basinio da Parma*, cit., e O. PAECHT-A. CAMPANA, *Giovanni de Fano's illustrations for Basinio's epos Hesperis*, «Studi Romagnoli», 2 (1951), pp. 91-111.

(22) Su Giovanni Bettini da Fano cf. C. RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Milano-Roma 1924 pp. 51-56 (ristampato con appendice di P. G. Pasini, Rimini 1974); ID., *Di un codice malatestiano dell'Esperide di Basinio*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», I, n. 5-6, giugno, 1928, pp. 20-48; e CAMPANA, *Un miniatore malatestiano*, «Ariminum», a. I, n. 6, novembre-dicembre 1928, pp. 137-138.

(23) Per quanto riguarda le forme dei castelli Ricci non sembra considerare una semplice derivazione delle medaglie di Pasti che potevano comunque fungere da modelli per gli illustratori del testo proprio come esempi di autorità; mentre l'ultimo punto riguardante la costruzione del Tempio può essere considerato del tutto inessenziale, poichè la ricostruzione della chiesa di S. Francesco ha nel contesto del poema un significato simbolico che prescinde dal mero interesse tecnico degli illustratori; piuttosto può aiutare a datare i manoscritti, o il loro prototipo, agli anni tra il 1458 e il 1459, prima cioè che i lavori venissero interrotti (cf. PASINI, «Sigismondo Pandolfo Malatesta e il suo tempo. Cat. della mostra», Rimini 1970, p. 149).



Fig. 2. PARIGI, *Biblioteca Nazionale*. Ms 630, c. 113r, Basinio da Parma, *Hesperis*.

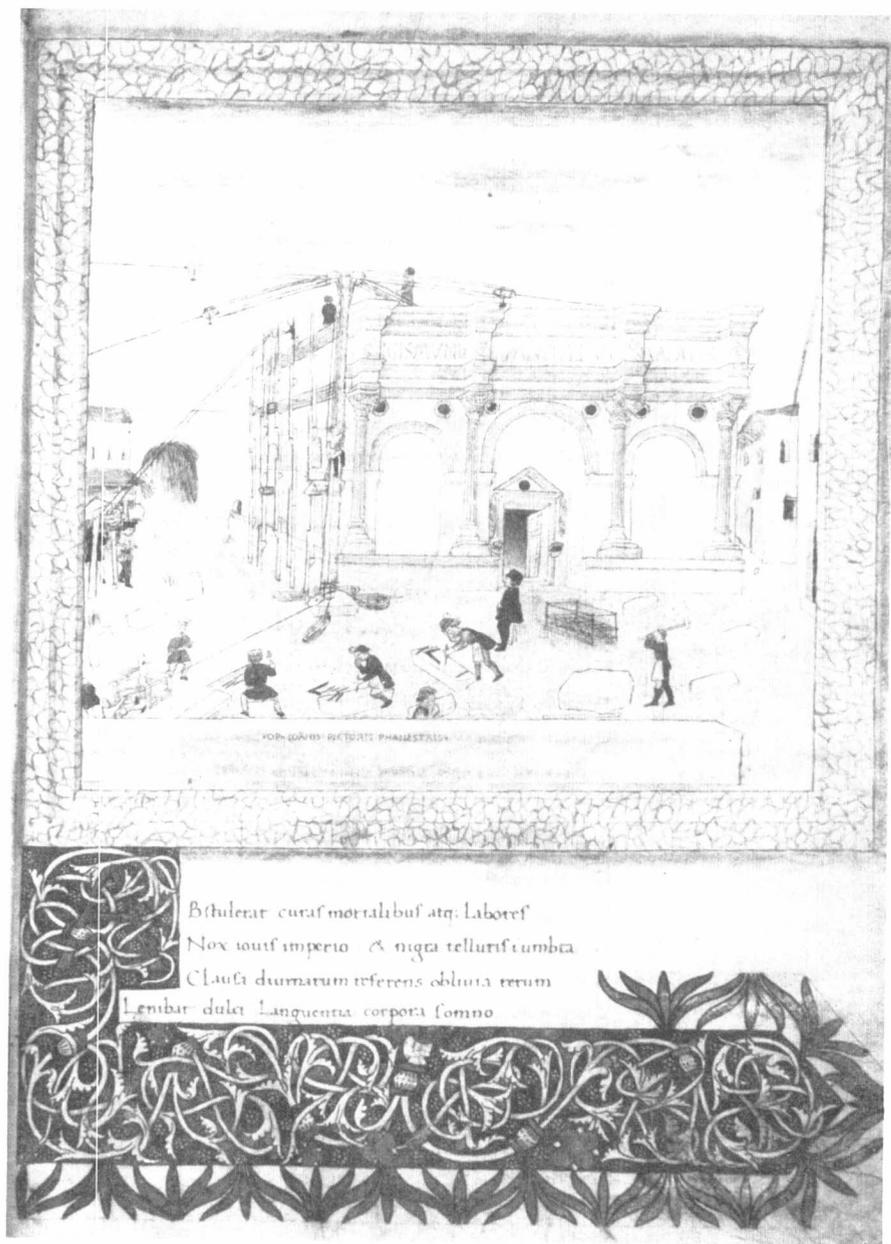


Fig. 3. PARIGI, *Biblioteca Nazionale*. Ms. 630, c. 126r, Basinio da Parma, *Hesperis*.

mento assieme a Campana nel 1951 erano stati ritrovati altri due manoscritti dell'*Hesperis*, il Vaticano e l'Oxoniense (Oxford, Bodleian Library, Canon.Class.Lat.81). Lo studioso tedesco, rilevava la modesta qualità delle miniature e rifiutava l'idea che Pasti fosse l'autore anche solo di quelle del codice di Oxford (non firmato da Bettini): egli considerava le illustrazioni come varianti di una stessa idea compositiva, che non aveva a suo parere confronti nella rinascenza italiana, riflettendo in modo autonomo lo stile eroico di Piero della Francesca e Paolo Uccello. Avvicinava tra loro i manoscritti di Oxford e Parigi per le cornici in finto marmo, che racchiudono le scene ad imitazione della pittura classica, e riteneva della stessa mano nei tre esemplari i bianchi girari che ornano i margini delle pagine. Sottolineava quindi la veduta a volo d'uccello in accordo con la struttura planimetrica della pagina rinascimentale, cui si subordinano i personaggi, e la quasi totale assenza della prospettiva scientifica. Infine notava che la veduta del mare aperto era per la prima volta realisticamente rappresentata in queste miniature, mentre la scena con la costruzione del Tempio riteneva avesse un riscontro contemporaneo solo in Jean Fouquet. Campana, dal canto suo, notava la scarsa fusione del complesso decorativo (bianchi girari e cornici di finto marmo), espresso in tipologie assai rare che si ritrovano nel Valturio vaticano (ma anche in quello parigino a mio parere) (24). Le posizioni critiche, qui brevemente riassunte, meritano ulteriori riflessioni che concernono lo stretto nesso tra i temi e lo spazio della narrazione, i modelli eventualmente seguiti dai decoratori, e la funzione dei codici nel contesto culturale malatestiano.

La guerra tra Sigismondo e gli Aragonesi è probabilmente narrata sulla base dei racconti orali dello stesso Malatesta e della sua cerchia, e costituisce uno dei più coerenti documenti della propaganda politica malatestiana attraverso modelli letterari (25). Assumendo come campione il manoscritto di Oxford, su 23 episodi figurati, ben 17 sono le scene di guerra. Il nucleo centrale del poema, che interrompe la serie di scene guerresche, narra il naufragio di Sigismondo, l'approdo all'isola Fortunata, l'arrivo alla reggia

(24) Recentemente P. G. Pasini (cit., 1973, pp. 149-152) ha ribadito le tesi di Paecht, ma attribuendo a un solo miniatore fregi e illustrazioni, che tuttavia io ritengo di mano diversa. Egli distingue anche nettamente le miniature dell'*Hesperis* da quelle che ornano gli altri manoscritti per Sigismondo, il *De re militari* di Roberto Valturio, e l'*Astronomicon* dello stesso Basinio, che ritiene illustrati con disegni di tipo più tecnico e didascalico; nelle miniature dell'*Hesperis* rileva infine una sorta di artificioso rimpicciolimento di modelli tratti dai grandi affreschi coevi, senza «un solido impianto prospettico». Un accenno dello stesso autore ai manoscritti illustrati è in «*Sigismondo Pandolfo Malatesta e il suo tempo*», cit., pp. 79, 96.

(25) Sull'impianto tematico del poema si veda V. ZABURGHIN, *Vergilio nel Rinascimento italiano*, Bologna 1921, pp. 287-293, 321-325; CAMPANA, *Basinio da Parma*, cit.

di Zefiro, e l'incontro con Pscheia-Isotta, in tutto quattro episodi illustrati. L'ultima miniatura con la costruzione del Tempio, è presente in tutti i codici. Il poema, ricalcato sui modelli dell'*Odissea* e dell'*Eneide*, nonchè per alcuni dettagli sulle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, presenta il signore di Rimini come nuovo eroe della stirpe latina (26). In definitiva, tanto nel testo quanto nelle illustrazioni si incrociano due modelli narrativi: l'uno storico, la guerra; l'altro che rievoca la tradizionale discesa nel mondo dei morti e del mito, viaggio di purificazione e conoscenza del proprio destino ma anche di nozze con Isotta, secondo una simbologia spirituale che funziona come metafora del destino travagliato ed eroico del protagonista (27). Un simile intreccio di accadimenti richiedeva all'illustratore il ricorso a modelli diversi al fine di creare un nuovo sistema figurativo adatto ai temi.

Pur trattando complessivamente di fatti storici, è difficile rinvenire nelle miniature riferimenti realistici ai luoghi citati. Città e campagna sono allusivamente descritte, benchè appaiano edifici riconoscibili come la Rocca e il Tempio di Rimini; la loro funzione tuttavia sembra pur sempre quella di identificare gloriosamente la figura del protagonista, piuttosto che i luoghi degli eventi, descritti secondo modelli di fantasia, seguendo una prassi assai diffusa all'epoca. Paecht sottolineando la caratteristica veduta a volo d'uccello, autonoma rispetto al sistema dei grandi affreschi contemporanei, non entrava nel merito della questione, limitandosi a rilevare la difficoltà a trovarle un parallelo nella pittura contemporanea. Sappiamo che per gran parte del XV secolo convivono differenti sistemi della rappresentazione spaziale; la visione prospettica era solo uno dei modi di rappresentazione dello spazio, che variavano secondo le necessità e gli scopi (28). Il disegno tecnico, quello dei manoscritti di Valturio, per portare un esempio assai vicino al tempo di esecuzione e allo stile dell'*Hesperis*, elude le indicazioni prospettiche, preferendo squadernare gli elementi rappresentati ai fini del-

(26) Basinio possedeva un testo di Apollonio che lasciò in eredità e Sigismondo, cf., CAMPANA, *Basinio da Parma*, cit., p. 94.

(27) ZABURGHIN, cit., individua proprio nell'approdo all'isola di Zefiro il vero centro di gravità del poema (libri VII-IX), come *nekuia* umanistica che emula *Odissea* (libro XI) ed *Eneide* (libro VI); il poeta inoltre avrebbe tratto ispirazione anche nel viaggio di Malatesta Ungaro al Purgatorio di San Patrizio per consolarsi della morte dell'amata Viola Novella; l'oltretomba sarebbe infine ispirato al monte del Purgatorio di Dante: Sigismondo vi incontra anche il padre che gli mostra i sette re di Roma accanto ai Malatesta.

(28) Cf. gli studi di P. FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, trad. it., Torino 1957, pp. 23-100, J. WHITE, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, trad. it., Milano 1971; R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, trad. it., Torino 1975, pp. 251-315; quest'ultimo testo è particolarmente valido per l'analisi della prospettiva bifocale e dei suoi rapporti con la visione brunelleschiana nel Rinascimento, nonchè per lo studio della pratica di bottega nella realizzazione dello spazio nella Firenze del primo Quattrocento.

l'efficacia didascalica; mentre è noto che la veduta cartografica o a volo d'uccello accentua l'effetto di verticalità, alzando l'orizzonte, per meglio mostrare l'estensione del territorio entro cui è possibile distribuire anche avvenimenti articolati con la massima leggibilità (29); a tal fine essa fu usata nel poema di Basinio. Tuttavia, a meno di volere accettare la tesi di Paecht che i miniatori dell'*Hesperis* siano da intendere come un fenomeno isolato nel panorama italiano — fatto a mio parere in parte contraddetto dalla qualità ingenua e talvolta scadente del disegno, opera di esecutori piuttosto che di inventori — ritengo che si possano individuare degli esempi contemporanei che costituiscono dei precedenti iconografici e stilistici per questo singolare ciclo.

Una traccia per la ricerca in tale senso può essere fornita dai temi storico-celebrativi del poema. Oltre alle grandi opere a soggetto storico di Paolo Uccello, Andrea del Castagno e Piero della Francesca, spesso citate a confronto con le illustrazioni dell'*Hesperis*, nella prima metà del XV secolo circolavano anche altri esempi dove trovare spunto per rappresentazioni di questo tipo: figurazioni favolistiche, storiche ed epiche erano assai diffuse sui cassoni nuziali (soprattutto a Firenze), fabbricati «in serie» per le case ricche e signorili. Episodi dei poemi omerici vi erano frequentemente illustrati con una forma spaziale aperta di origine gotico-internazionale (spesso secondo il metodo di rappresentazione bifocale dello spazio, diffuso nelle botteghe e autonomo rispetto a quello albertiano), assai adatta per raffigurare più episodi da leggersi in maniera consequenziale. Per i cassoni ci si serviva di modelli figurativi ripetuti con alcune varianti anche in storie diverse: essi erano già pronti in bottega (disegni di città, navi, accampamenti, carri trionfali, combattimenti, ma anche vedute di Roma e Costantinopoli, vedute di mare aperto, scene di poemi omerici ecc.) ed erano variamente assemblati in uno stile tra gotico internazionale e realismo, singolarmente ingenuo e secondario rispetto al soggetto trattato (30). Altro importante veicolo per i temi eroico-celebrativi dovettero essere i molti manoscritti illustrati dei *Trionfi* di Petrarca, assai diffusi a partire dalla seconda metà del XIV secolo: il loro programma illustrativo vanta caratteri vicini a quelli dei cassoni dipinti, dovendo soddisfare da una parte un fervente gusto antiquario, nonchè un certo interesse per le cronache dei contemporanei trionfi di condottieri, dall'altra corrispondere a una viva attenzione per la

(29) È famosissima al proposito la visione del Buon e Cattivo Governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena.

(30) Si veda l'analisi di queste tipologie fatta da E. H. GOMBRICH, *Apollonio di Giovanni in Norma e forma*, trad. it., Torino 1973, pp. 18-42, dove si osserva che questi oggetti portavano in se l'*illustrate* e il *significante* così come erano stati descritti da L. Bruni.

verità favolosa e il fasto cortese caratteristica della cultura di corte (31). Lo stesso Matteo de' Pasti, prima di passare al servizio di Sigismondo, aveva intrapreso l'illustrazione del testo di Petrarca per Piero de' Medici. Si è indotti quindi a ipotizzare che anche grazie al suo contributo giungesse a Rimini la moda delle celebrazioni epiche illustrate, moda che ebbe comunque un largo riscontro nell'impronta autocelebrativa e trionfale della politica di Sigismondo (32). Anche nell'ambito più ristretto e particolare dell'illustrazione storica non manca qualche precedente di figurazioni di battaglie nella pittura del Trecento: dagli affreschi di Spinello Aretino nel Palazzo Pubblico di Siena a quelli di Jacopo Avanzo con episodi dell'*Eneide*, nel castello degli stessi Malatesta a Montefiore Conca. Infine qualche cosa di analogo alle ingenue e un poco trasandate illustrazioni dell'*Hesperis* veniva prodotto negli stessi anni a Siena, dove le tavolette di legno che chiudevano i registri degli uffici della Gabella e della Biccherna cominciavano ad essere illustrate con episodi storici riguardanti la città e i suoi uomini illustri. I primi esempi senesi di un certo interesse per i confronti con le miniature riminesi risalgono proprio agli anni tra il 1449 e il 1460, a firma anche di artisti di un certo rilievo come Francesco di Giorgio Martini. Anche nelle tavole della Biccherna la rappresentazione spaziale è aperta, con preferenza per la veduta a volo d'uccello, e attenzione per i particolari storici, mentre la qualità dell'esecuzione è subordinata all'efficacia didascalica esattamente come nei manoscritti riminesi (33). Senza volere qui far dipendere lo stile di Bettini e degli altri miniatori malatestiani dagli esempi senesi, essi tuttavia vanno tenuti presenti come precedenti illustri per l'*Hesperis* che risulta a questo punto assai meno isolato nel panorama artistico italiano.

I manoscritti di Basinio, prodotti in serie come quelli del *De re militari*, costituiscono un valido strumento di divulgazione dell'immagine di Sigismondo condottiero. Non secondario vi appare il tema del trionfo — l'ingresso trionfale di Sigismondo a Firenze è celebrato nelle miniature dei tre codici — tema che come si è visto aveva molti precedenti nei trionfi petrarcheschi e nei cassoni nuziali. Anche il Tempio Malatestiano, che si presta a tante interpretazioni, può essere agilmente letto come un'architettura trionfale: in facciata per il motivo dell'arco a tre fornici ispirato a quelli

(31) Sui trionfi nell'arte italiana A. PINELLI, *Feste e trionfi; continuità e metamorfosi di un tema*, «Storia dell'arte italiana», «Memoria dell'antico nell'arte italiana», 2, Torino 1985, pp. 292-335.

(32) PINELLI, cit. p. 303, nota che anche un intero capitolo del *De re militari* (libro XII) è dedicato ai trionfi, e va collegato alla fortuna che il tema ebbe nel contesto figurativo del Tempio Malatestiano.

(33) Per le tavolette delle Biccherne cf. *Archivio di Stato di Siena. Le sale della mostra e il museo delle tavolette dipinte*, Roma 1956, p. 131 e ss.

imperiali romani, e all'interno per la vivace e mossa decorazione scultorea in cui prevale il gusto giocoso dell'effimero e della festa in fieri. Nell'interno del Tempio il tema trionfale è più volte esaltato: nei ritratti di Sigismondo sorretti da elefanti, nei trionfi di Scipione e Minerva sul sarcofago degli antenati. D'altra parte non bisogna dimenticare che Roberto Valturio aveva dedicato un intero capitolo della sua opera a questo tema (34). In questo contesto l'illustrazione della costruzione del Tempio, che ricorre in fine di ogni codice, va letta non tanto come documento dell'interesse del miniatore per l'architettura (C. Ricci), quanto come simbolica conclusione dell'opera guerresca e politica di Sigismondo che la dedica al «Dio immortale e alla città». Anche le cornici in marmo rosa e verde dei manoscritti di Oxford e Parigi, benchè risolte ingenuamente, nobilitano le immagini con l'esplicito riferimento al rilievo storico romano piuttosto che alla finestra albertiana (35). Nella rigida ortogonalità modulare delle figurazioni le competenze politiche del signore di Rimini sono coordinate in una griglia originata dallo stesso programma che generò il rilievo con la veduta di Rimini nella cappella dei pianeti del Tempio, immagine significativamente dominata dalla figura astologica di Sigismondo.

Il programma della miniature si rivela nel complesso assai simile a quello che governa le illustrazioni tecniche di Valturio: l'arte della guerra tanto coltivata da Sigismondo è tradotta in un concreto esempio storico. Questo doveva essere in definitiva il compito di Bettini e degli altri miniatori che vi lavorarono: trasferire in iconografia politica il gusto antiquario e umanistico che a Rimini aveva fatto il suo ingresso con Alberti, Ciriaco d'Ancona e Piero della Francesca: le illustrazioni dell'*Hesperis* infatti elaborano in un linguaggio visivo ancora per certi aspetti tradizionale e di bottega un diverso modo di raffigurare l'epopea contemporanea (36). Che esse fossero originate dallo stesso clima che vide nascere quelle del *De re militari* di Valturio si deduce anche dai nessi figurativi e formali tra le due serie, entrambe in parte affidate per le immagini a Giovanni Bettini, non eccellente disegnatore, ma fedele illustratore di testi la cui finalità come si è visto era in primo luogo didascalica. Il nesso tra l'*Hesperis* e il *De re militari*, oltre che nel soggetto (l'arte della guerra) si coglie anche nello scambio di

(34) PINELLI, cit., pp. 331-332.

(35) Cornici in marmo policromo si trovano anche nel manoscritto delle *Vite* di Plutarco di Cesena (ms. S.XV.1); esse precedono tuttavia di circa un decennio gli esempi riminesi che ne sono una variante piuttosto particolare. Sul *Plutarco* cesenate LOLLINI, *Osservazioni sul Plutarco malatestiano*, cit.

(36) Si veda al proposito la conclusione di Paecht nell'articolo del 1951, laddove viene sottolineato il carattere spesso pionieristico della ricerca dei miniatori rispetto alla rappresentazione in grande formato.

iconografie: benchè orientato in senso più filosofico e idealizzante il programma del poema di Basinio convoglia nelle scene affollate strumenti e tecniche militari illustrati nel libro di Valturio, come l'uso di plutei (ripari mobili per i soldati), di trabocchi e bombarde nelle scene di assedio (37). Mentre Sigismondo trova salvezza nel naufragio verso l'isola Fortunata afferrandosi a una tavola di legno, come suggerito nel *De re militari* (ove il naufrago ha ancora le sembianze del signore di Rimini), secondo una soluzione semplice e pratica che tuttavia vantava il significato di allegoria della condizione incerta dell'anima attraverso i travagli e i casi della vita. È Alberti, negli *Intercoenales* (attorno agli anni '40) ad offrire la perfetta immagine letteraria della metafora del naufragio; la vita è immaginata come un fiume tumultuoso in cui le anime incarnandosi precipitano:

Nessuno fra gli uomini che si agitano nel fiume è più gradito agli Dei immortali di coloro che dentro alle navicelle guardano alla fede, alla semplicità, alla virtù; questa è l'unica cura degli dei: assecondare i capi delle navicelle che sanno bene meritare dei costumi e delle virtù... Le navicelle che tu vedi, i mortali chiamano imperi; Ma allorchè molto giovino a percorrere egregiamente il fiume, tuttavia non troverai in esse una difesa stabile e costante per superare i più aspri scogli del fiume. Quando infatti le acque precipitano in un corso difficilissimo, allora le navi quanto più son grandi tanto più sono in pericolo, e si spezzano tra gli scogli per l'impeto delle onde... Mentre le imbarcazioni più piccole, afferrate da quelli che le inseguono, vengono facilmente sommerse. Ma la massima capacità ad evitare il naufragio in ogni tipo di navi l'avranno coloro che nella imbarcazione sono disposti e pronti in modo da provvedere ad ogni evento con l'attenzione, la fede, la diligenza ad ogni cura, senza recusare di esporsi spontaneamente per la comune salvezza alle fatiche e ai pericoli. Bada tuttavia che fra i mortali nessuno deve essere ritenuto più sicuro tra i flutti di quelli che, pur essendo pochissimi, vedi con assoluta sicurezza percorrere il fiume di qua e di là liberamente guardando, tutti appoggiati a tavole sicure; quelle tavole i mortali chiamano buone arti (38).

Il testo di Alberti fornisce un illustre precedente letterario all'episodio di Basinio e alla figurazione del naufragio di Sigismondo, che può essere interpretato anche come allegoria dell'azione del Fato e della Fortuna nella vita dell'uomo di governo. Le parole di Alberti sono così esplicite da potersi leggere quasi come didascalia del discusso rilievo della Cappella dei Pia-

(37) L'uso della bomba, che la tradizione tramanda come invenzione di Sigismondo (cf. B. GILIE, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano 1972, pp. 49-50), è a mio parere illustrato anche nell'*Hesperis*: nell'illustrazione dello sbarco della flotta di Alfonso, le scie colorate che attraversano ad arco il cielo notturno sono state sempre confuse con un arcobaleno, ma sono in realtà la traccia lasciata da tre bombe ben visibili a sinistra.

(38) L. B. ALBERTI, *Intercoenales*, «*Prosatori latini del Quattrocento*», a cura di E. Garin, Torino 1977, V, p. 651.

neti con l'uomo sulla barca sconvolta dai flutti; esse vengono a rafforzare le interpretazioni più plausibili di quell'immagine, come viaggio di Sigismondo verso l'isola Fortunata (A. Zanoli), Sigismondo-Apollo che navigava nel mare di Delo (C. Mitchell), e comunque come metafora dei travagli del governante, il cui compito è politico nell'accezione filosofica di tradizione neoplatonica: «Un animo grande cercherà anche una navicella piccolissima piuttosto che una tavola isolata...; del resto è compito ben duro e difficile anche il conservare tra la plebe ignava un giusto equilibrio, decoro, tranquillità e un dolce ozio. Cose tutte che, se venissero meno, non è facile a dirsi quanto rapidamente re e nocchieri, e infine ogni nave, verrebbero a perire. Perciò quelli che siedono al timone debbono provvedere innanzitutto a che per colpa o distrazione propria o dei loro, la nave non debba finir sugli scogli o sul lido...» (39). Il bassorilievo del Tempio, alla luce di queste parole, assume anche il significato dell'immagine simbolica dello stato di Rimini che Sigismondo guida attraverso il flusso degli eventi (Fatto), governato dai pianeti (gli dei di cui parla Alberti), ma governando le arti (le tavole di cui è composta la navicella); queste ultime peraltro impegnano la decorazione di una intera cappella della chiesa di Rimini (40).

Rimane ancora da scoprire chi fosse l'ideatore della serie di miniature

(39) Ibidem, pp. 651-653. La più coerente interpretazione dei rilievi della cappella e del Tempio nel senso neoplatonico è stata data da C. MITCHELL, *Il Tempio Malatestiano*, «Studi Malatestiani», Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 1978, pp. 71-103. Ma si veda anche A. ZANOLI, *Un messaggio di buon augurio dal Tempio Malatestiano*, «Paragone arte», 1969, n. 222, p. 51, che suppone una collaborazione di Basinio al programma iconografico.

(40) Mi sembra più improbabile l'interpretazione del rilievo come «influssi della luna», data da C. Ricci, e più recentemente P. Meldini (in P. MELDINI, P. G. PASINI, *La cappella dei pianeti nel Tempio Malatestiano*, Rimini, 1983, pp. 3-32). La prova da Meldini considerata decisiva per tale lettura, il confronto con l'illustrazione degli influssi della luna nel manoscritto del *De Sphaera* (Modena, Biblioteca Estense, ms. aX.2.14), dove appaiono la figura astrologica del cancro, le navi e due figure di venti, mi pare ancora molto debole: nella cappella dei Pianeti infatti la nave a vele spiegate e il segno del cancro appaiono semmai nell'immagine con la città di Rimini; mentre i venti che soffiano impetuosi, accompagnano indifferentemente tutte le figure astrologiche del manoscritto estense, e non solo la luna. Nel bassorilievo infine i venti sono quattro e più plausibilmente rappresentano le quattro parti del mondo in cui viaggia l'anima di Sigismondo. L'immagine dell'imbarcazione in balia delle onde vanta una discreta continuità iconografica nell'ambito dei circoli neoplatonici italiani del Quattrocento; la si trova infatti tra le imprese di Giovanni Rucellai come figura dalla fortuna che guida in forma femminile una barca reggendo una vela gonfia di vento; in una incisione fiorentina la stessa immagine della fortuna è rappresentata mentre quattro venti gonfiano le vele della barca (cf. A. WARBURG, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, «La rinascita del paganesimo antico», trad. it., Firenze 1980, pp. 231-37, ill. 67-68). Infine in un manoscritto fiorentino del 1476 Lorenzo de' Medici è raffigurato mentre si salva da un naufragio aggrappandosi a una alloro; lo circondano delfini e un granchio (che certo ricordano i bassorilievi riminesi), e nel cielo illuminato dalla luna minacciosi soffiano i venti (PETRARCA, *Triumphs*, *Canzoniere*, DANTE, *Sonetti*, LEONARDO BRUNI, *Vita di Dante*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Ital 548, pubbl. in AVRIL, cit., pp. 119-120, cat. 103).

dell'*Hesperis*, e se debba identificarsi con chi illustrò il manoscritto di Oxford, da tutti ritenuto di mano diversa da quella di Giovanni Bettini che eseguì le illustrazioni di Parigi e della Vaticana. Ricci proponeva il nome di Matteo de' Pasti per diversi motivi di cui si è già detto più sopra. La proposta di attribuzione a Pasti mi sembra comunque mantenere un certo interesse, alla luce di alcune considerazioni, che qui riassumo. Certamente il manoscritto di Oxford è diverso rispetto agli altri due, in primo luogo per il numero delle illustrazioni, 19 in totale, mentre il parigino ne ha 17 e il vaticano 16; ciò indurrebbe a rienerlo il più completo della serie. In questo esemplare inoltre le miniature sono meno affollate e le figure più grandi, tracciate con più eleganza, più sciolte e meno legnose rispetto a quelle di Bettini, che crea al contrario spazi affollati da piccoli manichini definiti con scarso senso della proporzione.

Noi sappiamo ora che Matteo aveva molti requisiti per essere scelto come illustratore dell'*Hesperis*: aveva acquisito comprovata esperienza come miniatore presso alcuni dei più esigenti committenti del tempo; era architetto particolarmente attento agli aspetti tecnici e didascalici del disegno — è probabile il suo intervento nelle illustrazioni del *De re militari* (41) — e tali aspetti, come si è visto, risaltano ampiamente nelle miniature del poema di Basinio. Pasti, come molti artisti del tempo, fu anche cartografo, e l'impianto cartografico emerge nella schematica rappresentazione del territorio (42). Come principale architetto e artista presso Sigismondo, Matteo poteva intervenire quindi anche nell'illustrazione dei principali testi dedicati al signore di Rimini, ma l'attribuzione delle miniature di Oxford alla sua mano appare ancora una possibilità remota. Soprattutto va meditata la loro qualità, che sebbene superiore rispetto agli altri manoscritti non giustifica la loro attribuzione alla mano di un artista che aveva lavorato a fianco di Giorgio d'Alemagna e Taddeo Crivelli, eseguendo una discreta quantità di miniature per il *Breviario* di Lionello d'Este. Benchè risaltino riflessi pisanelliani nel disegno e nell'assetto decorativo di talune parti, tuttavia la grossolanità di altri dettagli non può essere giustificata solo dalla funzione prevalentemente didascalica delle miniature; ma anche da una certa corsività d'esecuzione difficilmente attribuibile a Pasti, che al contrario mostra nelle medaglie coniate per Sigismondo una finezza di disegno mai avvertita nel codice, e assai più affine a quella di Pisanello che agli esemplari riminesi. La stesu-

(41) Cf. E. RODAKIEWICZ, *The editio princeps of Roberto Valturio's «De re militari» in relation to the Dresden and Munich manuscripts*, «Maso Finiguerra», 1-2, V, 1940, p. 62.

(42) Si veda CAMPANA, *Una ignota opera di Matteo de' Pasti e la sua missione in Turchia*, «Ariminum», 1928, a.1, n. 5, pp. 107-108, ove si dimostra che l'artista nel 1461 partecipò a una missione in Turchia portando con sè una carta dell'Italia da lui disegnata.

ra del colore infine è talmente sciatta in alcune parti da far pensare che sia stata affidata a un diverso pittore, il cui compito era quindi quello di sottolineare alcune zone del disegno. Se fosse stato Pasti a eseguire le miniature dovremmo immaginare una stesura cromatica assai più simile a quella del *De immortalitate animi* così vicino ai modi di Giorgio d'Alemagna.

Si potrà quindi, come per i manoscritti del *De re militari*, avanzare la proposta di un intervento indiretto di Matteo nella realizzazione dei codici: nella scelta degli schemi narrativi a lui congeniali, per i modelli di navi, macchine ed edifici, il cui disegno è particolarmente efficace se confrontato con il più ingenuo e sommario modo di delineare le figure umane. Bettini si attenne a questi modelli anche nei manoscritti, a lui affidati, ma estendendo i bianchi girari e i fregi alla cornice delle scene; così in parte tradì il senso antiquario e trionfale di queste figurazioni, il cui carattere principale sembra piuttosto quello d'essere trascrizioni di un progetto da scolpire nel marmo che da miniare sulla pergamena; come rilievi trionfali, insomma, progettati per decorare alcune parti del Tempio, o l'ingresso di un edificio al pari di ciò che veniva fatto negli stessi anni nell'arco di Castelnuovo a Napoli (43).

Non entro nel merito dell'attribuzione delle parti decorative che richiedono considerazioni troppo complesse per essere qui esposte. Esse sono tuttavia spie della destinazione dei manoscritti; le più pregiate sono senza dubbio quelle del codice di Parigi, rilevate ampiamente in oro e stese con colori brillanti a corpo, adatte a un destinatario illustre; il codice proviene dalla famiglia Malatesta e non è escluso che fosse la copia di Sigismondo malgrado non vi compaia il suo stemma (44). In questo esemplare compare anche una finezza decorativa assente negli altri, là dove il testo manoscritto si sovrappone alle cornici delle illustrazioni secondo un gusto abbastanza diffuso in area veneta nella seconda metà del Quattrocento.

(43) Una rilevante somiglianza con gli schemi narrativi delle miniature dell'*Hesperis* si ha nelle porte bronzee di Castelnuovo a Napoli (ora conservate nel palazzo Reale della città), volute da Ferdinando I di Aragona per eternare la vittoria riportata nel 1462 su Giovanni d'Angiò, e compiute nel 1468 da Guglielmo Monaco da Parigi con la collaborazione di Pietro di Martino da Milano. Quest'ultimo, influenzato dai modi albertiani, aveva anche lavorato con Francesco Laurana alla realizzazione dell'arco di ingresso del castello di Napoli, che riprende schemi trionfali e iconografici già presenti nel Tempio riminese. La singolare coincidenza iconografica che si individua tra i rilievi in bronzo napoletani — cortesemente segnalatimi da M. Aronberg Lavin — e le miniature riminesi merita un approfondimento sia in quello di una indagine sulla diffusione dell'epopea contemporanea, sulla base di schemi narrativi standardizzati, nel periodo che va alla fine degli anni '50 al '70, sia in quello di una eventuale diversa destinazione da quella libraria per le illustrazioni riminesi.

(44) Il libro appartenne a Carlo Malatesta figlio di Roberto il Magnifico, che lo donò a Francesco Capello nel 1499, cf. PAECHT, cit., p. 93., e CAMPANA, cit., 1951, pp. 104-106.

Segue l'esemplare di Oxford, di cui si ignora il più antico possessore; il disegno preciso e plastico dei bianchi girari di fattura singolarissima e classicheggiante, rievoca le simmetrie delle decorazioni fitomorfe ravennati.

Infine, assai trasandati, benchè particolarissimi nella loro frenesia geometrizzante, i fregi del codice vaticano denunciano una destinazione più «modesta»: in antico il libro appartenne a Cicco Simonetta, segretario di Francesco e Galeazzo Sforza (45).

Il fatto che i manoscritti dell'*Hesperis* fossero miniati in serie, anticipando una necessità divulgativa che si svilupperà solo con la stampa, ritengo ponga in secondo piano il problema dell'attribuzione delle miniature di Oxford. Esse vennero concepite all'interno di un progetto che trascura l'eleganza esecutiva e l'esclusività dell'esemplare, a differenza di quanto accadeva di solito nella produzione miniata delle grandi corti. Chi concepì il progetto, come per i codici di Valturio, sacrificò l'estetica alla pratica, inventando figurazioni di struttura facilmente ripetibile anche da modesti esecutori, ma riempiendo il testo figurativo di significati indubbiamente moderni che si accordano con le altre imprese di Sigismondo, dal Tempio all'impegno politico e militare alla fede filosofica ispirata a principi neoplatonici. Se lette entro questo contesto le immagini dell'*Hesperis* assumono un più preciso valore storico e culturale, da individuarsi, ben oltre la banalità dell'esecuzione, come isolato tentativo di creare una nuova illustrazione dell'epopea contemporanea.

(45) Ibidem.