



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Storia, Beni culturali, Studi Internazionali

TITOLO TESI

Belbello da Pavia, un protagonista del Tardogotico
tra la Lombardia e Venezia

Settori scientifico disciplinari di afferenza: L-Art 02 / M-Sto 09 / L-Art 01

Presentata da: dott.ssa Elisabetta Curreli

Coordinatore Dottorato: prof.ssa Cecilia Tasca

Tutor: prof.ssa Bianca Fadda

prof.ssa Alessandra Pasolini

Esame finale anno accademico 2015 – 2016
settembre 2017

Ringraziamenti

Al termine di questi tre anni di dottorato desidero ringraziare tutte le persone che a vario titolo mi hanno accompagnato in questo percorso e senza le quali non sarebbe stato possibile realizzare questo lavoro di tesi.

Il mio debito di riconoscenza è innanzitutto verso le mie tutors, la professoressa Bianca Fadda e la professoressa Alessandra Pasolini per la loro grande disponibilità e per aver dispensato preziosi consigli e utili indicazioni durante le varie fasi del lavoro di ricerca.

Ringrazio il Collegio dei Docenti del Dottorato in Storia, Beni Culturali e Studi Internazionali, in particolare la coordinatrice professoressa Cecilia Tasca per la fiducia accordatami, per il suo sostegno e per essere stata sempre di grande incoraggiamento.

Un ringraziamento di cuore va alla mia famiglia: ai miei genitori e in particolare a mio marito Emanuele per non avermi mai fatto mancare il proprio aiuto e il sostegno morale, senza i quali nulla sarebbe stato possibile, ai miei bambini Chiara e Andrea per la loro pazienza.

Vorrei, inoltre, ringraziare tutti i colleghi e amici dottorandi e già Dottori di ricerca, in particolar modo Annalisa, Elena, Valentina, Valeria, Claudio e Marco con cui ho condiviso lezioni, impegni, preoccupazioni e frustrazioni, oltre a idee e soddisfazioni in questa non facile avventura.

Presentazione del soggetto

L'attività di Giovanni Belbello da Pavia, miniatore operativo probabilmente dall'inizio del terzo alla fine del settimo decennio del XV secolo, si situa a cavallo degli anni cruciali che segnano il passaggio dal Tardogotico al Rinascimento e si svolge principalmente per le più importanti corti dell'Italia settentrionale, tra cui i Visconti, gli Este e i Gonzaga, per concludersi a Venezia a servizio dei Benedettini del monastero di San Giorgio Maggiore.

Si tratta di un artista dotato di una creatività straordinaria, che si svela per tutto l'arco della sua attività attraverso soluzioni ricche e originali, sempre attento ai fatti artistici a lui contemporanei. Se da un lato appare fortemente ancorato alla dimensione sognante del Tardogotico lombardo, il cui substrato persisterà lungo l'intero corso della sua carriera, dall'altro dimostra un evidente tentativo di aggiornamento al modello rinascimentale, con la ricerca di uno sviluppo spaziale e di un'evoluzione plastica, al quale non riuscirà mai ad aderire completamente.

Le originali invenzioni del miniatore, mai scontate, si caratterizzano per la sua poetica fantastica, in cui convivono attenzione al dato naturalistico, fiabesche ambientazioni paesaggistiche ed architettoniche nonché personaggi dalla marcata espressività.

A ormai quarant'anni dalla pubblicazione che Antonio Cadei (1976) dedicò a *Belbello miniatore lombardo*, cui fecero seguito numerosi interventi critici successivi, il *corpus* dell'artista risulta ampiamente arricchito e da ciò deriva la necessità di un nuovo lavoro monografico sul maestro.

Benché si tratti di un soggetto dal notevole successo critico, e dunque abbastanza studiato, si è voluto intraprendere comunque tale percorso per provare ad aggiungere qualche tassello alla vasta letteratura sull'argomento.

Introduzione

L'intento di questo studio è quello di riesaminare tutte le proposte attributive concernenti il miniatore e tentare di delinearne, per quanto possibile, una cronologia interna (sulla quale non sempre la critica è apparsa concorde), senza tralasciare l'ampio tessuto di riferimenti storici e culturali che hanno fatto da sfondo alla sua attività.

Prima di illustrare le tappe di questo lavoro appare opportuno sottolineare che l'indagine storico-artistica condotta si è dovuta confrontare con il vuoto di documentazione corrispondente alle opere superstiti dell'artista (fatto salvo per il *Messale* decorato per i Gonzaga), che inevitabilmente si è ripercosso su vari aspetti della ricerca.

Per giungere al risultato che ci si era prefissati, si è dapprima partiti dallo spoglio bibliografico di tutta la letteratura sull'argomento congiuntamente all'analisi diretta dei codici che, quando possibile, sono stati consultati in originale, oppure attraverso le digitalizzazioni, i facsimili o le riproduzioni microfilmate. L'attenta osservazione dell'opera *de visu*, salvo i rari casi in cui i microfilm concessi dagli enti possessori dei manoscritti erano di scarsa qualità, si è sempre rivelata decisiva per poter formulare un giudizio sull'autografia o meno dell'opera.

La definizione del catalogo del miniatore è stata dunque premessa indispensabile alla ricerca che qui si presenta: le opere sono state analizzate compiutamente ipotizzandone cronologia e riferimenti stilistici. Oltre ai manoscritti di più sicura attribuzione sono state prese in considerazione anche diverse opere, tra cui vari *cuttings* (alcuni conservati presso collezioni private), la cui paternità è stata alternativamente assegnata dalla critica a Belbello o ad altri maestri contemporanei.

La tappa successiva, che ha impiegato una parte importante della ricerca, è stata dedicata all'indagine d'archivio, nell'intento di riuscire a stabilire alcuni punti fermi sull'attività dell'artista, in modo da poter incrociare i dati archivistici con quelli stilistici ricavati dallo studio diretto delle opere.

Lo studio sulle fonti documentarie, rivelatosi più complesso e impegnativo del previsto, seppur in parte proficuo, è stato condotto puntando sui fondi degli Archivi di Stato di Mantova e di Milano con la finalità del reperimento di documenti che colmassero i vuoti dei periodi nei quali erano del tutto assenti le notizie sull'artista e che potessero contribuire alla precisa datazione delle miniature.

Da questa ricerca sono emersi quattro documenti inediti dell'Archivio di Stato di Mantova (documenti 14, 15, 21, 25 dell'Appendice documentaria), datati tra l'agosto del 1458 e il novembre del 1460, relativi all'ultima fase di intervento del miniatore sul *Messale* realizzato per la famiglia Gonzaga, nonché una lettera del 13 ottobre 1473, anch'essa inedita, dell'Archivio di Stato di Milano (documento 35 dell'Appendice documentaria), che testimonia dell'esistenza in vita del miniatore in quella data e permette di dilatare i termini cronologici della sua carriera.

I nuovi dati archivistici reperiti e quelli già conosciuti riguardanti la produzione artistica del miniatore, coprono l'arco temporale che va dal 1442 al 1462 e sono associabili a un periodo già maturo della sua carriera, poiché testimoniano esclusivamente della sua attività nel *Messale*, oggi riconosciuto in quello conservato nell'Archivio storico diocesano di Mantova e noto come *Messale Gonzaga* o *Messale di Barbara*.

La documentazione in questo ventennio si concentra in tre lassi di tempo ben distinti: 1442-1444, 1448-1450 e 1458-1461 che, come hanno messo in luce dapprima gli studi di Cadei (1976; 1984) e successivamente quelli di De Marchi (1998), corrispondono ai momenti precisi in cui il miniatore pavese si adoperò nell'illustrazione del codice e ben testimoniano l'evoluzione della sua maniera.

Ciò ha permesso di individuare per ciascun nucleo di anni alcune caratteristiche stilistiche sviluppate dall'artista nella sua opera, che in seguito sono state utilizzate come "guida" per la datazione delle altre miniature del *corpus*. Nell'avanzamento della ricerca dunque, laddove non sia stato possibile colmare le lacune sul fronte della ricostruzione basata sulle fonti, si è scelto di percorrere la strada dell'analisi stilistica e l'utilizzo di un metodo induttivo che rendesse possibile la formulazione

di ipotesi e piste di indagine il più possibile attendibili e solide.

Il lavoro, di cui il catalogo e l'Appendice documentaria inseriti in coda sono parte integrante, vuole essere inoltre uno strumento che riunisca tutte le opere fin qui attribuite al maestro e che permetta di confrontarle in maniera immediata.

I

LA FORTUNA CRITICA DI BELBELLO

Il nome di un Belbello miniatore venne reso noto per la prima volta nel 1885 da Giuseppe Mongeri nel suo studio sulla miniatura nel ducato di Milano, accennando a un documento del 24 aprile 1448, custodito già al tempo nell'Archivio di Mantova, in cui questi scriveva a Paola Malatesta Gonzaga (1393-1449), marchesa consorte, a proposito di un messale da lui miniato per il di lei figlio¹. Nel 1891 il bibliotecario Francesco Carta², pubblicò una serie di lettere datate tra il 1448 e il 1462, di cui otto provenienti dall'Archivio Gonzaga di Mantova, tra le quali era inclusa quella sopraccitata e una conservata presso l'Archivio di Stato Milano³. Tali documenti, fino a quel momento inediti, rivelavano i rapporti intercorsi tra vari membri della famiglia Gonzaga e il miniatore di nome Belbello deputato alla decorazione di un messale commissionatagli da Gianlucido Gonzaga (1421-1448) protonotario apostolico, defunto qualche anno dopo avergli conferito l'incarico. A proposito di tale Belbello Carta precisava, in una nota a piè di pagina, che non si avevano altre notizie concernenti l'artista e che sarebbe stato auspicabile ritrovare il messale di cui si faceva menzione nei documenti citati per “potere giudicare del suo merito, che non dev'essere piccolo”.

L'anno seguente, in una recensione al volume si sottolineava che il nome di battesimo del miniatore citato fosse *Lucchino* e che fosse nota, ma probabilmente sconosciuta al Carta, la sua corrispondenza con gli umanisti Maffeo Veggio,

¹ G. MONGERI, *L'arte del minio nel ducato di Milano dal sec. XIII al XVI: appunti tratti dalle memorie postume del marchese Gerolamo d'Adda*, in “Archivio storico Lombardo”, 1885, pp. 528-557: p. 551. Della missiva, che venne segnalata allo studioso dal direttore dell'Archivio di Mantova, il cavalier Foucard, venne curiosamente pubblicato un regesto che riportava erroneamente il nome del figlio di Paola Gonzaga in Benedetto, mentre nelle successive edizioni è giustamente indicato come Gianlucido.

² Sull'importante attività del bibliotecario sardo di veda: G. DE GREGORI, “Francesco Carta” (*ad vocem*), in *Per una storia dei bibliotecari italiani del XX secolo: dizionario bio-bibliografico 1900-1990*, Roma 1999, pp. 52-53.

³ F. CARTA, *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano, Catalogo descrittivo*, Roma 1891, pp. 153-161.

Guarino Veronese e Lorenzo Valla contenuta in un codice Trivulziano⁴. Tale affermazione diede origine all'equivoco sul nome di battesimo del miniatore, che venne a lungo confuso con l'omonimo umanista, fino alla rettifica che giunse solo nel 1967⁵.

Nel 1893 Girolamo Mancini⁶ reperì in un codice della Biblioteca Ariostea di Ferrara (ms. 133 NA 5) alcune lettere di Lorenzo Valla, in precedenza pubblicate da Remigio Sabbadini⁷, tra le quali alcune indirizzate a tal Luchino Belbelli, giureconsulto pavese, che doveva essere stato a suo avviso allievo dell'umanista Valla, prima che quest'ultimo lasciasse la città di Pavia. Delle lettere destinate a Luchino Belbelli, quattro erano state scritte da Guarino Veronese e il codice ferrarese racchiudeva al suo interno anche una risposta del destinatario; nella corrispondenza si evocava un manoscritto di un'opera di Sallustio (segnalato come non reperibile dallo studioso) donato a Guarino da Luchino. Secondo Mancini non solo quest'ultimo doveva essere l'autore delle miniature di tale manoscritto, ma era senza dubbio lo stesso Belbello miniatore a servizio dei Gonzaga, menzionato nei documenti pubblicati dal Carta; la riprova di ciò era una notizia dedotta da un'altra lettera contenuta all'interno del medesimo codice ferrarese, secondo cui Luchino Belbelli aveva vissuto per un certo periodo nella città di Mantova.

Tale ipotesi non venne condivisa da Francesco Malaguzzi Valeri⁸, che nel corso di uno studio del 1902 sui pittori lombardi del XV secolo, fece una netta distinzione tra il Luchino Belbello miniatore del *Messale* di Mantova, in

⁴ E. MOTTA, *Recensione al libro di F. CARTA, Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano, Catalogo descrittivo*, Roma, 1891, in "Archivio storico lombardo", 1892, pp. 174-180: p. 179.

⁵ Il merito di aver scoperto il nome esatto del miniatore si deve a Ubaldo Meroni che individuò su alcuni registri di pagamento di Gianlucido Gonzaga il nome di Giovanni Belbello da Pavia, retribuito per alcuni minii: U. MERONI, *Giustizia per Giovanni Belbello*, in "Civiltà mantovana", VIII, 1967, pp. 115-116.

⁶ G. MANCINI, *Alcune lettere di Lorenzo Valla*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXI, 1893, pp. 1-48: p. 7, nota 1.

⁷ R. SABBADINI, *Cronologia documentata della vita di Lorenzo della Valle detto il Valla*, in *Studi sul Panormita e sul Valla*, Firenze 1891, pp. 49-149: pp. 73-74.

⁸ F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902, p. 209.

corrispondenza con Lorenzo Valla e Guarino Veronese, e Giovanni Belbello pittore, la cui esistenza era provata da un documento autografo dell'Archivio di Stato di Milano, che riportava la firma di «Iohannes de Belbello dictus Belbello incola civitatis Papie pictor»⁹.

Dieci anni più tardi il noto studio di Pietro Toesca sulla pittura e sulla miniatura lombarde, contribuì a fornire nuovi elementi sull'identità del miniatore del *Messale* pertinente i Gonzaga, illustrando per la prima volta la personalità artistica di Belbello da Pavia, per lui ancora un anonimo miniatore lombardo, e aprì la strada per la ricostruzione della sua carriera¹⁰. Lo studioso gli attribuì un primo *corpus* di opere che presentavano tra loro forti analogie, definendo una cronologia della sua produzione nonché il suo percorso e i suoi contatti.

Nei capitoli dedicati alla miniatura lombarda della seconda metà del XIV secolo e della prima metà del XV, Toesca individuò tra gli artisti che avevano lavorato per la corte dei Visconti, lo stile personale di un maestro dotato di una grande originalità, che aveva operato nell'ultima fase della decorazione dell'*Offiziolo* di Filippo Maria¹¹, distinguendo nelle illustrazioni del secondo volume dell'opera le mani di artisti di epoche differenti. Lo studioso attribuiva le miniature più antiche, risalenti al periodo di Gian Galeazzo Visconti (1351-1402), a Giovannino (documentato a Milano 1389, maggio 5 – morto il 5 luglio 1398) e Salomone de Grassi (figlio di Giovannino, documentato a Milano nel 1398-1400)¹², mentre collocava le più recenti nell'epoca del figlio Filippo Maria (1392-1447), grande

⁹ Il documento, in origine conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, risulta oggi disperso. Si rimanda all'Appendice documentaria, documento 36.

¹⁰ P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912 (edizione 1966), pp. 145-146, 221-226.

¹¹ L'opera si trova oggi nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze suddivisa in due tomi segnati rispettivamente Banco Rari (BR) 397 e Landau Finaly (LF) 22. All'epoca in cui il Toesca scriveva i due volumi erano conservati rispettivamente nella collezione dei Visconti di Modrone di Milano (l'attuale ms. BR 397) e nella biblioteca della villa Landau-Finaly presso Firenze (l'attuale ms. LF 22). Lo studioso, citando l' "Ufiziolo" di Filippo Maria Visconti, si riferiva al volume ora segnato LF 22, sottolineando che tale codice era stato fino ad allora ignorato: P. TOESCA, *La pittura ... cit.*, p. 145 e nota 2.

¹² M. BOLLATI, "Grassi, Giovannino de" (*ad vocem*), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 318-320; *Eadem*, "Grassi, Salomone de" (*ad vocem*), *ibidem*, pp. 322-323.

bibliofilo nonché lettore appassionato, che aveva dato notevole impulso all'opera dei miniatori arricchendo considerevolmente la collezione della biblioteca del castello di Pavia¹³. Tale ricostruzione, basata esclusivamente su elementi stilistici, sembrava trovare conferma nel testo stesso del manoscritto che citava in un'orazione alla c. 9v il *famulo nostro domino Galeaz Comiti virtutum*, indicando che il libro era stato realizzato per l'ancora conte di virtù Gian Galeazzo Visconti dunque prima che questi ricevesse nel 1395, il titolo di Duca¹⁴. Successivamente alla morte del padre, Filippo Maria, il cui monogramma è inserito in una pagina del manoscritto, aveva fatto ultimare il lavoro cominciato dall'*atelier* dei de Grassi, affidando la decorazione a un artista che aveva realizzato *ex novo* numerose miniature e terminato quelle lasciate incomplete, il che avrebbe spiegato perché in alcuni casi l'opera di diversi artisti si intrecciasse in una stessa pagina: nei margini del foglio che riportava tra gli stemmi viscontei le iniziali di Filippo Maria (c. 72r) a due guglie gotiche riconducibili alla maniera dei de Grassi, si affiancano due angeli guerrieri in primo piano realizzati secondo canoni stilistici totalmente differenti. Il Toesca li attribuiva alla mano di un artista più recente che tendeva a “modellare fortemente i visi, offuscando le guance e le orbite” e le cui miniature, osservava, erano caratterizzate da un vigore fantastico, da forti contrasti luce-ombra, da una singolare “gamma di colori strani, sin qui inusitati”: azzurri rossastri, violacei, dai riflessi metallici, che si allontanavano dalle tenui tinte utilizzate dai suoi predecessori. Nonostante le originali caratteristiche distintive l'opera di questo maestro, che aveva decorato numerose pagine del codice, risultava in perfetta armonia con quella della precedente tradizione lombarda, alla quale talvolta si attenne e dalla quale attinse il modello per le forme architettoniche.

Il Toesca attribuiva allo stesso artista anche due miniature degli *Acta Sanctorum* (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense ms. AE XIV 19-20)¹⁵, inserite

¹³ Si veda a tal proposito È. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XIV siècle*, Paris 1955.

¹⁴ P. TOESCA, *La pittura ... cit.*, p. 146.

¹⁵ I due tomi provenienti dalla Certosa di Pavia, oggi entrambi presso la Biblioteca Braidense di

rispettivamente nel primo e nel secondo volume dell'opera: una *Annunciazione* e una *Natività della Vergine* che mostrava, nella gamma dei colori utilizzati, nella leggerezza del panneggio, nelle forme delle mani e dei visi allungati, uno stile più evoluto rispetto all'*Offiziolo Visconti*¹⁶.

Lo studioso mise in relazione il miniatore incaricato di terminare il libro di preghiere Visconti, con la decorazione della prima parte di un *Messale* proveniente dal Duomo di Mantova¹⁷ nelle cui carte ritrovava i tratti distintivi dello stesso maestro: castelli lumeggiati d'oro su uno sfondo oltremare, figure dai visi scuri, dai movimenti contorti e un panneggio ancora gotico, ma soprattutto le stesse tinte violacee e iridescenti delle pagine dell'*Offiziolo*.

Toesca riconosceva inoltre le caratteristiche dell'anonimo artista in alcune miniature di un antifonario della Biblioteca Malatestiana di Cesena con lo stemma della famiglia Bessarione¹⁸ e nel manoscritto delle *Apollinaris Quaestiones* della Biblioteca Marciana di Venezia (ms. Lat. VI, 32 (=3017))¹⁹ i cui putti del frontespizio, dai visi delicati e dai colori raffinati, tanto ricordavano gli angeli dell'*Offiziolo*. Attribuiva infine al medesimo artista la quasi totalità delle miniature

Milano, erano, all'epoca in cui il Toesca scriveva, conservati separatamente: il primo tomo era nel Museo del Castello di Milano, mentre il secondo si trovava già nell'attuale ubicazione.

¹⁶ P. TOESCA, *La pittura ...* cit., p. 222.

¹⁷ *Ibidem*. Il Toesca osservava che il messale, all'epoca custodito nel Palazzo Ducale di Mantova, era stato decorato da due artisti differenti, di cui il più moderno «già seguiva il nuovo stile veronese» e aveva realizzato numerose illustrazioni in uno stile molto vicino a quello di Liberale da Verona. Il manoscritto si presentava mutilo della fine e senza alcuna indicazione sulla sua provenienza, il solo segno distintivo era uno stemma dipinto dalla mano più recente.

¹⁸ Il Toesca indica l'Antifonario con la vecchia segnatura (ms. Ant. n. 5), ma oggi il volume, presso la stessa Biblioteca, porta la segnatura Bessarione 1. Sulla scia dell'attribuzione del Toesca il *Graduale* venne ritenuto di Belbello anche da Mario Salmi (M. SALMI, *Contributo a Belbello da Pavia*, in "Fontes Ambrosiani", Miscellanea G. Galbiati, vol. II, 1951, pp. 321-328: p. 323, nota 5) e da Renata Cipriani (R. CIPRIANI, *Belbello da Pavia*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958, pp. 75-78: p. 77, cat. 328). La Mariani Canova lo incluse invece a buon diritto nel catalogo dell'anonimo Secondo Maestro dell'Antofonario M, miniatore da lei individuato accanto a Belbello nella decorazione dell'*Antifonario* segnato M, realizzato per il monastero benedettino di San Giorgio Maggiore di Venezia: G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario dimenticato: i corali di S. Giorgio Maggiore a Venezia*, in "Arte Veneta", 27, 1973, pp. 38-64: pp. 46-47.

¹⁹ Il manoscritto dell'opera di Apollinaris de Offredi era dedicato a Filippo Maria Visconti e venne terminato nel 1462. Si tratta di un volume cartaceo di cui esclusivamente la prima pagina, quella in cui si trovano le miniature, è in pergamena, fatto che fece supporre allo studioso che appartenesse a un'epoca precedente.

di una *Bibbia* scritta in francese realizzata per la famiglia degli Este (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 613) che Adolfo Venturi²⁰ aveva considerato l'opera di un miniatore d'Oltralpe, benché scorgesse nella sua decorazione molte forme prossime al Quattrocento italiano. Quest'ultimo aveva inoltre dimostrato, basandosi su un documento dell'archivio segreto estense²¹, che si trattava della *Bibbia* che il marchese Niccolò III d'Este aveva ricevuto incompleta e affidato nel 1434 al miniatore Jacopino d'Arezzo (documentato a Ferrara tra il 1434-1438)²², affinché terminasse la decorazione delle parti lasciate incompiute: diverse iniziali ornate, numerose maiuscole e un'iniziale istoriata.

Toesca, in accordo con questa ricostruzione, precisava che pur trattandosi di una *Bibbia* in francese di proprietà della famiglia d'Este, la sua scrittura fosse da imputarsi a un calligrafo italiano e la sua decorazione doveva considerarsi conclusa prima del 1434, *terminus ante quem*, dedotto dal pagamento versato a Jacopino d'Arezzo. Lo studioso, pur attribuendo alla mano di quest'ultimo le iniziali ornate, ne sottolineava la concezione immaginaria, l'ampiezza dello stile, il dissolversi dei colori che caratterizzavano le iniziali istoriate, salvo una, il che permetteva di collegare il manoscritto direttamente con gli esiti più alti del *Libro d'ore Visconti*.

La miniatura della prima pagina, sottolineava il Toesca, racchiudeva in sé tutte le qualità e il carattere dell'anonimo artista: “visi affilati, il manierismo del panneggiato, l'enfasi degli atteggiamenti, il curioso aspetto del paesaggio”; inoltre la gravità espressiva del *San Gerolamo* (c. 1r) che guarisce il leone benedicendolo,

²⁰ A. VENTURI, *Una Bibbia francese del principio del secolo XV*, in *Annales Internationales d'histoire*, Atti del Congresso di Parigi 1900, Paris 1902, pp. 129-132 e A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, Milano 1911, prima parte, pp. 132-134. La *Bibbia*, in origine di proprietà degli Este, era passata nella Biblioteca Barberini per rientrare in seguito nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

²¹ Il documento si trova presso l'Archivio di Stato di Modena (Camera Ducale Estense, Libro Camerali diversi, 4: “Intrà e Spexa”, 1434, c. 149); si tratta di una nota di spesa straordinaria “librorum cartarum et scripturarum” datata 10 aprile 1434, dalla quale si evince il conferimento dell'incarico di “fiorire letere in la bibia scripta in lingua galicha” a mastro Jacomino da rezo, il quale ne eseguì 1563 fiorite, 11412 maiuscole, più “uno capitulo a miniato con figure che gli manchava”.

²² M. BOLLATI, “Jacopino d'Arezzo” (*ad vocem*), *Dizionario biografico ... cit.*, p. 346.

la tunica dalle pieghe sinuose illuminate da tocchi dorati, il suo mantello scarlatto e la sua capigliatura bianca, riconducevano agli schemi abituali del miniatore.

Egli situava dunque la partecipazione dell'artista all'*Offiziolo Visconti* prima del suo operato nella *Bibbia Estense*, che gli appariva di uno stile più definito e databile approssimativamente alla stessa epoca della decorazione del *Messale* di Mantova.

Per il Toesca, l'origine lombarda di questo anonimo maestro era con tutta evidenza dimostrata dal fatto che egli avesse lavorato per Filippo Maria Visconti e per la Certosa di Pavia, ma era rivelata soprattutto dal suo stile che testimoniava chiaramente un'evoluzione della miniatura lombarda. Nel secondo tomo dell'*Offiziolo Visconti* l'artista era riuscito ad armonizzare il suo lavoro con quello dei de Grassi rispettando la composizione dei suoi predecessori, ma le sue forme mostravano l'influenza delle nuove tendenze stilistiche intraprese da altri artisti a lui contemporanei quali Michelino da Besozzo (Pavia, documentato dal 1388-*post* 1450)²³ e l'anonimo *Magister Vitae Imperatorum*²⁴ (attivo in Lombardia nella prima metà del XV secolo), senza escludere alcune suggestioni riconducibili alla miniatura francese.

Lo studioso suggeriva allora, in una nota a fondo pagina, che tale miniatore potesse essere il Belbello nominato, verso la metà del XV secolo, nella corrispondenza della famiglia Gonzaga come l'autore di una parte delle miniature di un *Messale* che Barbara Gonzaga aveva fatto terminare da un altro artista allievo di Andrea Mantegna²⁵.

Le miniature meno recenti di questo manoscritto potevano dunque essere ricondotte al maestro che aveva lavorato al *Libro d'ore Visconti* e nella Certosa di Pavia, il quale manifestava nettamente la sua originalità sia nel *Messale* di Mantova sia nella *Bibbia Este*. Lo studioso associava i tratti distintivi dell'artista, quali la forza espressiva e la fantasia delle composizioni, a differenti influenze, tra le quali

²³ F. LOLLINI, "Michelino da Besozzo" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 764-765.

²⁴ *Idem*, "Maestro delle *Vitae Imperatorum*" (*ad vocem*), *ibidem ... cit.*, pp. 587-589.

²⁵ F. CARTA, *Codici corali e libri a stampa ... cit.*, p. 153 e seguenti. Francesco Carta aveva pubblicato una serie di documenti concernenti un Belbello miniatore e la sua relazione intrapresa con la corte Gonzaga di Mantova tra il 1448 e il 1462, data alla quale egli offriva i suoi servizi a Bianca Maria Visconti, all'epoca duchessa di Milano.

quella della miniatura francese, il che permetteva di spiegare agevolmente anche la provenienza ipotizzata dal Venturi per la *Bibbia*. Toesca affermava inoltre, in una nota a piè di pagina, di intravedere alcune corrispondenze con l'arte del toscano Lorenzo Monaco (Siena? 1370 ca.-Firenze 1423/1424)²⁶, benché considerasse tale familiarità dovuta esclusivamente al caso.

Successivamente all'analisi del Toesca, Guglielmo Pacchioni, all'epoca soprintendente del Palazzo ducale di Mantova, ricostruì il percorso dei due miniatori attivi nel *Messale* di Mantova, cercando di stabilire nel dettaglio il loro contributo e tracciando al contempo la storia del manoscritto²⁷. Imboccando questa direzione egli tentò di identificare lo stemma apposto nel codice, individuato *cum stemmata Card. Gonzagae* negli inventari dell'Archivio capitolare della Cattedrale di Mantova. Se la destinazione originaria del manoscritto creato per il duomo mantovano era confermata dalla dedica del calendario che precede la parte contenente il messale, *Dedicatio nostre majoris ecclesi mantuane*, l'attribuzione dello stemma ripartito, ovvero un'aquila rossa su fondo bianco e un leone nero su fondo oro, restava ancora incerta, infatti l'identificazione con le armi della famiglia Gonzaga non risultava realmente convincente.

Dopo una dettagliata descrizione del manoscritto, Pacchioni metteva in evidenza la presenza di due tipi di miniature appartenenti a due artisti profondamente differenti, rappresentanti di due culture artistiche opposte: la prima conservatrice e ancorata ai principi tardogotici, con qualche eco della miniatura francese, la seconda più innovatrice e influenzata dalla solennità dell'arte di Andrea Mantegna. In effetti le miniature raffiguranti rispettivamente la *Pentecoste* (c. 209r) e l'*Ascensione* (c. 204v), testimoniavano chiaramente la coesistenza delle due tendenze artistiche nell'arte della miniatura a metà del XV secolo.

Guglielmo Pacchioni conveniva allora con il Toesca sul fatto che l'autore delle miniature della prima parte del *Messale* di Mantova, fosse lo stesso che aveva

²⁶ L.B. KANTER, "Lorenzo Monaco" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 399-401.

²⁷ G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia e Gerolamo da Cremona, miniatori. Un prezioso messale gonzaghesco del sec. XV*, in "L'Arte", X VIII, 1915, pp. 241-252, 343-372.

lavorato alla *Bibbia* di Niccolò III d'Este, di cui riconosceva, malgrado le caratteristiche francesizzanti, l'origine italiana. Il medesimo sottolineava l'importanza di questa intuizione che da un lato permetteva di fare chiarezza sui rapporti tra gli artisti francesi e quelli operanti presso le corti del nord dell'Italia, e dall'altro di restituire a un maestro italiano, molto probabilmente di origine lombarda, tutta una serie di miniature di elevata qualità.

Dopo aver esaminato l'opera del miniatore lo studioso sottolineava come costui possedesse un temperamento artistico assai singolare, caratterizzato dal contrasto tra una concezione rude e severa dei personaggi che compaiono nelle scene sacre, ancora appartenenti allo stile del XIV secolo, e l'agilità libera e viva delle decorazioni, la particolarità ricca e sontuosa del dettaglio. Il risultato era una figurazione tormentata e drammatica, talvolta di natura caricaturale, come nel caso della raffigurazione dell'*Assunzione* del *Messale* mantovano (c. 299r) e nel *San Girolamo* della *Bibbia Este* (c. 1r).

Tuttavia, sottolineava lo studioso, malgrado queste due attitudini contrastanti, l'anonimo maestro rivelava nel *corpus* delle opere attribuitegli dal Toesca, una fisionomia ben definita che si manifestava con la rappresentazione di figure caricaturali e terribili, dall'aspetto di vecchi uomini barbuti dai capelli fluenti striati d'oro, come per esempio il *Noé* dall'aspetto selvaggio dell'*Offiziolo* (c. 72r), il *San Girolamo* della *Bibbia* vaticana, e quelli che compaiono in diverse miniature del *Messale* mantovano.

Rilanciando l'intuizione già proposta dal Toesca, Pacchioni si domandava allora se questo anonimo artista non fosse in realtà il Belbello da Pavia di cui si parlava nella corrispondenza tra Barbara di Brandeburgo e suo figlio Francesco. Nel tentativo di collegare questa personalità a quella dell'anonimo artista, egli poneva a conclusione del suo articolo una raccolta di documenti concernenti Belbello da Pavia, di cui la maggior parte già pubblicati dal Carta, ai quali se ne aggiunsero tre inediti²⁸.

²⁸ *Ibidem*, pp. 368-372. Si tratta di tre documenti in cui è nominato Belbello: una lettera datata 4 agosto 1449 inviata a Pietro Paolo Marone da Ludovico Gonzaga, un verdetto di condanna per

Da tali documenti emergeva che nel 1448 Belbello era in relazione con la famiglia Gonzaga risultando impiegato da Gianlucido nella decorazione di un messale; nel 1451 il marchese Ludovico (1412-1478) suo fratello, possedeva un volume «*molto bello et ornatissimo*» decorato dall'artista, che il re d'Aragona desiderava ricevere in dono. Una decina d'anni più tardi, Francesco Gonzaga (1444-1483) inviava da Milano, a sua madre Barbara di Brandeburgo, la parte di un messale di cui Belbello aveva principiato la decorazione nell'anno precedente e prometteva altresì di inviare il miniatore presso la corte di Mantova per completare il lavoro. La risposta di Barbara al figlio Francesco fu tassativa: aveva deciso di affidare il manoscritto a “un zovene di questa terra el quale minia molto bene”, discepolo di Andrea Mantegna.

Pacchioni spiegava questo cambiamento con la rapida evoluzione del gusto presso la corte mantovana, che probabilmente apprezzava i nuovi dettami rinascimentali, e alla quale l'arte di Belbello, ancora agganciata ai principi tardogotici, appariva ormai superata in confronto alla nuova cultura figurativa mantegnesca.

Secondo il soprintendente i dati emersi dalle fonti d'archivio potevano plausibilmente riguardare il più arcaizzante dei due miniatori rendendo verosimile l'ipotesi di identificazione con Belbello da Pavia precedentemente avanzata dal Toesca. In attesa di ulteriori elementi a supporto di tale affermazione, Pacchioni riteneva più corretto indicare l'artista che aveva esordito nell'*Offiziolo*, caratterizzando il suo stile con elementi talvolta arcaizzanti e vicini allo stile della prima campagna di decorazione del codice, con il nome di *Maestro della Bibbia Este* e situava l'ornamentazione della porzione di manoscritto a lui riconducibile nel terzo decennio del XV secolo.

L'importante evoluzione stilistica che intercorre tra l'*Offiziolo* e la *Bibbia Vaticana*, anteriore al 1434, è ricondotta dallo studioso a contatti con maestri più maturi dai

sodomia nei confronti dell'artista (risalente al mese di ottobre del 1450) e una seconda missiva scritta a Barbara di Brandeburgo da Bartolomeo Bonatto, datata 26 agosto 1458. I tre documenti sono conservati presso l'Archivio Gonzaga di Mantova. Si rimanda all'Appendice documentaria, documenti 9, 12, 13.

quali il miniatore avrebbe acquisito una maggiore energia nella plasticità dei volumi, la sensibilità espressiva e il gusto per una rappresentazione più equilibrata.

Fin dal principio della ricostruzione della carriera del maestro Pacchioni considerò, basandosi sulle missive pubblicate dal Carta, che la sua attività si situasse nel lasso di tempo che va dal 1430 e al 1465 circa e ipotizzò che i suoi interventi nell'antifonario di Cesena e nei due tomi degli *Acta Sanctorum* fossero posteriori alla *Bibbia* vaticana e vicini al *Messale* di Mantova, ponendo in ultimo la decorazione della pagina delle *Apollinaris Quaestiones*, appartenente a un manoscritto datato 1462.

Proponeva infine l'identificazione del miniatore citato nella corrispondenza della famiglia Gonzaga con Luchino Belbelli, umanista pavese allievo di Pietro Valla, attestato nel 1430 circa. Luchino Belbelli era in relazione con Guarino Veronese al quale aveva donato un manoscritto, sfortunatamente oggi perduto, di un'opera di Sallustio, che Pacchioni supponeva essere stata decorata dal donatore in persona, ma senza la minima traccia del volume in questione era impossibile, concludeva l'erudito, identificare con certezza l'umanista Luchino Belbelli con il miniatore Belbello da Pavia.

Qualche anno più tardi Giuseppe Gerola²⁹ affrontò nuovamente la lettura dello stemma quadripartito del codice, raffigurato per due volte nella pagina con la grande miniatura dell'*Ascensione* (c. 204v), giungendo a un'interpretazione che non faceva che avvalorare ulteriormente l'attribuzione della prima parte del *Messale* a Belbello, a conferma dell'ipotesi già avanzata dal Toesca.

La convincente proposta di lettura identificava nello stemma le armi della famiglia Hohenzollern, che si confacevano perfettamente a Barbara di Brandeburgo, moglie di Ludovico Gonzaga. Ulteriori elementi intervenivano a sostegno di questa attribuzione ovvero il fatto che le armi non comparissero all'interno di uno scudo, ma si trovassero semplicemente inserite al centro di un medaglione, scelta che sembrava convenire maggiormente all'insegna di un personaggio

²⁹ G. GEROLA, *Un prezioso messale di Barbara di Hoenzollern*, in "Il Marzocco", 52, 1917, p. 4.

femminile. Si rilevava inoltre che nella miniatura dell'*Ascensione*, circondata da figure di profeti e di santi, era facilmente riconoscibile una santa Barbara, rappresentata in primo piano incoronata da un diadema con la palma del martirio nella mano destra. Gerola osservava infine che lo stemma compariva esclusivamente nella pagina con la raffigurazione dell'*Ascensione* il che poteva probabilmente indicare una predilezione della marchesa per quella solennità, legata forse a una particolare devozione nata nel suo paese d'origine o a un avvenimento della sua vita. A conferma di ciò sarebbe intervenuto anche il fatto che lo stesso episodio era stato ugualmente rappresentato nel primo pannello del trittico dipinto da Andrea Mantegna nel 1464 per la cappella privata del palazzo Gonzaga³⁰. L'identificazione dello stemma permetteva così di determinare con precisione il nome di Barbara Hohenzollern di Brandeburgo in veste di committente del *Messale* e di collegare a quest'ultimo il miniatore Belbello citato nella corrispondenza tra Barbara e il figlio Francesco Gonzaga.

Nel 1918, Toesca³¹ reperiva in una miniatura raffigurante *San Giorgio e il drago*, ritagliata da un imprecisato manoscritto e conservata presso il Kupferstichkabinett di Berlino (ms. 1564) molte caratteristiche dello stile di Belbello, in particolare un chiaroscuro e un goticismo che gli ricordavano Lorenzo Monaco.

Successivamente l'attribuzione e il richiamo all'area fiorentina, nello specifico a Lorenzo Monaco, vennero ripresi dal Weigelt³² che ricondusse al miniatore, oltre al *San Giorgio e il drago*, anche un altro *cutting* raffigurante il *San Marco evangelista*, sempre del Kupferstichkabinett di Berlino (ms. 1562), opere che situò prima della realizzazione del *Messale* e per le quali invocò inoltre dei rapporti tra lo stile del

³⁰ L'*Ascensione*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Circoncisione* si trovano riunite insieme in trittico nella stessa cornice dal 1827; i tre pannelli furono eseguiti da Andrea Mantegna verso 1460-1464 per la cappella del Castello di San Giorgio. Oggi si trovano a Firenze presso la Galleria degli Uffizi. Sul trittico si veda L. ATTARDI, *La circoncisione*, in *Mantegna, 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), Paris 2008, cat. 63, pp. 188-190.

³¹ P. TOESCA, *Un dipinto di Gerolamo da Cremona*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", n. 9-10, 1918, pp. 141-143.

³² H. WEIGELT, *Lombardische Miniaturen im Kupferstichkabinett*, in "Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen", XLIV, 1923, pp. 37-52.

maestro pavese e l'arte francese, in particolare con il maestro di Rohan³³. Assegnò inoltre a Belbello, da lui denominato Maestro della Bibbia d'Este le miniature del manoscritto contenente le *Vite Parallele* di Plutarco della British Library (Add. ms. 22318), oggi giustamente attribuito a Francesco da Castello³⁴ su proposta del Boskovits³⁵.

Amédée Boinet pubblicava nel 1926 il catalogo delle miniature ritagliate riunite da Édouard Kann³⁶ in una collezione singolare e molto variegata in cui erano rappresentate le scuole tedesca, francese, fiamminga e soprattutto italiana. In seno a questo insieme di documenti attribuiva alla mano di Belbello da Pavia un foglio staccato “d'un très beau style” proveniente da un Graduale e raffigurante la *Pentecoste*; pubblicava inoltre, attribuendole a scuola lombarda del XV secolo, undici iniziali ritagliate provenienti dallo stesso manoscritto della *Pentecoste* e contenenti ciascuna una figura di santo su fondo d'oro. Segnalava un “*Santo vescovo con una croce e un libro*”, un “*Santo barbuto con un libro aperto e una penna*”, due immagini di “*San Paolo con una spada*”, un “*Santo vescovo con una croce*”, un “*Santo barbuto con un libro forse un apostolo*”, un “*Santo imberbe*”, di un “*Santo Stefano con il capo ferito da una pietra*”, un “*Santo minacciato da un drago*”, una “*Santa Maddalena*”, una “*Santa coronata con il petto trafitto da una spada*”, probabilmente santa Giustina da Padova, identificabili nei fogli smembrati conservati oggi nella collezione Wildenstein del Musée Marmottan di Parigi e oggi giustamente riconosciuti

³³ Si tratta di un anonimo miniatore attivo all'incirca tra il 1410-1440, a Troyes, Parigi e nella regione dell'Angiò conosciuto anche come Maestro delle Grandi Ore di Rohan, che deriva il suo nome dal manoscritto eponimo oggi conservato nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi (ms. Lat. 9471). Si veda a tal proposito: F. AVRIL, N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, catalogo della mostra (Parigi, BNF, 16 ottobre 1993 - 16 gennaio 1994), Paris 1993, pp. 25-27.

³⁴ Miniatore attivo in Lombardia e a Budapest nella seconda metà del XV secolo, identificato grazie alla firma nel *Breviario romano* della Biblioteca Széchényi di Budapest (cod. *Clma 46*), a cui spettano una serie di corali donati nel 1495 al duomo di Lodi dal vescovo Carlo Pallavicino. Sul miniatore si veda C. ROMANO, “Francesco da Castello” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 223-227.

³⁵ M. BOSKOVITS, *Mostre di miniatura a New York: II*, in “Arte cristiana”, LXXXIII, 1995, pp. 455-462: 455. Sull'argomento si veda anche C. FILIPPINI, *Plutarco istoriato: le Vite parallele nella miniatura italiana del Quattrocento e la morte di Cesare nei cassoni fiorentini: Un Plutarco latino al British Museum di Londra*, in *Biografia dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento: 1400-1550*, a cura di R. Guerrini, La Spezia 2001, pp. 155-208.

³⁶ A. BOINET, *La collection de miniatures de M. Ed. Kann*, Paris 1926. pp. 27-29, pl. XXVII-XXXII.

all'anonimo Maestro di San Michele a Murano³⁷.

In un'altra collezione privata, quella di Ulrico Hoepli, Pietro Toesca³⁸ rintracciò due pagine isolate anch'esse attribuibili alla mano di Belbello: una riportava l'*Annunciazione* nell'iniziale M, l'altra la *Lapidazione di Santo Stefano* all'interno dell'iniziale L. Le dimensioni dei due fogli, oggi conservati nella collezione della Fondazione Cini di Venezia (inventari rispettivamente 22093 e 22094), così come la scrittura e lo stile delle miniature non facevano che confermarne la provenienza da un medesimo volume.

Queste testimonianze permettevano a suo avviso di comprendere il ruolo di primo piano svolto dal maestro, il quale, dopo la morte di Michelino da Besozzo, era di fatto divenuto il più celebre miniatore dell'Italia settentrionale. Sottolineando ancora una volta l'importanza dell'artista, confermata dalla qualità delle sue opere, Toesca osservava come questi desse prova nelle sue composizioni di una viva fantasia, utilizzando una gamma di colori originali e delle forme lineari che lo avvicinavano all'arte del fiorentino Lorenzo Monaco. Reperiva tutte queste caratteristiche nel foglio dell'*Annunciazione*, ma anche in un'altra pagina contemporanea di quest'ultima, conservata nel Kupferstichkabinett di Berlino, raffigurante *San Giorgio e il drago*, già pubblicata in precedenza³⁹. Lo studioso ipotizzava che probabilmente fu proprio grazie a questa particolare originalità, che l'arte di Belbello, malgrado l'avanzare delle nuove gusti rinascimentali che avrebbe dovuto superare i dettami del tardogotico, riuscì a influenzare alcuni miniatori della generazione successiva del calibro di Taddeo Crivelli e Girolamo da Cremona, così come altri artisti lombardi meno conosciuti.

Si deve sempre a Pietro Toesca l'aver individuato l'origine veneziana di un grande antifonario anch'esso conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (ms. 78 F 1),

³⁷ Per la serie di frammenti si veda: M. LEVI D'ANCONA, *The Wildenstein Collection of Illuminations. The Lombard School*, Firenze, 1970, pp. 35-55; la studiosa attribuisce i *cuttings* all'ultima fase dell'attività di Belbello.

³⁸ P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano 1930, pp. 104-106, n. 93, tavv. 86-87.

³⁹ P. TOESCA, *Un dipinto ... cit.*, pp. 141-143.

la cui provenienza trovava conferma nelle litanie delle preghiere a c. 92v “*ut populum veneticum regas et protegas*”⁴⁰. Lo storico dell’arte aveva inoltre riconosciuto nella decorazione del manoscritto il tocco di un artista fortemente dipendente dallo stile di Belbello, al quale riconduceva ugualmente le miniature conservate nella collezione Kann e Holford, attribuite da Boinet alla scuola lombarda.

Nel catalogo delle miniature del Kupferstichkabinett di Berlino, Paul Wescher⁴¹ confermava l’origine veneziana del manoscritto datandolo alla prima metà del XV secolo e associava inoltre a Belbello un’iniziale B raffigurante *San Marco evangelista* confermando anche l’attribuzione del foglio con il *San Giorgio che uccide il drago*, già avanzata dal Toesca nel 1918.

Tra le opere conservate nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia, Zofia Ameisenowa aveva reperito un foglio proveniente da un corale, raffigurante le *Tre Marie al sepolcro*, all’interno di un’iniziale A⁴² per il quale associava la tensione dei tratti, i colori iridati e i riflessi luminosi della miniatura in questione allo slancio e al temperamento artistico di Belbello da Pavia, rimarcando come il foglio fosse strettamente connesso con la decorazione di un corale sconosciuto agli studi conservato nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze (ms. A 47, n. 9), opera fino a quel momento curiosamente mai inserita nel *corpus* delle opere dell’artista. La Ameisenowa collocava le due opere nell’ultima parte della carriera del maestro, all’incirca tra il 1460 e il 1462, nel momento in cui “l’ornement gothique des bordures à feuilles pointues... cède le pas chez lui aux spirales d’acanthé dans le caractère de la Renaissance”, sottolineando per il foglio di Cracovia lo stretto

⁴⁰ Il manoscritto era stato considerato in precedenza dal Weigelt un prodotto dell’arte fiorentina e datato circa al 1420. Ritenuto successivamente una delle prime manifestazioni di Belbello (S. PADOVANI, *Su Belbello da Pavia e sul ‘Miniature di San Michele a Murano’*, in “Paragone”, 339, 1978, pp. 23-34; G. FREULER, *Presenze artistiche a Venezia alla fine del Trecento: lo scriptorium Camaldolesi e dei domenicani*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, vol. II, Milano 1992, pp. 480-502) l’*Antifonario* è oggi giustamente inserito nel *corpus* dell’anonimo Maestro di San Michele a Murano (G. TOSCANO, *Per Belbello in Laguna*, in “Arte Veneta”, 52, 1998, pp. 6-27).

⁴¹ P. WESCHER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichskabinett der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig 1931, p. 124.

⁴² Z. AMEISENOWA, *Les principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque jagellonienne de Cracovie*, in “Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures”, Paris 1933, XVII, pp. 5-118: pp. 97-98. Per una descrizione più dettagliata del foglio si veda: Z. AMEISENOWA, *Rękopisy i piwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellonskiej*, Wrocław-Kraków 1958, pp. 50-51.

rapporto con l'opera più matura di Belbello fino ad allora nota: il *Messale* realizzato per i Gonzaga.

Quando nel 1934 Roberto Longhi⁴³ ridefinì correttamente la figura del pittore Giovanni da Modena⁴⁴ (documentato a Bologna dal 1409 al 1456) e sottolineò il ruolo preponderante dell'artista nell'ultima fase della pittura emiliana del Medioevo, segnò una svolta negli studi per la giusta comprensione dell'arte di Belbello, intuendo per la prima volta che l'autore degli affreschi della Cappella Bolognini nella chiesa di San Petronio a Bologna, potesse aver influito non poco sulla maturazione artistica del pavese. Tale lettura venne in seguito riproposta durante il corso *Il tramonto della pittura medioevale nell'Italia del nord* svoltosi nell'anno accademico 1935-1936 presso l'Università di Bologna, in cui lo studioso sottolineò come il miniatore pavese rivelasse “uno spirito appassionato, drammatico e stupendamente grottesco affine a Giovanni da Modena”⁴⁵.

Dopo la precisa intuizione del Longhi, che avrebbe potuto riaccendere il dibattito sulla formazione di Belbello, curiosamente gli studi sul miniatore attraversarono una fase di stasi interrotta solamente dall'esposizione del *Messale* gonzaghese a Zurigo, in seno alla mostra *Kunstschätze der Lombardei* del 1948, che fu presentato al pubblico con dubitativa attribuzione a Belbello e a Girolamo da Cremona⁴⁶.

⁴³ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Firenze 1934 (edizione 1956), p. 14. Il saggio è una rilettura critica in cui lo studioso analizza l'esposizione tenutasi a Ferrara nell'anno precedente, da lui stesso definita *mostra indimenticabile*; si veda a tal proposito: *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese*, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Maggio-Ottobre 1933), Venezia 1933. Il Longhi mette in evidenza la mancanza in mostra di qualche foglio di Belbello “A chiarir meglio le preferenze estetiche della Ferrara di quegli anni”.

⁴⁴ La fama e la fortuna critica del pittore noto come Giovanni da Modena, il cui vero nome è Giovanni di Pietro Falloppi, sono principalmente legate alla decorazione della cappella Bolognini del San Petronio a Bologna, che l'artista eseguì intorno al 1411-1412. Sulla base di quest'unica opera documentata il Longhi ha ricostruito la sua personalità artistica in seno alla pittura gotico-internazionale bolognese ed emiliana in genere, rimandando gli accenti violentemente espressivi tipici del pittore alla tradizione trecentesca bolognese: R. LONGHI, *Officina ... cit.*, p. 17. Su Giovanni da Modena si è ipotizzata anche un'attività di miniatore: M. MEDICA, “Giovanni di Pietro Falloppi” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 293-294; *Giovanni da Modena, un pittore all'ombra di S. Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, 12 dicembre 2014 – 12 aprile 2015), a cura di D. Benati e M. Medica, Cinisello Balsamo 2014.

⁴⁵ R. LONGHI, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, p. 142.

⁴⁶ A. OTTINO DALLA CHIESA, C. BARONI, G.A. DELL'ACQUA, *Kunstschätze der Lombardei*, Zürich 1948, p. 128, cat. 216. L'incertezza nell'attribuzione concerneva l'identificazione del Maestro della Bibbia d'Este, così come Pacchioni l'aveva nominato, con Belbello da Pavia.

Successivamente la ricostruzione del Longhi venne fatta propria dallo Zeri, il quale ipotizzava che all'occasione della decorazione della *Bibbia Este* Belbello per raggiungere Ferrara fosse di certo passato per l'Emilia attraverso la via che lo conduceva da Modena a Bologna, percorrendo i territori in cui aveva operato Giovanni da Modena. Faceva dunque risalire a tale momento la possibilità che Belbello avesse potuto osservare le opere di quest'ultimo, ritenendolo il riferimento più immediato per l'arte del miniatore tra il 1430 e il 1450, considerando che la conoscenza dei modi di questo pittore si era sovrapposta ai principi assimilati dagli artisti del gotico lombardo, come l'anonimo *Maestro delle Vitae Imperatorum* o la corrente precedente rappresentata da Lanfranco e Filippolo De Veris⁴⁷.

Lo Zeri contribuì anche ad arricchire ulteriormente il *corpus* delle opere associate all'artista, attribuendogli la decorazione di un *Salterio* conservato nella British Library di Londra (Ms. Add. 15114), opera che fino a quel momento era sfuggita all'attenzione degli studiosi⁴⁸ nonostante fosse da tempo esposta. Tra le miniature all'interno del volume, considerava della mano di Belbello un *David*, un *Arcangelo*, un *San Gerolamo*, una *Conversazione notturna* e riteneva che la decorazione del codice fosse leggermente posteriore a quella della *Bibbia* vaticana, situando la sua realizzazione tra il 1430 e il 1440, periodo che a suo avviso necessitava di essere riconsiderato sulla base dei contatti del miniatore con la pittura italiana e soprattutto con quella francese dell'epoca.

⁴⁷ Pittori e miniatori (rispettivamente padre e figlio) attivi in Lombardia tra l'ultimo decennio del XIV secolo e l'inizio del XV; sono documentati solamente dall'iscrizione che accompagna il *Giudizio Universale* affrescato nella chiesa di S. Maria dei Ghirli a Campione d'Italia. Il loro stile, pur inserito nell'eterogenea cultura figurativa lombarda dell'epoca, specialmente quella sviluppatasi intorno alla figura di Giovannino de Grassi, rivelava una tendenza caricaturale nei tratti e nei gesti dei personaggi nonché un vivo interesse per le notazioni realistiche. Si veda sull'argomento: G. ALGERI, *Pittura in Lombardia nel primo Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1986, pp. 53-71; V. SEGRE RUTZ, *Ricerche su S. Maria dei Ghirli a Campione d'Italia e i pittori Lanfranco e Filippolo De Veris*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", Vol. 53, 2 (1996), pp. 147-164.

⁴⁸ F. ZERI, *Belbello da Pavia: un salterio*, in "Paragone", III, 1950, pp. 50-52. Il salterio, entrato nel museo britannico nel 1844, riportava a c. 15r uno stemma che lo Zeri segnalava appartenere rispettivamente a quello dei Dati di Lucca e quello dei Marcello di Venezia, ipotesi quest'ultima ritenuta attendibile.

In forte disaccordo con l'ipotesi formulata dal Venturi sull'origine francese della *Bibbia* vaticana, respingeva fermamente la possibilità che la conoscenza della pittura e della miniatura francese avessero potuto realmente influenzare l'arte di Belbello; ammetteva tuttavia che durante le sue frequentazioni con le corti cosmopolite della Lombardia e dell'Emilia, l'artista potesse aver avuto certamente l'occasione di osservare alcuni esempi di pittura proveniente da quell'area, ma considerava che la semplice imitazione di questo tipo di linguaggio non avesse mai realmente segnato la vera essenza del suo stile figurativo. Riteneva inoltre che l'artista fosse perfettamente capace di elaborare e conciliare tutti gli elementi stilistici del Quattrocento italiano al quale aveva attinto lungo il suo percorso, ritenendo inutile cercare di individuare ad ogni costo una qualunque influenza predominante nelle sue composizioni. A riprova di ciò lo studioso evidenziava come tutta la produzione tardiva di Belbello fosse caratterizzata da una libertà straordinaria, quasi fantastica, appena accennata nelle miniature dell'*Offiziolo*, ma evidente nell'*Annunciazione* proveniente dalla collezione Drey di Monaco e oggi della National Gallery di Washington (Rosenwald Collection, inv. B-14851), da lui pubblicata per la prima volta, uno degli esempi più forti di questa tendenza.

Quanto alla rielaborazione dell'arte del pavese, Zeri stimava che Cosmé Tura fosse stato indubbiamente impressionato dalla decorazione della *Bibbia Este* e che lo stile del miniatore avesse avuto senz'altro un ruolo importante nella formazione dello Squarcione e di alcuni suoi discepoli.

Ritornando sull'*Antifonario* di Firenze (corale A 47, n. 9), già menzionato da Zofia Ameisenowa⁴⁹, che vi aveva intravisto una forte analogia con alcune opere di Belbello, Mario Salmi ribadiva tale attribuzione, riconducendo la decorazione alla mano dell'artista e al suo *entourage*. Lo studioso associava a differenti tendenze stilistiche della scuola lombarda, di cui una identificata con Belbello da Pavia, le miniature del manoscritto del Museo Nazionale del Bargello. Nella c. 2v, sfortunatamente piuttosto rovinata, attribuiva all'artista l'iniziale B in cui figurano *David e l'Eterno*, nonché un frate francescano che compare nel *bas-de-page*. A suo

⁴⁹ Z. AMEISENOWA, *Les principaux manuscrits à peintures ...* cit., p. 97-98.

avviso, le figure dell'iniziale istoriata conservavano ancora un grafismo tardogotico mostrando nello stesso tempo un *chiaroscuro* accentuato da mettere in relazione con la prima fase della decorazione del *Messale Gonzaga*, cronologicamente l'ultima opera conosciuta del maestro⁵⁰.

La presenza all'interno dell'iniziale C di c. 25v dell'effigie di san Bernardino da Siena, raffigurato con l'aureola dei beati, ha indotto il Salmi a situare la realizzazione del manoscritto tra il 1444, data della morte del santo, e il 1450, anno della sua canonizzazione dopo la quale egli cominciò a essere raffigurato nimbato. La presenza di un monaco e di un santo francescano indicavano per l'*Antifonario* l'appartenenza a un convento francescano dell'Italia del nord, ma risultava impossibile restringere maggiormente il campo e fornire ulteriori precisazioni sulla sua provenienza. L'inclusione del manoscritto nel *corpus* delle opere di Belbello poneva ancora una volta il problema delle sue origini, offrendo allo studioso l'occasione per una revisione dell'opera del maestro, la cui attività si era sviluppata tra il 1430 e il 1462 circa. Facendo il punto sul carattere complesso della sua formazione considerava, in accordo con il Toesca, il secondo volume dell'*Offiziolo Visconti*, per il quale proponeva una datazione tra il 1430 e il 1434, la prima opera nota di Belbello e sottolineava come nella decorazione del manoscritto l'artista avesse ripreso motivi e dettagli architettonici utilizzati in precedenza da Giovannino e Salomone de Grassi, distinguendosene per la forza del tratto, il vigore delle forme e l'originalità dei colori. Lo stile del maestro si allontanava dunque dai precetti prossimi ai miniatori francesi della fine del XIV secolo e dell'inizio del XV, applicati dai suoi predecessori. Tuttavia il Salmi considerava che questo *milieu* gotico avesse largamente contribuito alla formazione di Belbello che continuava a mantenere di questo modello alcuni elementi della cultura francesizzante, osservabili nelle pagine dell'*Offiziolo* così come nella *Bibbia Este*. È proprio nella miniatura in cui compare *l'Eterno benedicente*

⁵⁰ M. SALMI, *Contributo a Belbello ... cit.*, pp. 321-322. Salmi attribuì a Belbello esclusivamente la miniatura del frontespizio del manoscritto di c. 2v, considerando le nove restanti di qualità inferiore, le quali vennero ricondotte a collaboratori del maestro.

(c. 7r) di questo manoscritto che Salmi intravede un collegamento con i modi di alcuni miniatori attivi in Borgogna, molte opere dei quali erano conservate nella biblioteca dei Visconti e dunque facilmente accessibili all'artista.

All'opposto di quanto sostenuto da Federico Zeri, Salmi riteneva che l'ipotesi di Venturi sull'origine francese della *Bibbia Este* fosse un errore legittimo, considerando tanto i forti richiami a tale cultura presenti nelle miniature del manoscritto, quanto il fatto che nel 1902, anno della pubblicazione dell'articolo in questione, la figura di Belbello non fosse ancora conosciuta con precisione. Analizzando le altre componenti culturali e gli ulteriori contatti che avevano potuto contribuire alla formazione della personalità dell'artista, Salmi, oltre a considerare i contatti con Michelino da Besozzo e i de Veris, non escludeva affatto possibili rapporti con il contesto emiliano e con Giovanni da Modena, già evocati in precedenza dal Longhi e dallo Zeri.

Associava tali affinità stilistiche a delle "coincidenze di forze native", rinviando a una conoscenza del *milieu* gotico-veneto il cromatismo brillante e le figure allungate propri dell'opera di Belbello.

Lo studioso quanto al richiamo a Lorenzo Monaco proposto dal Toesca, dubitava che effettivamente l'arte di costui potesse essere annoverata tra le componenti sulle quali si fondava la base della cultura artistica di Belbello poiché quest'ultimo esordiva più o meno quando il miniatore e pittore fiorentino aveva ormai cessato la sua attività (nel 1430 risulta essere già morto). Salmi ipotizza allora un soggiorno a Firenze del miniatore lombardo, momento nel quale avrebbe potuto avvicinarsi agli artisti del tardo-gotico fiorentino, senza tralasciare i suoi rapporti con il miniatore toscano Iacopino d'Arezzo, il quale lavorò al suo fianco alla decorazione della *Bibbia Este*, circostanza che avrebbe potuto spingerlo a intraprendere un tale viaggio.

A seguito della minuziosa e dettagliata analisi della complessa formazione dell'artista, Salmi riconduce alla sua mano tutta una serie di frammenti sparpagliati in diverse collezioni: una *Pentecoste* a piena pagina e undici iniziali istoriate raffiguranti alcuni mezzi busti di santi (già nella collezione di Edouard

Kann e oggi al Musée Marmottan di Parigi), oltre a un foglio con una mezza figura di *Profeta* della collezione Olschki esposto a Firenze nel 1937⁵¹ che rinvia, per l'epoca e per lo stile, a un foglio con la *Vergine e il Bambino* comparso nel 1929 nella vendita Memsing di Amsterdam⁵² e assegnato a più riprese al senese Sano di Pietro⁵³. In totale disaccordo con tale incomprensibile attribuzione, lo studioso incluse l'opera nel *corpus* di Belbello mettendola in rapporto con altri tre fogli, anch'essi presenti nell'esposizione di Firenze del 1937, due dei quali, quello con il *Martirio di santo Stefano* e quello con l'*Annunciazione*, oggi conservati nelle collezioni della Fondazione Cini di Venezia. Questi erano già stati descritti e attribuiti a Belbello dal Toesca che ne aveva inoltre indicato la provenienza da un antifonario eseguito per il Monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia⁵⁴. Il terzo foglio raffigurante un *San Simeone con il Bambino Gesù*⁵⁵ venne erroneamente indicato dal Salmi come appartenente anch'esso alla collezione Cini, mentre in realtà esso proveniva dalla collezione Olschki e venne curiosamente omissso dal Toesca nei suoi cataloghi del 1930 e del 1958.

È sulla base di questo piccolo insieme di opere con gli stessi tratti stilistici, alle quali si aggiungono i fogli di Berlino con il *San Giorgio* e il *San Marco*, che il Salmi tentò una prima frammentaria ricostruzione dell'attività veneziana del miniatore pavese per il monastero di San Giorgio Maggiore, situandola prima del 1460. Lo studioso concludeva il suo studio analizzando gli artisti che si ispirarono alla maniera di Belbello enumerando tra questi Bonifacio Bembo e Carlo Crivelli, mentre esclude un'influenza del miniatore sulla formazione dello Squarcione.

La donazione del secondo volume dell'*Offiziolo Visconti* alla città di Firenze, fornì a Pietro Toesca lo spunto per approfondire i suoi studi sull'opera confluiti in una monografia corredata da una vasta sezione di riproduzioni di alta qualità del

⁵¹ *Mostra della miniatura gotica italiana*, catalogo della mostra, Firenze 1937, p. 12, cat. 71.

⁵² *Catalogue d'une collection de manuscrits à miniatures des IXe-XVe siècles. Collection d'un amateur suisse. Vente à Amsterdam le 22 novembre 1929, Memsing Muller*, Amsterdam 1929, p. 31, n. 84

⁵³ P. MISCIATELLI, *Di alcune miniature senesi*, in "La Diana" - Rassegna d'arte e vita senese, 1930, fasc. I, pp. 29-31.

⁵⁴ P. TOESCA, *Monumenti e studi* ... cit., p. 104.

⁵⁵ *Mostra della miniatura gotica* ... cit., p. 13, n. 74.

codice, che fornisce numerosi dettagli sulla storia del libro di preghiere conosciuto con il nome di Landau-Finally e sulla sua decorazione⁵⁶. Lo stretto legame di quest'ultimo con un altro libro d'Ore, l'attuale ms. Banco Rari 387, viene sottolineato con puntuali riscontri dallo studioso che ne individua l'identico formato, la stessa scrittura nonché lo stesso numero di linee con uguale interlinea e il medesimo decoro, caratterizzato da grandi miniature a piena pagina, deducendo per entrambi i tomi la provenienza da un unico manoscritto, probabilmente smembrato a seguito di un lascito testamentario.

Quanto all'esecuzione della decorazione dipinta viene evidenziata nuovamente⁵⁷ la presenza di due tipi di miniature riconducibili a più artisti di epoche differenti, tra le quali le più recenti erano quelle eseguite da Belbello. Grazie all'osservazione dei due volumi il Toesca concluse che i fascicoli appartenenti a entrambi furono scritti per intero all'epoca di Gian Galeazzo Visconti (tra il 1361 e il 1395) dallo stesso copista, *Frater Amadens*, che appose la sua firma alla c. 108r del volume Landau Finally e che la fase decorativa intrapresa da Giovannino de Grassi seguì quella della scrittura, ma a un certo punto dovette essere interrotta a causa della morte dell'artista nel 1398 e di quella dello stesso committente nel 1402. È qualche tempo dopo che l'illustrazione delle parti lasciate incomplete venne ripresa da Belbello da Pavia per conto del secondo figlio di Gian Galeazzo, Filippo Maria, dopo che questi ebbe ricevuto il titolo di duca nel 1412, in seguito all'assassinio del fratello maggiore Giovanni Maria (1388-1412). Di tale intervento sottolineava che nei primi fascicoli del codice, che non erano stati terminati dai de

⁵⁶ P. TOESCA, *L'Uffiziolo visconteo Landau-finally donato alla città di Firenze*, Firenze 1951. La collezione Landau Finally fu donata alla città di Firenze nel 1945 e il volume depositato alla Biblioteca Nazionale, mentre il codice Visconti raggiunse i fondi della stessa biblioteca nel 1969. Nel 1902 l'opera fu donata dal principe Rospigliosi al barone Orazio Landau, dietro autorizzazione del Ministero della Pubblica Istruzione, dietro condizione che il codice non lasciasse l'Italia; a tal proposito era menzionato in una lista pubblicata nel 1904 tra altri oggetti di sommo pregio sottoposti alla stessa clausola. Il Toesca aveva potuto visionare questo manoscritto per la prima volta nel 1910, in occasione della sua visita presso la villa Landau-Finally nei pressi di Firenze e della sua biblioteca, i cui codici più rari sono oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze.

⁵⁷ Lo studioso aveva già sottolineato la presenza di due gruppi di miniature attribuibili a mani ed epoche differenti: P. TOESCA, *La pittura e la miniatura ... cit.*, p. 146.

Grassi, Belbello “compì qua e là le cose tralasciate dai miniatori di Gian Galeazzo, poi condusse tutto il rimanente”.

È per esempio a c. 11v che Toesca indica il punto in cui l'arte dei due artisti si congiunge e in tal caso Belbello si forza di lavorare alla maniera del maestro più anziano: le soluzioni e gli elementi ornamentali restano conformi all'insieme del manoscritto. Lo studioso situa la decorazione del volume Landau Finaly qualche tempo prima rispetto all'esecuzione della *Bibbia Este*, miniata prima del 1434, opera ancora del tutto ricca degli stilemi gotici delle radici di Belbello, identificabili nell'ultima maniera di Michelino da Besozzo e in quella di Stefano da Zevio.

Il Toesca ritornò inoltre sullo studio del Breviario di Maria di Savoia, seconda moglie di Filippo Maria Visconti, proponendo di attribuire al miniatore i quattro fogli da c. 435r a c. 438v di cui Victor Leroquais⁵⁸ aveva già rilevato nel 1934 l'eterogeneità della fattura rispetto al resto del manoscritto. Toesca confermava inoltre l'attribuzione alla mano di Belbello, già proposta da Swarzenski e Schilling, di una pagina di un libro di preghiere all'epoca conservato a Francoforte⁵⁹.

In occasione di una pubblicazione sulla pittura lombarda del XIV secolo Costantino Baroni e Sergio Samek Ludovici⁶⁰, facendo il punto sull'attività nota dell'artista, pubblicarono nuovamente i documenti concernenti il *Messale* di Mantova già resi noti dal Carta, mettendo in evidenza un certo rapporto tra la tendenza assai marcata di Belbello verso il plasticismo monumentale e la fervente attività statuaria intorno al cantiere del Duomo di Milano, il cui protagonista

⁵⁸ V. LEROQUAIS, *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris 1934, p. 260. A proposito dell'evidente contrasto dell'insieme di miniature rispetto al resto della decorazione, il Leroquais affermava che questa decorazione rivelava “des qualités si fortes, ... une telle maîtrise... et un accent si personnel qu'on peut l'attribuer, sans trop de témérité, à un seul et même auteur”.

⁵⁹ P. TOESCA, *L'Uffiziolo visconteo Landau-finaly* ...cit., p. XIV, nota 10. La precedente proposta di attribuzione si trova in G. SWARZENSKI, R. SCHILLING, *Die illuminierten Handschriften in Frankfurter Besitz*, Frankfurt am Main 1929, pp. 247-248, tavv. LXXIX-LXXXI. Si tratta del manoscritto oggi conservato presso la Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra, fondo Comites Latentes (ms. 52), noto come *Libro d'Ore Birago*.

⁶⁰ C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina e Firenze 1952, pp. 82-90.

principale era Jacopino da Tradate, affiancato anche da qualche scultore borgognone.

Samek Ludovici in seguito ritornò a più riprese su tali osservazioni, sia in un articolo interamente consacrato al miniatore⁶¹ sia nella successiva monografia dedicata alle miniature della *Bibbia Este* e del *Messale Gonzaga*⁶². Egli osservava che lo stile di quest'ultima opera appariva mutato in confronto a quello dei due manoscritti che la precedevano, l'*Offiziolo Visconti* e la *Bibbia Este*: l'adesione al gotico internazionale che le caratterizzava aveva subito un'evoluzione nel senso della monumentalità, mutazione che poteva essere ricondotta a un'apertura verso le innovazioni assimilate dalle sculture dell'inizio del XIV secolo presenti nel cantiere internazionale del Duomo di Milano. Orientato verso una formazione esclusivamente lombarda di Belbello, tanto da asserire che “l'*etnia* lombarda di Belbello non si rivela soltanto nel *medium* generico di alcuni grafismi ... ma altresì nello spirito”⁶³, lo studioso si domandava se uno dei *segreti* della formazione giovanile del miniatore non dovesse essere rintracciata in quell'ampio crogiuolo che era stato il cantiere del Duomo milanese. Sempre nella direzione delle suggestioni provenienti dalla scultura, in particolare quella dei maestri campionesi, lo studioso sottolineava l'affinità tra la cultura dell'*Offiziolo* ed episodi come quello del Paliotto di Como realizzato da Alberto di Nicola da Campione⁶⁴. Tali manifestazioni avevano senz'altro avuto un ruolo nello stile del miniatore, il quale con ogni probabilità aveva avuto occasione di osservarle ma senza trascurare l'opera degli scultori renani, che rappresentava un valido antecedente che potesse ben spiegare i vecchi barbuti tipici dell'artista.

Tra gli ulteriori elementi che avevano potuto contribuire alla formazione dell'artista, il Samek Ludovici indicava inoltre l'importanza del rapporto con la

⁶¹ S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello da Pavia*, in “Bollettino d'arte”, 38, 1953, pp. 211-224.

⁶² *Idem*, *Miniature di Belbello da Pavia dalla Bibbia vaticana e dal Messale Gonzaga di Mantova*, Milano 1954.

⁶³ *Idem*, *Belbello ... cit.*, p. 217.

⁶⁴ Sull'attività dell'artista si veda l'esauritivo articolo: L. CAVAZZINI, *Un nuovo protagonista per la scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in “Prospettiva”, 97 (2000), pp. 2-29.

miniatura francese avendo riscontrato numerose analogie con la decorazione di manoscritti assai noti come le *Très riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65). È proprio dai fratelli Limbourg, che ne avevano decorato la prima parte prima della morte del committente nel 1416, che Belbello derivava a suo avviso alcuni dettagli naturalistici, ma soprattutto il tipo del vecchio barbuto così presente nelle sua produzione. Anche le *Grandes Heures du Duc de Berry* di Jaquemart de Hesdin (Paris, BNF, ms. Latin 919) o il *Livre de Chasse* di Gaston Phébus (Paris, BNF, ms. Français 616), anticipavano a suo avviso certe peculiarità dello stile belbelliano.

Quanto al confronto con Giovanni da Modena e gli artisti della cappella Bolognini già evocata dallo Zeri, Samek Ludovici ne ridusse la portata alla semplice componente emiliana, riconducendo al *milieu* artistico lombardo, e nello specifico a Franco e a Filippolo de Veris e a Michelino da Besozzo, l'espressionismo accentuato dell'artista pavese.

A seguito del suo articolo esaustivo, pubblicato qualche anno prima Mario Salmi aggiunse qualche considerazione sul percorso di Belbello, confermando l'attribuzione all'artista di un foglio di un'opera di Plutarco della British Library (ms. Add. 22318)⁶⁵, che era già stata data alla mano del miniatore dal Weigelt, ma sulla cui paternità dell'artista non appariva in precedenza concorde⁶⁶. Rimarcava inoltre che il foglio con la *Pentecoste* della collezione del Wildenstein del Museo Marmottan di Parigi, che egli considerava sempre di Belbello, presentava dei punti di contatto con alcuni affreschi della chiesa di San Francesco a Mantova, in cui sono raffigurate le *Storie della vita di Cristo*⁶⁷.

⁶⁵ M. SALMI, *La pittura e la miniatura gotiche*, in *Storia di Milano*, vol. VI, Milano 1955, pp. 822-826: p. 826.

⁶⁶ H. WEIGELT, *Lombardische Miniaturen ...* cit., p. 50. Weigelt aveva considerato le miniature di questo manoscritto della mano del Maestro della Bibbia d'Este, riprendendo l'appellativo utilizzato per indicare Belbello suggerito da Pacchioni. In un primo tempo il Salmi si trovò in disaccordo con questa attribuzione e ricondusse le miniature ad "altra mano lombarda, ma un poco più avanzata nel tempo e di qualità inferiore» (SALMI 1951, p. 326, n. 17).

⁶⁷ Gli affreschi a cui il Salmi si riferisce sono quelli ubicati nell'atrio della cappella di San Bernardino della suddetta chiesa, rovinosamente danneggiata dai bombardamenti del 1945; le pitture a seguito di tale evento risultarono irrimediabilmente alterate. Di esse si salvarono solo i brani con l'*Annunciazione* e con il *San Francesco che riceve le stigmate*, le altre parti sono

Nella primavera del 1958, numerose testimonianze dell'arte lombarda ascrivibili ai secoli XIV e XV furono riunite per la prima volta nel Palazzo Reale di Milano, fornendo alla comunità scientifica nuovi spunti e rinnovando in essa l'interesse per gli studi intrapresi dal Toesca nel 1912. In occasione di tale esposizione curata da Gian Alberto dell'Acqua e Roberto Longhi, furono presentate diverse opere attribuite a Belbello da Pavia: l'*Offiziolo Visconti*, gli *Acta Sanctorum*, il *Graduale* della Biblioteca Malatestiana di Cesena, ancora ritenuto del pavese, il *Messale Gonzaga*, i fogli distaccati appartenenti alla Fondazione Cini di Venezia raffiguranti rispettivamente l'*Annunciazione* e la *Lapidazione di santo Stefano*, nonché quello del Kupferstichkabinett di Berlino con il *San Marco evangelista*.

Renata Cipriani, compilatrice delle schede delle opere attribuite a Belbello, situò l'esecuzione dell'*Offiziolo Visconti* precedentemente alla realizzazione della *Bibbia Este* e dell'intervento del miniatore nel *Breviario* di Bianca Maria Visconti, confermò inoltre l'attribuzione al maestro delle pagine con l'*Annunciazione*, la *Penetcoste* e la *Nascita della Vergine* degli *Acta Sanctorum*, sottolineandone lo stile ancora acerbo e non ancora caratterizzato dalla ricerca dei volumi tipica delle opere tardive dell'artista; tali elementi portavano la studiosa a propendere per un'esecuzione della miniatura in un tempo anteriore alla *Bibbia* realizzata per Niccolò II d'Este.

La studiosa prendendo nuovamente in esame le fonti documentarie note in cui il nome del miniatore era legato alla decorazione di un *Messale* per la famiglia Gonzaga, avanzò il dubbio che il codice eseguito su ordine di Gianlucido Gonzaga, menzionato nella corrispondenza del 1448, non fosse il medesimo evocato nelle lettere datate tra il 1458 e il 1461, ovvero quello esposto nella mostra⁶⁸. Si deve sempre alla Cipriani la voce biografica sul miniatore nel

fortunatamente note nella loro completezza grazie ad alcuni scatti fotografici eseguiti durante una campagna di restauro, antecedente alla loro distruzione. Ciò che resta di tale ciclo viene comunemente attribuito all'ultima fase di attività di Stefano da Verona, pittore e miniatore operante tra il 1425 e il 1438 circa. Sugli affreschi si veda: C. PERINA, *Pittura*, in *Le arti a Mantova. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, Mantova 1961, pp. 243-247.

⁶⁸ R. CIPRIANI, *Belbello da Pavia*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958, pp. 75-78. Il problema nasceva dal

*Dizionario biografico degli italiani*⁶⁹, in cui si esamina lo stato delle conoscenze sull'artista, elencando la lista di manoscritti e ritagli a lui attribuiti.

L'esposizione organizzata da Ubaldo Meroni nella Biblioteca Comunale di Mantova, segnò l'inizio dello studio della miniatura di età umanistica presso i Gonzaga, gettando più che solide basi per la ricostruzione del gusto e della temperie culturale di corte. Tra gli altri codici appartenenti alla famiglia mantovana, venne esposto il manoscritto noto anche come *Messale di Barbara*⁷⁰. Del ricco catalogo che accompagnava l'avvenimento una parte era interamente dedicata alle testimonianze d'archivio correlate alle opere esposte, come l'elenco dell'insieme delle lettere concernenti il *Messale* e alcuni documenti inediti che attestavano dei pagamenti a Belbello effettuati da Gianlucido Gonzaga fin dal 1443. Sulla base di queste fonti documentarie il curatore tentava da un lato di ritracciare le tappe della lunga realizzazione del manoscritto, cercando di stabilire una cronologia dei diversi interventi che vi si erano succeduti, dall'altro di chiarire il complicato rapporto stabilitosi tra i componenti della famiglia Gonzaga e Belbello conclusosi verso la fine del 1461, quando il miniatore fu sollevato dall'incarico della decorazione del *Messale* che venne affidata a Girolamo da Cremona, probabilmente a causa di un netto cambiamento del gusto della corte⁷¹. La lettura di due registri presi in prestito per l'esposizione, contenenti la lista delle spese effettuate da Gianlucido Gonzaga in cui erano annotati tra il 1443 e il 1444 sette pagamenti a Giovanni Belbello per "oro fino in foglia", aveva permesso al Meroni di svelare il vero nome del miniatore chiamato a torto, fino a quel

fatto che dall'analisi delle lettere risultava che un messale iniziato per Gianlucido Gonzaga nel 1448 e scritto da Paolo Maronio, fosse già a buon punto nel 1450 quando a Belbello fu interdetto il soggiorno a Mantova in seguito a un'accusa di sodomia. A questa data la documentazione si interrompe per riprendere nel 1458, con la nota corrispondenza tra Barbara di Brandeburgo Gonzaga e Belbello, sempre a proposito di un messale.

⁶⁹ R. CIPRIANI, "Belbello da Pavia" (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, vol. VII, pp. 546-547, 1970.

⁷⁰ U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi. La biblioteca dei Gonzaga da Luigi I a Isabella*. Catalogo della mostra (Mantova, Biblioteca Comunale, 18 settembre - 10 ottobre 1966), Mantova 1966, pp. 85-86, cat. 13.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 54-56.

momento, Luchino⁷². Lo studioso spiegò che il malinteso si era generato a causa dell'errata interpretazione della corrispondenza tra Luchino Belbello, giureconsulto pavese in contatto con Lorenzo Valla e Guarino Veronese, che a più riprese venne identificato con Giovanni Belbello da Pavia, il miniatore del *Messale Gonzaga*⁷³.

Nel catalogo della collezione J.R. Abbey, Jonathan Alexander e Albinia De La Mare⁷⁴ confermarono l'attribuzione a Belbello, già proposta da Swarzensky e Schilling⁷⁵, del foglio con la *Resurrezione di Lazzaro* (c. 125r) del codice noto come *Libro d'Ore Birago*⁷⁶ (ms. 54 J.A. 6960) per dello stemma della famiglia committente che campeggia a c. 1 seguito dal motto *sis semper bene*. Gli autori assegnarono le restanti miniature, evidentemente il frutto di una sola mano, a un anonimo maestro che dal suddetto manoscritto deriva il nome di “Master of Birago Hours”⁷⁷, mentre ricondussero la c. 125r con la *Resurrezione di Lazzaro* alla produzione di Belbello dell'ultimo periodo, associandola al foglio con l'*Annunciazione* della National Gallery di Washington (Rosenwald Collection, B 14-851), al *Libro d'Ore* della British Library (ms. Add. 15114), e in particolare al manoscritto delle *Apollinaris Quaestiones*, suggerendo di conseguenza per la miniatura a piena pagina una datazione intorno al 1462, ultimo riferimento documentario noto dell'artista. Tale attribuzione era inoltre rafforzata dal fatto che l'anonimo maestro e il miniatore pavese avessero già collaborato alla

⁷² U. MERONI, *Giustizia per Giovanni Belbello*, in “Civiltà mantovana”, VIII, 1967, pp. 115-116.

⁷³ G. MANCINI, *Alcune lettere di Lorenzo Valla ... cit.*, pp. 1-48; F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi ...*, Milano 1902, p. 14. Quest'ultimo fu, secondo il Meroni all'origine dell'equivoco del nome del miniatore.

⁷⁴ J.J.G. ALEXANDER, A.C. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library of Major Abbey*, London 1969, pp. 148-149.

⁷⁵ G. SWARZENSKI, R. SCHILLING, *Die illuminierten ... cit.*, pp. 247-248.

⁷⁶ Il codice nonostante appartenga a una collezione privata, si trova oggi in deposito presso la Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra, nel fondo Comites Latentes (ms. 52); sul manoscritto si veda C. QUATTRINI, in *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*. Catalogo della mostra (Cologny, 25 novembre 2006-1 aprile 2007), a cura di M. Janneret e M. Natale, Milano 2006, pp. 268-269.

⁷⁷ Sul Maestro delle Ore Birago si veda: P.L. MULAS, “Maestro delle Ore Birago” (*ad vocem*), in, *Dizionario biografico ... cit.*, pp.571-572; P.L. MULAS, *Una proposta per la miniatura e la pittura del Rinascimento a Pavia: il Maestro delle Ore Birago, alias Maestro dell'Annunciata Castiglioni?*, in *Miniatura, lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo e G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 232-236.

decorazione di un altro *Libro d'Ore* conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi, il manoscritto noto come *Smith-Lesouëf 2278* dal suo numero di inventario, codice in cui Albinia De La Mare riconobbe, accanto alle miniature trecentesche, alcuni minii del Maestro delle Ore Birago e altri riconducibili a Belbello nelle cc. 44v e 56v, autografia giustamente accettata da Edith Kirsch esclusivamente per la prima carta⁷⁹.

Nel suo studio dedicato alle miniature lombarde della collezione Wildenstein Mirella Levi D'Ancona, dopo aver ripercorso le tappe della carriera del miniatore, segnalava tra le opere che testimoniavano un legame tra Belbello e Venezia, l'esistenza di un *Antifonario* segnato M presso il monastero veneziano di San Giorgio Maggiore⁸⁰. Di questo codice attribuiva la decorazione in piccola parte a Belbello e la restante al suo *atelier*, in particolare vi riconosceva la mano di un artista padovano e quella di un aiuto bolognese. Ipotizzava che da questo frammentario antifonario fossero stati smembrati i fogli di Berlino con *San Giorgio e il drago* – che poteva forse essere identificato come il frontespizio del manoscritto – e due miniature della collezione Wildenstein raffiguranti rispettivamente una *Santa Caterina d'Alessandria*, e i *Santi Cosma e Damiano*, queste ultime presentavano infatti lo stesso genere di decorazioni utilizzate in alcune pagine dell'*Antifonario M* di Venezia. Secondo la studiosa americana la fase veneziana di Belbello ebbe inizio dopo il 1461 quando, emarginato dall'ambiente della corte gonzaghesca ormai adeguatasi al nuovo linguaggio artistico rinascimentale, avrebbe trovato lavoro presso i monaci veneziani. Oltre all'*Antifonario* del San Giorgio Maggiore altre due opere testimonierebbero di tale attività: un manoscritto (ms. 78 F 1) del Kupferstichkabinett di Berlino, da essa ricondotto a Belbello e ad altri artisti veneziani nonché un *Salterio* della British Library di Londra (Add. Ms. 15114), realizzato per la famiglia Marcello di

⁷⁸ La decorazione di questo libro d'ore è disomogenea poiché si compone di due fasi distinte: iniziato verso il 1390-1395, il volume rimase incompleto e fu terminato nel corso del secolo successivo dal Maestro delle Ore Birago e da Belbello, così come indicato dall'Alexander.

⁷⁹ E. KIRSCH, *Five illuminated manuscripts of Giangaleazzo Visconti*, London 1991, p. 32.

⁸⁰ M. LEVI D'ANCONA, *The Wildenstein Collection of Illuminations. The Lombard School*, Firenze 1970, pp. 35-59.

Venezia, così come si evince dallo stemma riportato in esso.

La collezione Wildenstein presa in esame conservava una serie di quattordici miniature ritagliate per le quali la Levi D'Ancona confermava l'attribuzione al miniatore lombardo, riconducendole al suo periodo veneziano, ovvero a quel momento in cui il suo stile era divenuto più plastico e monumentale⁸¹. L'omogeneità stilistica all'interno di questo gruppo di nove miniature fece propendere la Levi D'Ancona per l'appartenenza dell'insieme allo stesso manoscritto proveniente probabilmente dal monastero di San Michele in Isola a Murano, mentre assegnava le cinque miniature rimanenti riconducibili a diversi manoscritti e stilisticamente più aggiornate a un'epoca più recente. La studiosa basava tale attribuzione sulla vicinanza delle iniziali alla c. 57v dell'*Offiziolo Visconti*, datandole all'incirca intorno al 1462, in corrispondenza dell'ultima documentata attività del miniatore pavese in laguna e sottolineava inoltre che tutte le miniature della collezione Wildenstein di mano di Belbello mostravano la forte influenza del pittore veneziano Michele Gianbono.

La curiosa assegnazione al catalogo di Belbello avanzata nel 1970 da Maria Luisa Gengaro⁸² che riconobbe la mano del miniatore in due pagine di un manoscritto della biblioteca Ambrosiana di Milano contenente due opere di Sallustio, il *Bellum Catilinarum* e il *Bellum Jugurtinum* (cod. I 113 Sup.), non venne tenuta in considerazione dagli interventi critici successivi. La proposta venne a giusto titolo decisamente rifiutata dal Cadei che la ritenne insostenibile⁸³, mentre la Stefani sottolineò l'importanza dell'apporto della studiosa che ha aveva puntualizzato “due particolari aspetti dello stile di Belbello: uno improntato ancora al gusto linearistico della tradizione lombarda, l'altro caratterizzato dal definire con tratti energici la realtà, in modo particolare la figura umana, espressione questa di un

⁸¹ Si tratta del gruppo di di iniziali ritagliate divise tra le collezioni Kann e Holford, che erano state già pubblicate in un precedente catalogo: A. BOINET, *La collection de miniatures ...* cit.

⁸² M. L. GENGARO, *Contributo a Belbello da Pavia. In memoria di Guglielmo Pacchioni*, in “Arte Lombarda”, 1970, vol. 15, n. 1, pp. 45-48.

⁸³ A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda: Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Roma, 1984, pp. 34, 198 (n. 27).

clima già rinascimentale”⁸⁴.

Nel 1972 venne pubblicata in edizione americana e francese la riproduzione in facsimile dell'*Offiziolo Visconti* uno dei capolavori della miniatura lombarda, edizione che ha fornito a Millard Meiss e Edith Kirsch⁸⁵, che ne hanno redatto l'introduzione e il commentario, l'occasione per precisare il posto occupato da questo manoscritto nell'opera di Belbello e di analizzare la raffinata arte di Giovannino de Grassi, che, secondo gli autori, aveva cominciato a lavorare al manoscritto già verso la fine degli anni ottanta del XIV secolo. Quanto all'arte di Belbello nelle *Ore Visconti* si rimarcava come questa si situasse con grande evidenza all'inizio del suo percorso stilistico “qui passe d'une manière compacte, minutieuse, voire précieuse, aux formes plus larges et d'un coloris plus strident”, come quelle che apparivano nel *Messale Gonzaga* e in tutta la sua produzione tardiva ⁸⁶. La mancanza di un'omogeneità stilistica nell'*Offiziolo*, poneva il problema della precisa datazione dell'intervento di Belbello che nelle sue miniature inserite all'inizio del manoscritto mostrava la volontà di conformarsi all'opera dei de Grassi.

Sergio Samek Ludovici ritornò nuovamente sull'attività artistica di Belbello nel 1973 reperendo la mano del giovane miniatore in un *Messale* ambrosiano donato da Filippo Maria Visconti al monastero di Santo Stefano in Brolo conservato nella Biblioteca Braidense di Milano (AG.XII.3)⁸⁷. Osservava come nella decorazione del codice fossero evidenti interventi di artisti differenti guidati

⁸⁴ L. STEFANI, *Per una Storia della miniatura Lombarda da Giovannino de' Grassi alla scuola cremonese della II metà del Quattrocento: appunti bibliografici*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento: atti del II Congresso di storia della miniatura italiana*, vol II, Cortona 24-26 settembre 1982, a cura di E. Sesti, Firenze 1985, pp. 823-881: 844 (n. 98).

⁸⁵ M. MEISS, E.W. KIRSCH, *The Visconti Hours*, New York 1972. François Avril si occupò della traduzione in lingua francese dell'edizione americana.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁸⁷ S. SAMEK LUDOVICI, *Note sul Magister V. I. e su Belbello da Pavia operanti in collaborazione in un codice della Braidense di Milano*, in *Miscellanea in onore di Giorgio Cencetti*, Torino 1973, pp. 317-323: pp. 219-20, 23. Il collegamento di questo messale alla mano di Belbello era già stato suggerito dallo stesso Samek Ludovici vent'anni prima (S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello da Pavia*, in “Bollettino d'arte”, 38, 1953, p. 220, n.17), il quale affermava che la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* (rispettivamente c. 25r et c. 35r) e altre miniature del manoscritto mostravano l'influenza del miniatore pavese.

dall'anonimo *Magister Vite Imperatorum*, a capo di “un’officina minatoria attivissima dal terzo al quinto decennio del Quattrocento”, il quale intervenne in prima persona in alcune pagine. Lo studioso individuava nella decorazione del messale, operata dalla bottega del *Magister Vitae Imperatorum*, lo stile di Belbello in alcune iniziali istoriate: nel *San Martino* del frontespizio, nella *Natività* del c. 25r, nella *Lapidazione di santo Stefano* a c. 27v, nell’iniziale O con l’*Adorazione dei magi* di c. 35r, nel *Sacerdote celebrante* a c. 138, nell’*Assunzione di Maria* a c. 207r e infine nella *Natività della Vergine* di c. 212v. I tratti caratterizzanti delle miniature rinviavano a un momento in cui il miniatore era ai suoi esordi ed era ancora forte sull’artista l’influenza di Michelino da Besozzo, ciò che consentiva di datare l’intervento di Belbello attorno al 1432 o poco prima. L’ipotesi di tale datazione era inoltre a suo avviso suffragata dal confronto con gli *Acta Sanctorum*, opera in due tomi proveniente dalla Certosa di Pavia e datata sul primo volume 1431, contenente alcuni interventi di Belbello “omogenei con quelli esaminati nel Messale Braidense anche se in un momento cromaticamente più maturo”.

La ricostruzione dell’attività veneziana di Belbello, già anticipata dal Salmi⁸⁸, venne indagata soprattutto da Giordana Mariani Canova, che rese noti i corali quattrocenteschi del monastero benedettino di San Giorgio Maggiore ricostruendone in maniera dettagliata le vicende⁸⁹. Dell’esistenza presso l’abbazia di una serie di corali risalenti al Quattrocento, si trovava preciso ricordo nella cronaca manoscritta del monastero, redatta dal monaco Fortunato Olmo intorno al 1619, a proposito dell’ultima attività dell’allora abate Cipriano Rinaldini, che aveva retto il monastero dal 1467 fino alla sua morte nel gennaio del 1470. Dalle testimonianze seicentesche, risulta che due gruppi di corali erano stati eseguiti nel Quattrocento, rispettivamente intorno al 1419 e 1470; è nella seconda serie che la

⁸⁸ M. SALMI, *Contributo a Belbello da Pavia ... cit.*, pp. 325-326. Il Salmi aveva tentato una prima ricostruzione del periodo veneziano dell’artista cercando di riunire un gruppo di fogli e miniature smembrate con le stesse caratteristiche, che rinviavano a una produzione tarda dell’artista ponendo il soggiorno di Belbello a Venezia prima del 1460.

⁸⁹ G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario dimenticato: i corali di S. Giorgio Maggiore a Venezia*, in “Arte Veneta”, XXVII, 1973, pp. 38-64; G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell’Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza 1978, pp. 44-50.

studiosa ha potuto riconoscere la mano dell'artista. Di questi libri corali, alcuni ancora in un armadio del coro di notte del San Giorgio Maggiore, la studiosa riconduceva cinque esemplari membranacei, ancora sostanzialmente integri e riccamente decorati, al XV secolo. La segnatura di tali volumi era realizzata tramite alcune borchie metalliche disposte a forma di lettera sopra le antiche legature; erano presenti uno *Psalterium* segnato N, il più antico della serie⁹⁰, tre *Antiphonaria* segnati rispettivamente M, Q, R, e un Kyriale segnato K. Mentre il salterio poteva considerarsi eseguito entro il primo quarto del XIV secolo, i tre *Antiphonaria*, caratterizzati da una decorazione in stile tardogotico riconducibile a un'equipe di miniatori veneto-lombardi, tradivano per alcuni aspetti formali, quali un'accennata plasticità e una ricerca spaziale ancora *in nuce*, un tempo di esecuzione posteriore almeno al 1450; il *Kyriale* mostrava invece un carattere decisamente rinascimentale.

La Mariani Canova individuò nel codice segnato M, un Antifonario proprio dei santi, la predominanza dell'opera di Belbello⁹¹ al quale assegnò la miniatura del frontespizio con la *Chiamata di sant'Andrea* di c. 2v, il *San Benedetto* di c. 50r, i *Santi Filippo e Giacomo* di c. 61v, l'*Angelo portacroce* di c. 74v, i *Santi Pietro e Paolo* di c. 92v, benché le prime due apparissero appesantite da goffi ritocchi seicenteschi. Delle miniature non "offuscate"⁹² da alcun restauro la stessa studiosa sottolineava "la serrata violenza formale, lo squillo acceso del colore e il corruciato ardore di

⁹⁰ La decorazione del volume è stata assegnata a Cristoforo Cortese miniatore tardogotico veneziano attivo dall'ultimo quarto del XIV secolo ed entro il 16 novembre del 1445, data alla quale risulta deceduto dalle fonti d'archivio. Il salterio potrebbe essere l'unico esemplare superstite della serie dei libri eseguiti intorno al 1419, probabilmente in occasione della consacrazione della nuova chiesa. Per maggiori notizie sull'artista si veda: S. MARCON, "Cristoforo Cortese" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 176-180.

⁹¹ La studiosa smentì in parte ciò che era stato avanzato dalla Levi D'Ancona che aveva attribuito l'Antifonario solo in parte a Belbello, sottolineando un importante ruolo degli aiuti di bottega. M. Levi D'Ancona, *The Wildenstein Collection ... cit.*, p. 36.

⁹² I libri liturgici del San Giorgio Maggiore furono alterati nella loro struttura e fortemente rimaneggiati nel corso del massiccio restauro seicentesco, di cui tramanda Marco Valle nella sua *De monasterio et abbazia S. Georgii Maioris Venetiarum clara et brevis notitia*, compiuto sotto la reggenza del monaco Giovanni Antonio Beltrami e finalizzato all'aggiornamento del testo post-tridentino attraverso l'aggiunta o lo spostamento di alcuni testi. La Mariani Canova sottolinea che benché le fonti non accennino esplicitamente a ritocchi apportati alle miniature questi dovettero senz'altro rendersi necessari vista la portata dell'intervento. G. MARIANI CANOVA, *Il recupero ... cit.*, p. 41, p. 61 (nota 7).

sentimento, così caratteristici del maestro pavese”. Al medesimo *Antifonario* rinviava anche la pagina con l’*Annunciazione* della National Gallery di Washington, il foglio con il *San Giorgio e il drago* e l’iniziale ritagliata con il *San Marco*, entrambi al Kupferstichabinett di Berlino, tutti già attribuiti a Belbello.

Riconobbe inoltre nella decorazione del volume la mano di un secondo anonimo miniatore che operò accanto al nostro, che individuò con il nome di “Secondo Maestro dell’Antifonario M di San Giorgio”, in parte affine al pavese, dal quale si distaccava per la dolcezza dei modi e una tavolozza più chiara, la cui peculiarità erano i “tratti eurasiatici dei personaggi” e il cui stile si collegava strettamente al filone illustrativo lombardo della prima metà del Quattrocento⁹³.

Nel complesso dei corali del San Giorgio Maggiore, accanto al Secondo Maestro dell’Antifonario M e a Belbello, venne identificato un altro anonimo: si tratta dell’artista al quale si deve l’esecuzione delle iniziali istoriate poste all’inizio di ogni ufficio nell’*Antifonario* segnato Q, dal quale il miniatore trae il nome di Maestro dell’Antifonario Q⁹⁴.

⁹³ *Ibidem*, pp. 45-47. La studiosa identificò per prima i tratti salienti dell’anonimo artista tracciandone un primo catalogo in cui figurava il codice Bessarione 1 della Biblioteca Malatestiana di Cesena, assegnato in origine a Belbello da Pavia da Pietro Toesca (P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia ... cit.*, p. 222) e un gruppo di *cuttings* comprendente l’*Annunciazione* del Cleveland Museum of Art (Wade Fund, 24431), la *Pentecoste* e il *Cristo di Maestà* già Lehman Collection. Belbello e l’anonimo maestro avevano già lavorato insieme nel Salterio-Innario del Museo Nazionale del Bargello (ms. A47, n. 9), datato tra il 1448 e il 1450, così come ha illustrato Chiara Ponchia: C. PONCHIA, in *L’arte di Francesco, capolavori dell’arte italiana e terre d’asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia 31 marzo-11 ottobre 2015) a cura di A. Tartuferi e F. D’Arelli, Prato 2015, cat. 100, pp. 406-408; C. PONCHIA, L. ZABEO, *Miniature tardogotiche al Museo del Bargello*, in “Rivista di storia della miniatura”, 19, 2015, pp. 91-104: 95-99. Pier Luigi Mulas ha invece ipotizzato un apprendistato del Secondo Maestro dell’Antifonario M presso Belbello: P.L. MULAS, *I corali di San Sisto: gli artisti*, in *I corali benedettini di San Sisto a Piacenza*, catalogo della mostra (Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, 5 novembre 2011- 27 febbraio 2012), a cura di M. Bollati, Bologna 2011, pp. 45-66: 46-48. Per la figura del miniatore si veda inoltre L.P. GNACCOLINI, “Maestro dell’Antifonario M di San Giorgio Maggiore a Venezia” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori ... cit.*, pp. 550-552; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Ancora sul Secondo Maestro dell’Antifonario M di San Giorgio Maggiore a Venezia*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo e G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 227-231.

⁹⁴ Si tratta di un artista anonimo, forse di formazione veronese, attivo insieme a Belbello nei corali di San Giorgio. Sul miniatore si veda: L.P. GNACCOLINI, “Maestro dell’Antifonario Q di San Giorgio Maggiore a Venezia” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 552-553 e S. FUMIAN, *Maestro dell’Antifonario Q*, in *Le Miniature della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo a cura di M. Medica e F. Toniolo, Cinisello Balsamo 2016, cat. 138, p. 379.

La Mariani Canova ipotizzava l'esistenza nel convento di S. Giorgio di un Antifonario proprio del tempo, con inizio dal primo sabato d'Avvento, dal quale era assai probabile che provenissero i due fogli smembrati della collezione Cini con l'*Annunciazione* e con la *Lapidazione di santo Stefano* nonché la *Madonna con Bambino* passata alla vendita Memsing del 1929⁹⁵. Lo stile di queste miniature, che la studiosa assegnava al periodo 1467-1470, pur rimanendo ancorato agli stilemi del tardogotico, tiene conto dell'affermarsi delle novità del linguaggio rinascimentale che si diffuse ampiamente nel Veneto dopo il 1450 e appariva ormai lontano “dall'incanto magico e come scorporato dell'Offiziolo Landau Finaly o della Bibbia estense” caratterizzate da una “visione del tutto bidimensionale e disorganica della realtà”.

Nella compilazione del catalogo sulle miniature della Fondazione Cini la Mariani Canova approfondì ulteriormente le sue ricerche sulla serie dei corali per il San Giorgio Maggiore, per i quali propose una dettagliata ricostruzione dell'originaria struttura⁹⁶. Essa suggerì che presso il monastero esistesse un perduto antifonario *de tempore* in tre volumi, principiante con l'*Annunciazione* Cini di Belbello, la quale originariamente costituiva il frontespizio della prima parte, che cominciava con la liturgia dal sabato precedente la prima domenica d'Avvento. In tal senso venne indirizzata tanto dalla rubrica sul *recto* del foglio “*Incipit Antiphonarium temporis Sabbato ante primam dominicam de Adventu*” quanto dall'annotazione aggiunta in grafia quattrocentesca che indicava la provenienza della pagina dal San Giorgio Maggiore: “*Antiphonarium sancti Georgii maioris de Venetiis signatum numero 2*”. Dallo stesso volume provenivano altri fogli smembrati con iniziali figurate tra cui la *Lapidazione di santo Stefano* nell'iniziale L sempre della Fondazione Cini, il *Cristo benedicente* nell'iniziale T, il *Santo Stefano* nell'iniziale T, il *Giovane Cristo benedicente* nell'iniziale A (tutte già nella collezione Lehman).

⁹⁵ Le due iniziali della collezione Cini erano già state associate a Belbello, la prima dal Toesca (P. TOESCA, *Un dipinto ... cit.*, pp. 141-143), la seconda dal Weigelt (H. WEIGELT, *Lombardische Miniaturen ... cit.*, pp. 47-52), mentre la *Madonna con Bambino* era stata attribuita al miniatore pavese dal Salmi (M. SALMI, *Contributo a Belbello ... cit.*, p. 326).

⁹⁶ G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale ... cit.*, p. 45.

Una innovativa ricostruzione degli esordi di Belbello è stata invece proposta da Antonio Cadei⁹⁷ che ha gettato una nuova luce sull'analisi del percorso del miniatore, individuando nel frontespizio del codice vaticano con il *De oratore* di Cicerone (Ottob. Lat 2057)⁹⁸ una possibile manifestazione del maestro pavese, precedente al suo incarico per la decorazione dell'*Offiziolo Visconti*. La pubblicazione dello studioso, che per suo stesso dire non aveva la pretesa di configurarsi come una monografia esaustiva sull'artista, ripercorre le principali tappe del percorso del miniatore fornendo numerose proposte e intuizioni sulle quali spesso si è basato il dibattito critico successivo.

Il *De Oratore* vaticano riporta, sottoscritta dal copista nel margine inferiore di c. 124r, la data *MCCCCXXII die penultimo novembris in sero finit* in cui fu terminata la stesura del testo e sulla stessa carta un'annotazione successiva di Francesco degli Ardizzi da Vigevano che testimonia dell'avvenuta collazione del manoscritto a Pavia il 26 aprile 1425; la nota rivela anche il nome del destinatario del codice: il vescovo di Como Francesco Bossi. Nella miniatura del frontespizio compaiono Cotta, Scevola, Crasso, Antonio e Sulpicio, identificabili grazie alle didascalie sottostanti, seduti su un manto erboso recintato e sul lato destro Cicerone mentre trascrive la conversazione su un lungo cartiglio⁹⁹; i margini della carta sono decorati da foglie di vite di gusto francesizzante, mentre nel *bas-de-page* è inserito lo stemma del vescovo. La datazione della decorazione del codice è individuabile

⁹⁷ A. CADEI, *Belbello miniatore lombardo*, Roma 1976; tale pubblicazione verrà successivamente aggiornata e ampliata dall'autore: A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda: Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Roma 1984, per i riferimenti in nota si considererà generalmente la pubblicazione del 1984.

⁹⁸ Per il *De Oratore* si veda: A. CADEI, *Belbello ... cit.*, pp. 9-16; È. PELLEGRIN, *Manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, tomo I: *Fonds Archivio San Pietro a Ottoboni*, Paris 1975, pp. 774-776; L. GUALDO ROSA, in *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma 1996, cat. 90, pp. 368-270, in cui anche le altre due "figure di scrittori, inserite nelle iniziali dell'*Orator* (f. 72) e del *Brutus* (f. 93)" presenti nel codice vengono assegnate al pavese per via dei "profili a tre quarti dei due scribi ... che ricordano lo stile di Belbello", p. 370. Il manoscritto, oggi unanimemente attribuito al Maestro di San Michele a Murano, è integralmente consultabile *online* sul sito della Biblioteca Apostolica Vaticana all'indirizzo <http://digi.vatlib.it/mss/detail/Ottob.lat.2057>.

⁹⁹ La miniatura del frontespizio, così come le altre due presenti nel medesimo codice a c. 72r e c. 93r, si presentava assai danneggiata a causa dell'ossidazione della biacca già negli anni in cui il Cadei scriveva, la sua qualità è oggi completamente apprezzabile solo in una vecchia lastra fotografica.

grazie alle due note manoscritte, tra il 1422 e il 1425 e la miniatura di apertura stilisticamente poteva costituire, secondo il Cadei, il primo numero del catalogo del miniatore pavese.

L'individuazione di questa miniatura come "la prima in assoluto tra quelle note di Belbello" costituiva a parere dello stesso studioso un punto fermo per la costruzione di un giudizio sulla sua formazione. Ciò che faceva propendere lo studioso per un'opera autografa, e non per il risultato di un lavoro di bottega, furono alcune imprecisioni nell'esecuzione del disegno e l'impiego di motivi di repertorio tardo trecenteschi tipici di un linguaggio che in opere successive del miniatore come l'*Offiziolo Visconti* e la *Bibbia Este* risultavano ormai superate.

Il reperimento del *De oratore* quale prova precoce del maestro pavese permetteva a parere del Cadei di rintracciare la sua formazione in seno alla miniatura tardogotica lombarda, e una "primitiva fase di adesione di Belbello allo stile dolce, insieme alla dipendenza da modelli iconografici e compositivi tardotrecenteschi lombardi". Sulla base di tale attribuzione all'esordiente miniatore si fonda l'approfondita analisi dell'*Offiziolo Visconti* proposta dallo studioso, nel quale egli reperisce l'intervento del pavese e di altri maestri. Considerata la complessità del programma illustrativo del codice, egli affronta minuziosamente il problema dell'autografia di Belbello nel volume Landau Finaly individuando altri anonimi artisti che avrebbero operato in alcuni fogli precedentemente all'intervento del nostro¹⁰⁰: il Maestro della Genesi, il Maestro delle storie di Mosè e il Maestro del Battesimo di Cristo, per il quale propone con cautela l'identificazione con il Maestro del *De natura deorum*¹⁰¹, ipotesi quest'ultima scartata sia dalla Castelfranchi Vegas sia dalla Padovani nelle rispettive recensioni

¹⁰⁰ A. CADEI, *Studi di miniatura ... cit.*, pp. 85-105

¹⁰¹ A. CADEI, *Studi di miniatura ... cit.*, pp. 107-122. Lo studioso tentò la ricostruzione della personalità dell'anonimo maestro sulla base di tre miniature di altissima qualità: quella con *Giuseppe che benedice la famiglia* a c. 79v, quella con *Giuseppe con la moglie di Putifarre* a c. 79r e quella con il *Battesimo di Cristo* a c. 8r, proponendo con cautela la sua identificazione con il "Maestro del *De natura deorum*", maestro attivo in Lombardia alla fine del XIV secolo, che trae il suo nome dall'omonimo manoscritto ciceroniano conservato nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi (ms. Lat. 6340); sull'anonimo miniatore si veda M. BOLLATI, "Maestro del *De natura deorum*" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 507-509.

alla pubblicazione¹⁰².

Lo studioso supponeva che la partecipazione del miniatore pavese al secondo volume dell'*Offiziolo* fosse stata inizialmente subordinata al ruolo di collaboratore al fianco di maestri di alto livello e che solo successivamente egli avesse preso le redini del lavoro a capo di una propria bottega, compiendo le parti lasciate incomplete dall'*atelier* dei de Grassi¹⁰³. Pur accettando per il Landau Finaly l'*ante quem* del 1434, desunto dalla data di conclusione della *Bibbia* di Niccolò III, come in parte suggerito da Pietro Toesca¹⁰⁴, assegna a una fase più matura della carriera dell'artista le prime pagine del Landau Finaly, la cui decorazione era già stata avviata da Giovannino e Salomone. Considerava questa l'"ultima fase dell'intervento di Belbello e della sua bottega nel codice" intrapresa successivamente, non solo all'esecuzione della *Bibbia* vaticana, ma anche agli *Acta Sanctorum* e al fascicolo decorato per il breviario di Chambéry¹⁰⁵.

Partendo da tale presupposto lo studioso affronta una dettagliata analisi sull'intensa produzione dell'artista tra gli anni 1430-1435 in cui, secondo la sua ricostruzione, si susseguirono in un breve lasso di tempo gli interventi nell'*Offiziolo*, negli *Acta Sanctorum*, nella *Bibbia Estense* e infine nel breviario di Chambéry realizzato per Maria di Savoia in collaborazione con il *Magister vitae Imperatorum*.

In tale contesto viene analizzato il ruolo dell'anonimo maestro, a fianco del quale Belbello aveva lavorato anche nel *Messale ambrosiano* proveniente dalla chiesa di Santo Stefano in Brolo (Biblioteca Braidense, ms. AG.XII.3) la molteplicità di influssi e relazioni che emerge dalle loro opere viene dal Cadei ricondotta al metodo di lavoro che doveva essere alla base dell'organizzazione della bottega del *Magister*, ovvero l'uso di cartoni di repertorio ottenuti da altre botteghe o ricavati

¹⁰² L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Recensione a A. Cadei, Belbello*, in "Studi medioevali", XVII, 1976/2, pp. 985-986; S. PADOVANI, *Su Belbello da Pavia e sul Miniatore di San Michele a Murano*, in "Paragone", 339, 1978, pp. 24-34: 26.

¹⁰³ A. CADEI, *Studi di miniatura ... cit.*, pp. 104-105.

¹⁰⁴ P. TOESCA, *La pittura e la miniatura ... cit.*, p. 224; P. TOESCA, *L'Ufiziolo visconteo ... cit.*, pp. XIII-XIX.

¹⁰⁵ A. CADEI, *Studi di miniatura ... cit.*, pp. 134-136, 153, 163.

dalla sovrapposizione su opere di altri artisti¹⁰⁶. Lo studioso sottolineava la stretta vicinanza della decorazione dei volumi dell'*Offiziolo*, degli *Acta Sanctorum* e della *Bibbia* estense, documentabile dalla medesima organizzazione di alcune scene quali la *Morte di Mosé* a c. 128v del Landau-Finaly, la cui impostazione venne riportata da Belbello nel frontespizio del secondo volume degli *Acta Sanctorum* con la scena della *Nascita di Maria* (c. 1r), analoga a quella con la *Morte di Benadab* (c. 192r) della *Bibbia Este*. Egli ravvisava inoltre stringenti somiglianze anche nei tipi delle figure dei tre manoscritti “sempre sottilissime e lunghe, piegate in movimenti ritmicamente curvati”, ponendo *in primis* l'esecuzione della decorazione degli *Acta Sanctorum*, successivamente quella della *Bibbia* e da ultimo quella del *Breviario* di Chambéry, cronologia dettata da uno studio minuzioso sui rapporti iconografici e stilistici tra le miniature realizzate da Belbello all'interno del *Breviario* e la decorazione della *Bibbia*.

Il Cadei fornì infine un'ulteriore analisi sulle fasi di decorazione del *Messale* di Mantova basandosi su un rinnovato esame dei documenti noti conservati nell'Archivio di Stato di Mantova e su un'attenta indagine stilistica. Egli ritenne che Belbello avesse operato nel *Messale* di Barbara in due fasi nettamente distinte: in quella più tarda, riferibile al 1460-61 egli avrebbe eseguito le miniature più decisamente moderne mentre precedentemente al 1458, e forse addirittura a partire dal 1448, avrebbe realizzato quelle più piccole e più schiettamente legate alla tradizione tardogotica¹⁰⁷.

Nella sua recensione alla pubblicazione del Cadei, Serena Padovani¹⁰⁸ confermò l'attribuzione del frontespizio del *De Oratore* vaticano alla mano del giovane Belbello, riconoscendo la particolare importanza di tale aggiunta nel quadro degli studi sulla formazione dell'artista. Pur accettando l'ipotesi della partecipazione del miniatore all'*Offiziolo Visconti* dapprima sotto la direzione di altri artisti e solo successivamente in maniera del tutto autonoma, la studiosa ricondusse

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 146-147.

¹⁰⁷ *Ibidem*, cit., pp. 103-119.

¹⁰⁸ S. PADOVANI, *Su Belbello* ... cit., pp. 23-34.

unicamente al pavese le miniature attribuite a una serie di personalità anonime individuate dal Cadei, tranne quelle assegnate da quest'ultimo al Maestro della Genesi.

Questi a suo avviso altri non sarebbe se non lo stesso Maestro di San Michele a Murano, anonimo artista il cui nome convenzionale deriva dalla sua attività presso l'omonimo convento camaldolese, per il quale realizzò una serie di antifonari oggi dispersi, di cui si conserva qualche foglio, e certe iniziali ritagliate suddivise tra la collezione Wildenstein del Museo Marmottan di Parigi, la National Gallery of Art di Washington e altre collezioni private nonché alcune miniature dell'antifonario del Kupferstichkabinett di Berlino (ms. 78 F 1)¹⁰⁹, del quale già il Toesca aveva ravvisato la familiarità con Belbello¹¹⁰.

La Padovani riconobbe nell'anonimo maestro delle iniziali di Murano un artista chiamato da Filippo Maria per il completamento della decorazione dell'*Offiziolo Visconti*, aprendo così la strada alla ricostruzione della sua carriera. La presenza nel *bas-de-page* della c. 54v con il *Rimprovero ai progenitori* del probabile ritratto di Filippo Maria Visconti, apparentemente abbastanza giovane, porterebbe a datare a suo avviso la ripresa dei lavori per l'illustrazione del codice agli anni tra il 1415 e il 1420. Per la Padovani il Maestro di San Michele a Murano doveva essere operativo a Milano già verso la metà del secondo decennio del Quattrocento, momento in cui probabilmente godeva anche di un certo prestigio visto che venne scelto da Filippo Maria per una commissione così prestigiosa come il completamento dell'*Offiziolo*. In tale frangente potrebbe essere stato proprio l'anonimo miniatore il tramite per la conoscenza della pittura di Giovanni da Modena e della pittura tardogotica emiliana in generale, che emerge negli esiti figurativi di Belbello, così vicini agli affreschi di Vignola e a quelli della Sagra di

¹⁰⁹ Sull'anonimo maestro si veda S. BANDERA BISTOLETTI, *Maestro di San Michele a Murano*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale) a cura di M. Boskovits, Milano 1988, pp. 104-109, cat. 9-10 e F. LOLLINI, "Maestro di San Michele a Murano" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 699-701.

¹¹⁰ P. TOESCA, *Monumenti e studi ... cit.*, pp. 93-94.

Carpi¹¹¹. La studiosa riconoscendo un legame del pavese con l'arte dell'anonimo maestro, che dovette esaurire la sua carriera entro il terzo decennio del secolo, ipotizzò dubitativamente una prima traccia di Belbello accanto al Maestro di Murano nel codice berlinese alla fine del primo decennio del secolo¹¹².

Per quanto riguarda la cronologia dell'intervento del pavese nell'*Offiziolo*, la Padovani dissentiva dalla teoria del Cadei secondo la quale il miniatore pavese avrebbe interrotto il suo lavoro nel manoscritto per riprenderlo molto tempo dopo, successivamente alla decorazione della *Bibbia Este*, per completare le parti lasciate incompiute dalla bottega dei de Grassi. La studiosa riconduceva invece la maturazione stilistica di Belbello, riscontrabile nel codice visconteo, al periodo tra il 1425 e il 1430, prima che egli desse inizio alla decorazione della *Bibbia* per Niccolò III d'Este.

A Luciano Bellosi¹¹³ si deve l'attribuzione al miniatore pavese di due disegni inclusi nel *Corpus* dei disegni italiani del Degenhart e della Schmitt: una *Flagellazione* della collezione Frits Lugt di Parigi (inv. I. 4964) e un *Santo barbuto* (sant'Antonio abate?) conservato nel Cabinet des Dessins del Museo del Louvre (inv. 18686, recto), assegnati ad artisti dell'Italia centrale rispettivamente dell'ultimo quarto del Trecento e del 1430¹¹⁴. Secondo lo studioso i due disegni sono della medesima mano sulla base di “una comune declinazione di gotico scapigliato e grottesco ... le identiche falcature dei panni di stoffa leggera, lo stesso tratteggio incrociato, le medesime convenzioni grafiche nel raffigurare le scaglie rocciose del suolo”, rapporti tra le due opere già messi in evidenza da Dagenhart e Schmitt. Bellosi ne sottolinea inoltre un richiamo deciso nei volti a una certa fisionomia lombarda vicina a Michelino da Besozzo. La proposta di attribuzione a Belbello del disegno del Louvre, che nell'Inventario informatizzato del *Départements des Arts graphiques* è assegnato a Stefano da Verona, appare

¹¹¹ S. PADOVANI, *La decorazione pittorica della cappella del Castello di Vignola*, in *Il tempo di Niccolò III*, catalogo della mostra (Rocca di Vignola, Maggio-giugno 1988), Modena 1988, pp. 61-77.

¹¹² *Eadem*, *Su Belbello da Pavia ... cit.*, pp. 30-31.

¹¹³ L. BELLOSI, *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, in “*Bollettino d'arte*”, 30, 1985, pp. 1-42: 37.

¹¹⁴ B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen*, Berlin 1968, catt. 74, 147.

quanto mai calzante poiché l'opera presenta effettivamente precise affinità con la produzione dell'artista, nello specifico con alcune miniature del *Messale* Gonzaga. Appare forse meno evidente quella della *Flagellazione* della Frits Lugt che si discosta dai modi dell'artista specialmente nell'esecuzione dei volti, affilati e spigolosi, e nelle torsioni dei corpi, pur essendo riconducibile all'area tardogotica padano-lombarda.

Un'osservazione di Miklos Boskovits, comparsa nel saggio introduttivo al catalogo della mostra milanese *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento* del 1988, aprì la strada alla fusione dei cataloghi del Maestro di San Michele a Murano e di Belbello da Pavia, animando il dibattito critico e indirizzandolo verso una nuova direzione. Secondo la ricostruzione dello studioso la miniatura del frontespizio del *De oratore* vaticano, che presenta punti di contatto con “la serie di miniature ritagliate riferibili al Maestro di Murano, non meno che alle prime opere note di Belbello, tutte risalenti agli anni trenta”, potrebbe rappresentare “un vero e proprio anello di collegamento tra i due” poiché entrambi non sarebbero altro che due fasi della medesima personalità¹¹⁵; in tale ottica, le opere assegnate al maestro muranese indicherebbero la fase più giovanile nel percorso di Belbello. La proposta venne accolta e ribadita dalla Bandera Bistoletti nello stesso catalogo, la quale ipotizzò anche che “Belbello, pavese di nascita come Michelino da Besozzo, pavese di adozione” fosse stato attivo a Venezia entro il 1420¹¹⁶. Inizialmente anche Giordana Mariani Canova accolse tale proposta che riteneva suggestiva, ipotizzando anch'essa che il miniatore si fosse formato a Venezia al seguito di Michelino da Besozzo, a contatto con le esperienze figurative toscane divulgate in Laguna dai Camaldolesi di San Michele, e avrebbe poi seguito Michelino al suo rientro in Lombardia¹¹⁷. A favore di un'identificazione tra il

¹¹⁵ M. BOSKOVITS, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia ... cit.*, pp. 9-49: 14-15.

¹¹⁶ S. BANDERA BISTOLETTI, *Maestro di San Michele a Murano*, in *Arte lombarda ... cit.*, pp. 104-109, cat. 9-10.

¹¹⁷ G. MARIANI CANOVA, *Miniature e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 193-222: 211.

Maestro di San Michele a Murano e Belbello sono anche Gaudenz Freuler¹¹⁸, Milvia Bollati¹¹⁹ e Fabrizio Lollini¹²⁰, che propone per l'inizio dell'intervento del maestro nel *Landau Finaly* alla fine del secondo decennio, prima della "virata espressionistica" che caratterizzò la sua fase veneziana. L'ipotesi dell'accorpamento del catalogo dei due maestri è invece stata scartata da Pier Luigi Mulas che ha rilanciato la distinzione tra i due artisti¹²¹, tendenza che sarà mantenuta negli studi successivi che hanno valutato il rapporto tra i due miniatori nella direzione di una dipendenza di Belbello dal maestro muranese¹²².

Nel 1989 si colloca l'eccezionale passaggio nel mercato antiquario di un piccolo *Libro d'ore* purpureo convicentemente attribuito al maestro pavese, oggi conservato nella Pierpont Morgan library di New York (ms. M 1172), conosciuto anche come *Rose Horae* per via della tonalità delle sue pagine, ormai sbiadite¹²³. Il committente del codice, scritto e decorato in oro e argento, resta a tutt'oggi sconosciuto per via del cattivo stato in cui si presenta lo scudo blasonato raffigurato nel frontespizio, che risulta poco leggibile. Per il *Libro d'ore* è stata proposta una datazione tra il 1465 e il 1475, della quale mi sembra più congruo considerare valido, viste le peculiarità dell'opera, l'estremo meno recente.

A Gennaro Toscano¹²⁴ va il merito di aver reso note e attribuito alla mano di

¹¹⁸ G. FREULER, *Presenze artistiche a Venezia alla fine del Trecento: lo scriptorium Camaldolesi e dei domenicani*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, vol II, Milano 1992, pp. 480-502: 481-483.

¹¹⁹ M. BOLLATI, *Miniature veneto*, in *Una collezione di miniature italiane*, vol. II, a cura di F. Todini, Milano 1993, cat. VIII, pp. 44-49.

¹²⁰ F. LOLLINI, *Miniature a Imola: un abbozzo di tracciato e qualche proposta tra Emilia e Romagna*, in *Cor unum et anima una. Corali miniati della Chiesa di Imola*, a cura di F. Faranda, Imola-Faenza 1994, pp. 103-139: 116-117.

¹²¹ P. MULAS, *La miniatura lombarda del Quattrocento*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 397-418: 400-401.

¹²² G. MARIANI CANOVA, *Appunti per Cristoforo Cortese miniatore*, in *Studi in onore di Pietro Zampetti*, Milano 1993, pp. 123-127; A. DE FLORIANI, in *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Miniature*, a cura di F. Todini, Cinisello Balsamo, 1996, pp. 37-40, 92-94; G. TOSCANO, *Per Belbello ... cit.*, pp. 6-27.

¹²³ Vendita Christie's, London, June 21, 1989, lot. 22: *Medieval and illuminated manuscripts including a Portolan Chart, early printed books, autograph letters, historical documents, literary and musical manuscripts, including an important humanist archive and the collection of Nelson and Hamilton belonging to Edwin Wolf 2nd* (part 1). La riproduzione fotografica delle pagine del manoscritto è consultabile al seguente link: <http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=305041>, sul database della Morgan Library.

¹²⁴ G. TOSCANO, *Per Belbello ... cit.*, pp. 6-27.

Belbello tre miniature ritagliate conservate nel Musée des Beaux Arts di Orléans, rispettivamente una *Sant'Agnese* nell'iniziale D (inv. 6987), un *San Giorgio* nell'iniziale I (inv. 6996) e un *San Michele* nell'iniziale I (inv. 6997), delle quali sottolineò l'evidente parentela stilistica con le miniature eseguite dal pavese nella serie dei libri di coro realizzati per il monastero benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia, nell'ultima fase nota della sua attività, indagata in maniera puntuale dalla Mariani Canova.

Le qualità tecniche e l'impostazione delle tre iniziali di Orléans, le cui figure mostravano un solido vigore plastico, una precisa resa del dettaglio e un marcato contrasto delle ombre, non lasciavano infatti dubbi sulla loro realizzazione nel corso degli ultimi anni della carriera di Belbello. Sulla base della ricostruzione della Mariani Canova, che aveva reperito l'intervento del miniatore nell'*Antifonario M* del San Giorgio riconducendo a un secondo corale disperso i due fogli della collezione Cini, pur senza escludere l'esistenza di ulteriori libri di coro decorati dall'artista¹²⁵, Toscano ipotizzò per le tre iniziali la provenienza da un altro antifonario *proprium Sanctorum*, anch'esso andato perduto.

L'inatteso ritrovamento fornì allo studioso lo spunto per un riesame della carriera dell'artista attraverso un'esaustiva panoramica sui protagonisti e sulle vicende della miniatura dell'area veneta e di quella lombarda tra la fine del XIV e la prima metà del XV secolo, mettendo in luce la molteplicità di componenti e scambi culturali con cui il miniatore pavese dovette relazionarsi. Ripercorrendo le principali tappe della sua evoluzione Toscano colloca la formazione e la prima attività di Belbello in seno al vivace ambiente culturale della corte viscontea, tra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento, in contatto con artisti del calibro di Michelino da Besozzo nonché degli anonimi Maestro di San Michele a Murano e Maestro delle *Vitae Imperatorum*.

Lo studioso confermava inoltre l'attribuzione alla mano del pavese, già avanzata da François Avril¹²⁶, della decorazione di un manoscritto dell'*Eneide* conservato

¹²⁵ G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso ...* cit., pp. 48-49-

¹²⁶ M. MEISS, E. W. KIRSCH, *The Visconti ...* cit., p. 27.

alla Bibliothèque nationale de France di Parigi (ms. lat. 8204), del quale fornisce una dettagliata descrizione¹²⁷. Sottolineando la “grazia tutta micheliniana” delle iniziali istoriate del codice virgiliano, che rivelavano una forte dipendenza dai modi di Michelino da Besozzo e ne indicavano la realizzazione da parte di un giovane Belbello, Toscano ne situò la produzione a Pavia, ipotizzandone la realizzazione per un membro della corte viscontea o per un prelado, all’inizio del quarto decennio del Quattrocento, per via delle forti affinità riscontrate con le iniziali degli *Acta Sanctorum*. Individuando nei rapporti tra i Visconti e gli Este il tramite che aveva potuto condurre il miniatore verso Ferrara per la decorazione della *Bibbia* di Niccolò III entro il 1434, lo storico dell’arte ipotizzò in tale circostanza una tappa bolognese, durante la quale Belbello avrebbe avuto modo di osservare *de visu* il cantiere di San Petronio e subire l’influenza diretta esercitata sia dai rilievi della “porta magna” di Jacopo della Quercia¹²⁸, i cui riflessi si colgono “proprio nelle vigorose figure che ornano le carte della *Bibbia* di Nicolò III”, sia dagli affreschi della cappella Bolognini realizzati da Giovanni da Modena, che tanto ricordano il “trattamento dei panneggi che vestono i personaggi della *Bibbia Estense*”.

La fortuita scoperta nei depositi del Metropolitan Museum di New York di un antifonario temporale donato al museo nel 1960 da Robert Lehman (1881-1969), tra i maggiori collezionisti di manoscritti italiani, ha permesso a Pia Palladino¹²⁹ di identificare uno dei volumi mancanti dalla serie dei corali prodotti per i benedettini di San Giorgio Maggiore a Venezia tra il 1467 e il 1470, la cui importanza era già stata messa in luce dalla Mariani Canova¹³⁰ e sulla quale si era nuovamente soffermato Gennaro Toscano¹³¹. Il codice riporta sulla rilegatura in cuoio una grande P realizzata da borchie metalliche, segnatura di identica

¹²⁷ G. TOSCANO, *Per Belbello ... cit.*, pp. 17-18, 26 (n. 59).

¹²⁸ Sulla realizzazione dei rilievi si veda: L. BELLOSI, *La “porta magna” di Jacopo della Quercia*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 2003, pp. 163-212.

¹²⁹ P. PALLADINO, *Ancora sui corali di San Giorgio Maggiore, con qualche appunto su Belbello e Stefano da Verona*, in “*Arte Veneta*”, 57, 2002, pp. 7-21.

¹³⁰ G. MARIANI CANOVA, *Il recupero ... cit.*, pp. 38-64; G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell’Italia ... cit.*, pp. 43-50.

¹³¹ G. TOSCANO, *Per Belbello ... cit.*, p. 23

tipologia rispetto a quelle che contraddistinguono i volumi ancora presso il San Giorgio di Venezia¹³², e si presenta mutilo di tutte le pagine che prevedevano grandi iniziali istoriate; la sua decorazione, costituita esclusivamente da molteplici lettere miniate, è ricondotta dalla studiosa a Belbello e ai due anonimi noti sotto il nome Maestro dell'Antifonario Q e Secondo Maestro dell'Antifonario M, il cui intervento si limita esclusivamente ad alcune pagine provenienti da un ulteriore antifonario non rintracciabile.

La Palladino inoltre riconosce come appartenenti all'*Antifonario P* cinque fogli smembrati, già associati dalla Mariani Canova alla serie dei corali di San Giorgio Maggiore¹³³: le tre pagine, assegnate a Belbello dalla Levi D'Ancona¹³⁴ un tempo nella collezione Lehman, che raffigurano rispettivamente un *Giovane Cristo benedicente* nell'iniziale A (oggi al Getty Museum, ms. 96), un *Cristo benedicente* nell'iniziale T e un *Santo Stefano* nell'iniziale T (oggi entrambi in collezione privata) e le pagine con l'*Annunciazione* nell'iniziale M e con la *Lapidazione di santo Stefano* nell'iniziale L, conservate presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (inventario rispettivamente 22093 e 22094), le cui miniature furono assegnate dal Toesca alla mano di Belbello¹³⁵. Tale studio venne ribadito e ampliato nel catalogo delle miniature già nella collezione Lehman, pubblicato dalla studiosa l'anno successivo¹³⁶.

Nel 2004 Gaudenz Freuler, in occasione della sua recensione al catalogo di Pia

¹³² I volumi quattrocenteschi che riportano tale segnatura sono cinque: uno *Psalterium* segnato N, della prima metà del VIX secolo, tre *Antiphonaria* segnati M, Q, R, di decorazione tardogotica, ma posteriore al 1450 e un *Kyriale* segnato K, più rinascimentale.

¹³³ G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza, 1978, pp. 44-50: 47-48 (n. 15). La studiosa nella compilazione del catalogo aveva giustamente intuito che esistesse un perduto antifonario *de tempore* in tre volumi, che principiava con la pagina che riportava l'*Annunciazione* in un'iniziale M (custodita nella Fondazione Cini), e dal quale provenivano altri fogli smembrati con iniziali figurate tra cui la *Lapidazione di Santo Stefano* nell'iniziale L (Fondazione Cini), il *Cristo benedicente* nell'iniziale T, il *Santo Stefano* nell'iniziale T, il *Giovane Cristo benedicente* nell'iniziale A, il *Bacio di Giuda* nell'iniziale M e le *Tre Marie al sepolcro* nell'iniziale V (tutte già nella collezione Lehman) le ultime due attribuite al Maestro dell'Antifonario Q.

¹³⁴ M. LEVI D'ANCONA, *The Wildenstein Collection ... cit.*, p. 55.

¹³⁵ P. TOESCA, *Monumenti e studi ... cit.*, pp. 104-106, tavv. 86-87.

¹³⁶ P. PALLADINO, *Treasures of a Lost Art. Italian Manuscript Painting of the Middle Ages and Renaissance*, New Haven-London 2003, pp. 115-122.

Palladino sui frammenti italiani già nella collezione Lehman, arricchì ulteriormente il *corpus* di Belbello di due opere inedite: una miniatura di *San Giovanni evangelista* entro un'iniziale C, su un foglio identificato come pagina proveniente dall'*Antifonario P* del Metropolitan Museum di New York, per via delle dimensioni e dell'impianto della pagina ad esso corrispondenti, e un'iniziale ritagliata V con *l'Ascensione*. Quest'ultima venne assegnata "ad una fase relativamente giovanile di Belbello" per via del linearismo fluido e del modellato corposo, realizzati sull'esempio di Stefano da Verona e Michelino da Besozzo, caratteristiche stilistiche da situarsi intorno al 1440¹³⁷. Tale datazione successivamente venne fatta slittare dallo stesso Freuler al 1460-1465, per via del contrasto tonale più nitido e del tratto del disegno più flessibile rispetto alle miniature della prima fase di Belbello, nonché per la qualità luminosa e la resa scultorea dei volti, piuttosto vicine alle opere più tarde del miniatore pavese¹³⁸. Tuttavia la paternità del pavese per questa miniatura, qualunque sia il periodo in cui la si voglia collocare, appare alquanto incerta, così come pone forti dubbi quella del frammento con la *Strage degli Innocenti* nell'iniziale C, attribuita a Belbello sempre dal Freuler, che la riconduce all'*Antifonario P* proveniente dal San Giorgio Maggiore.

Tra le proposte di aggiunte al catalogo di Belbello si annovera anche parte della decorazione del lussuoso manoscritto con il terzo libro del *Semideus* dell'umanista Catone Sacco, oggi custodito presso la Biblioteca pubblica di San Pietroburgo (Ms. Lat. Q. v. XVII, 2)¹³⁹, attribuito alla mano dell'artista da Milvia Bollati, che in un primo momento non vi aveva riconosciuto l'intervento diretto del pavese,

¹³⁷ G. FREULER, *Studi recenti sulla miniatura rinascimentale italiana. Appunti su una mostra americana* (parte III), in "Arte Cristiana", 92, 2004, pp. 397-408: 404-405.

¹³⁸ G. FREULER, *Italian miniatures from the Twelfth to the Sixteenth Centuries*, Cinisello Balsamo-Milano 2013, vol. II, pp. 680-683.

¹³⁹ Con attribuzione a Belbello: A. VORONOVA, A. STERLIGOV, *Manoscritti miniati dell'Europa occidentale dall'VIII al XVI secolo nella Biblioteca Nazionale di Russia di San Pietroburgo*, Rimini 1997, pp. 258-263, con ricco apparato illustrativo. Uno dei primi dettagliati studi sul manoscritto fu quello di A. DE LABORDE, *Les principaux manuscrits à peintures conservés dans l'ancienne bibliothèque impériale publique de Saint-Petersbourg*, première partie, Paris 1936, pp. 83-84. la ricca bibliografia sul codice si deve, oltre che alla sua decorazione, soprattutto all'analisi filologica del suo contenuto, cfr.: P. ROSSI, *Il Semideus di Catone Sacco*, Milano 2001, pp. CCXXXVII-CCLIX.

ma quello di un maestro a lui affine¹⁴⁰. La seconda ipotesi appare più convincente tenuto conto anche delle osservazioni della Albertini Ottolenghi, che ha identificato convincentemente nelle decorazioni del codice alcuni elementi che lo accomunano a un gruppo di quattro manoscritti realizzati nella bottega del pavese Jacopo de Sancto Petro *bidellum* dell'Università di Pavia. Attorno a questa figura ancora poco studiata, che doveva essere anche legatore oltre che miniatore, la studiosa riunisce un piccolo *corpus* di opere databili tra il 1438 e il 1458¹⁴¹.

Sempre a Milvia Bollati si deve la proposta di inserimento di due nuove opere nel catalogo di Belbello: una piccola iniziale raffigurante l'*Adorazione dei Magi* all'interno di un manoscritto in collezione privata, che la studiosa classifica tra le primissime manifestazioni dell'artista, e un codice della collezione Sutro della California State Library di San Francisco (ms. 7), contenente la traduzione latina delle *Epistole* di Falaride¹⁴², che riporta a c. 46r la data del 1464 nonché il nome del copista. Se l'iniziale del frontespizio del codice di San Francisco, percorsa da larghe foglie d'acanto ripiegate, al cui interno è un uomo in armi dai tratti marcatamente espressivi, si può giudicare, nonostante qualche caduta di colore, molto vicina alla produzione del miniatore lombardo, specialmente a quella dell'ultima fase di decorazione del *Messale*, rendendo convincente la proposta di attribuzione, meno evidente appare a mio avviso l'autografia per la piccola iniziale, sulla quale risulta difficile esprimersi, anche per via dell'insufficiente definizione della riproduzione fotografica presentata.

La studiosa ravvisa nella miniatura più recente forti assonanze con l'ultimo

¹⁴⁰ M. BOLLATI, *Libri per i Visconti: committenza a corte tra Galeazzo II e Filippo Maria Visconti*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 189-203: 190, con attribuzione a Belbello, di diversa opinione invece in M. BOLLATI, *L'Offiziolo Visconti, il Maestro di San Michele a Murano e Belbello da Pavia*, in *Il libro d'ore Visconti. Commentario al Codice*, vol. II, Modena 2003, pp. 347-384: 375-376.

¹⁴¹ M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Biblioteca dei Visconti e Sforza: gli inventari del 1488 e 1490*, in "Studi Petrarqueschi", VIII, 1991, pp. 1-238: 18-21. Con tale attribuzione appare concorde anche Pier Luigi Mulas: P.L. MULAS, *Codici offerti ai duchi*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di D. Mantovani, vol. 1, Tomo I, Pavia 2012, pp. 735-740: 738.

¹⁴² Il codice, pur se di fattura modesta, è stato assegnato al miniatore pavese da Milvia Bollati: M. BOLLATI, *Il Libro d'Ore Visconti: qualche suggerimento per una rilettura*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 313-317.

periodo di attività dell'artista, associandola a quelle realizzate nei libri di coro per il San Giorgio Maggiore e sottolineando che la produzione lombarda del codice, di cui sarebbe spia il nome del copista Antonio da Bocollo (o Bozzolo) paese vicino a Mantova, potrebbe far slittare in avanti la data del trasferimento del pavese in terra lagunare.

All'intervento dell'artista nei corali benedettini è pertinente anche un recente contributo inerente diversi *cuttings*, tutti riconducibili alla serie realizzata mentre era abate del cenobio Cipriano Rinaldini (1967-1970). Per le tre iniziali del Musée historique et archéologique de l'Orléanais di Orléans, attribuite da Toscano alla fase veneziana della carriera del gran pavese, Silvia Fumian conferma con cautela la provenienza dall'*Antifonario M* per i frammenti con la *Sant'Agnese* e con il *San Giorgio*, mentre per il *San Michele* ipotizza l'originaria appartenenza a un perduto antifonario comprendente la seconda parte del Proprio dei Santi¹⁴³. Nella pubblicazione compare inoltre un inedito *cutting* conservato nella stessa collezione, non pertinente alla produzione del miniatore pavese: un'iniziale S con la *Vergine e il bambino* (inv. 6991) di mano dell'anonimo Maestro dell'*Antifonario Q*, sempre riconducibile allo stesso complesso di libri liturgici.

L'esposizione *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*¹⁴⁴ del 2015, volutamente un omaggio alla mostra omonima che quasi sessant'anni prima si era svolta nel Palazzo Reale di Milano, ha visto esposte alcune opere di Belbello ma in un numero inferiore in confronto a quelle inserite nel precedente evento. Rispetto all'evento passato mancano infatti il frammento con il *San Marco evangelista* del Kupfersichkabinett di Berlino, il foglio con la *Lapidazione di s. Stefano* e, per evidenti motivi, il *Graduale* della Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. Bessarione 1), la cui decorazione è oggi assegnata al Secondo Maestro

¹⁴³ S. FUMIAN, in *Trésors enluminés des musées de France. Pays de la Loire et Centre*, catalogo della mostra (Angers, Musée des Beaux-Arts, 16 novembre 2013 - 16 mars 2014), cat. 17, pp. 92-97.

¹⁴⁴ *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Genève-Milano 2015.

dell'Antifonario M¹⁴⁵. La ricca esposizione, della quale si evince la volontà di ricomporre il panorama della produzione artistica di epoca viscontea e sforzesca, non ha tuttavia apportato novità sostanziali sul miniatore oggetto di studio, né per ciò che concerne la cronologia delle opere esposte, né sulle eventuali componenti che poterono in qualche modo influenzare la sua arte, delineando un quadro aggiornato allo stato del sapere degli studi precedenti.

Vanno inoltre segnalati nel 2015 i due interventi di Chiara Ponchia riguardanti il *Salterio-Innario* del Bargello di Firenze che, dopo l'accenno della Bollati nel commentario all'edizione del facsimile del *Libro d'ore Visconti*¹⁴⁶, hanno riportato l'opera all'attenzione degli studi, proponendone una condivisibile datazione al 1448-1450. La studiosa, in linea con gli interventi critici precedenti, attribuisce al miniatore pavese esclusivamente il *David e Dio padre* di c. 2v, sottolineandone la stretta vicinanza stilistica con le miniature riconducibili alla seconda fase del lavoro di Belbello nel *Messale*¹⁴⁷.

Per chiudere il cerchio degli studi sul miniatore lombardo, si deve inoltre tener conto dell'aggiornamento di Gennaro Toscano, riguardante due fogli autografi del maestro, nel recentissimo catalogo delle miniature della Fondazione Giorgio Cini¹⁴⁸. Per i fogli, raffiguranti rispettivamente *L'Annunciazione* nell'iniziale M (inv. 22093) e la *Lapidazione di santo Stefano* (inv. 22094), viene solidamente confermata l'appartenenza all'*Antifonario P* del Metropolitan Museum di New York, proveniente dal complesso di libri liturgici prodotti per il San Giorgio Maggiore negli anni in cui era abate del cenobio Cipriano Rinaldini (1467-1470). Viene inoltre ribadita per i frammenti con la *Sant'Agnese*, con il *San Giorgio* e con il *San Michele* del Musée historique et archéologique de l'Orléanais di Orléans, edite dallo stesso studioso nel 1989, la provenienza rispettivamente dall'*Antifonario M* per le prime due e da un perduto antifonario con il Proprio dei Santi per la terza.

¹⁴⁵ P.L. MULAS, *I corali di San Sisto: gli artisti*, in *I Corali ... cit.*, pp. 45-78.

¹⁴⁶ M. BOLLATI, *L'Offiziolo Visconti ... cit.*, pp. 372-373.

¹⁴⁷ C. PONCHIA, in *L'arte di Francesco ... cit.*, sch. 100, pp. 406-408; C. PONCHIA, L. ZABEO, *Miniature tardogotiche ... cit.*

¹⁴⁸ G. TOSCANO, *Belbello da Pavia*, in *Le Miniature della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo a cura di M. Medica e F. Toniolo, Cinisello Balsamo 2016, cat. 137a-b, pp. 377-378.

II IL PERIODO GIOVANILE

II.1 “*Belbello incola civitatis Papie*”

La prima attestazione documentaria a noi nota sul miniatore Giovanni Belbello da Pavia risale al 1442¹⁴⁹ ed è riconducibile a un periodo ormai maturo della sua carriera artistica, che lo vede impegnato nella lunga e travagliata decorazione di un *Messale* per la famiglia Gonzaga¹⁵⁰.

Gli esordi del maestro, così come altri periodi della sua attività, non sono a tutt'oggi supportati da alcun riscontro archivistico conosciuto; l'unico dato che può essere considerato come certo, nonché utile punto di partenza per l'indagine sui suoi esordi, è la provenienza dell'artista dalla città di Pavia, così come attestato in un documento autografo, oggi disperso ma un tempo conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, in cui egli si sottoscrive come *Iohannes de Belbello dictus Belbello incola civitatis Papie, pictor*¹⁵¹. La carenza documentaria sulla fase giovanile e sugli esordi è dovuta probabilmente al fatto che l'archivio signorile visconteo e quello ducale, nei quali sarebbe stato più probabile trovare una traccia del giovane Belbello, andarono quasi totalmente distrutti nel 1447, poco dopo la morte dell'ultimo duca Filippo Maria Visconti (Milano 1392-1447), quando il castello di Porta Giovia, in cui aveva sede la Cancelleria segreta, fu preso d'assalto dal popolo e distrutto.

Per cercare di comprendere quale fosse l'ambiente storico-culturale in cui mosse i primi passi il miniatore oggetto di studio, è dunque necessario partire proprio dalla Pavia all'aprirsi del Quattrocento, città che in quel periodo godeva di un ambiente culturale vivacissimo, ed era dimora strategica della corte dei Visconti, che da piccoli possessori di terre attorno alla Repubblica di Milano accrebbero

¹⁴⁹ Si rimanda all'Appendice documentaria, documento 1.

¹⁵⁰ Al codice, noto come *Messale di Barbara*, è dedicato il capitolo V di questo studio.

¹⁵¹ Si rimanda all'Appendice documentaria, documento 36.

progressivamente il loro potere, eliminando i rivali ed estendendo la loro influenza dapprima su Milano poi sulle città vicine, finché il loro governo non diventò una signoria ereditaria¹⁵².

Pavia venne conquistata nel 1359 da Galeazzo II Visconti (1320-1378), che mise fine alla libertà comunale dell'antica capitale del regno longobardo e intraprese un percorso che portò la città a divenire in pochi anni una seconda corte viscontea di tutto rispetto. Con l'arrivo dei Visconti si aprì per Pavia una straordinaria stagione di fioritura artistica e culturale, grazie anche alla creazione dello *Studium Generale*, un'istituzione universitaria fondata nel 1361 su concessione imperiale, che favorì nella città la circolazione di dotti esperti di medicina, di diritto e di teologia attirati dall'importante centro¹⁵³.

Nello *Studium* non vennero trascurati gli *studia humanitatis* dovuti ai nuovi impulsi letterari che ebbero modo di diffondersi e radicarsi nella città sul Ticino anche grazie al ruolo svolto da Francesco Petrarca nei suoi vari soggiorni, fra il 1363 e il 1369, in qualità di umanista e ambasciatore presso la corte pavese¹⁵⁴.

È sempre Galeazzo II a dare avvio tra il 1361 e il 1366 alla costruzione del castello di Pavia: “grandioso palagio il quale con immensa spesa edificò questo magnanimo signore, di Milano e di Pavia e di altre molte circostanti città Galeazzo Visconti, il quale, come molti in molte cose, tutti supera e vince nella

¹⁵² L'ascesa dei Visconti risale alla metà del XIII secolo: dopo che Ottone (1207-1295) eliminò nella battaglia di Desio del 21 gennaio 1277 la famiglia Torriani, la storia viscontea è costellata di guerre, assassinii e manipolazioni diplomatiche, di conquiste e sottomissioni. Nel 1349, il Consiglio generale di Milano conferì a Matteo II (1319-1355) il titolo di *Dominus* e il diritto di successione ereditaria, favorendo definitivamente l'installazione dei Visconti alla guida della Signoria; da questo momento in poi la scalata al potere sarà indiscussa e lo scopo a cui mireranno i nuovi Signori sarà la creazione di un grande stato lombardo. Si veda a tal proposito F. COGNASSO, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano*, vol. V, Milano 1955, pp. 3-567: 3-5.

¹⁵³ Lo *Studium* venne fondato il 13 aprile del 1361 quando Galeazzo II ottenne il consenso dall'imperatore Carlo IV di Boemia. Cfr. E. ROVEDA, *Le Istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca*, in *Storia di Pavia. Dal libero Comune alla fine del principato indipendente 1024-1535. Società, istituzioni, religione nelle età del Comune e della Signoria*, III. 1, Milano 1992, pp. 44-115: 56, n. 8.

¹⁵⁴ Petrarca era già presente a Milano dal 1353 in qualità di letterato e diplomatico, andò via dalla città a causa di un'epidemia di peste. A Pavia risiedeva presso la figlia, nella stessa città, presso la chiesa di San Zenone, trovò sepolture il suo nipotino di due anni per il quale compose una commovente epigrafe: R. ZUCCHI, *L'ultimo soggiorno del Petrarca a Pavia (1369)*, in *Libri e maestri tra Medioevo e Umanesimo*, a cura di L. Gargan, Messina 2011, pp. 94-95.

magnificenza delle sue fabbriche”, come lo ricorda il Petrarca nella sua lettera inviata a Boccaccio, datata 17 dicembre 1365¹⁵⁵. Eretto probabilmente dall’architetto Bernardo da Venezia¹⁵⁶ l’edificio venne fondato come sontuosa dimora di caccia e di svago con finalità esclusivamente residenziali e culturali, demandando a una cittadella attigua, oggi scomparsa, un ruolo militare e difensivo.

Il duca diede l’avvio anche alla decorazione degli interni del castello incaricandone gli artisti più quotati dell’epoca, per l’arrivo dei quali aveva richiesto a Guido Gonzaga, già nel 1365 o nell’anno seguente, l’invio a Pavia di tutti i pittori disponibili a Mantova¹⁵⁷. Di tale decorazione resta oggi ben poco, fatto salvo per la sinopia con la veduta di Pavia¹⁵⁸ e per le scene di guerra sotto il porticato nonché per qualche lacerto nelle sale al pian terreno¹⁵⁹.

Galeazzo, probabilmente su consiglio dello stesso Francesco Petrarca, grande bibliofilo, si premurò anche di dotare il castello di una biblioteca, una “una copiosa libreria et delle più belle che a quei tempi si potessero vedere in Italia”, così come la ricorda il Breventano¹⁶⁰, alla quale venne destinata una sala al primo

¹⁵⁵ F. PETRARCA, *Le senili*, I, libro V, Torino 2004.

¹⁵⁶ Bernardo risulta attivo in Lombardia come architetto, lapicida e scultore in legno, tra la fine del sec. XIV e il principio del XV, ma non possediamo alcuna notizia sulla sua presenza a Venezia. La prima notizia a lui relativa lo documenta a servizio del duca Gian Galeazzo Visconti l’8 ott. 1391, quando i deputati della fabbrica del duomo di Milano lo richiedono per una consulenza: *Annali della fabbrica del duomo di Milano dall’origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, vol. I, Milano 1877, p. 54. Il suo intervento nella costruzione del Castello di Pavia è stato ipotizzato per via stilistica, specialmente per alcune affinità con le architetture gotiche lagunari. La sua mano è riconosciuta anche nella costruzione della chiesa di S. Maria del Carmine a Pavia e nella fase di fondazione della Certosa, nella medesima città. Sull’attività dell’artista si veda: A.M. ROMANINI, *L’architettura viscontea e Bernardo da Venezia*, in *Storia di Milano*, vol. VI, Milano 1955, pp. 611-621.

¹⁵⁷ C. MAGENTA, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, vol. II., Milano 1883, pp. 2-3, n. 18, doc. 6; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia, dall’anno 1330 all’anno 1550*, opera postuma, vol. I, Pavia 1937, pp. 2-3.

¹⁵⁸ D. VICINI, *Una veduta trecentesca di Pavia*, in “Bollettino della società pavese di Storia patria”, LXXXV, nuova serie LXXXVII, 1985, pp. 3-22.

¹⁵⁹ Per gli affreschi del castello di Pavia si veda in generale l’ottima sintesi: E. SAMUELS WELCH, *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, in “The art bulletin”, LXXI, 1989, 3, pp. 352-375; A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, pp. 14-16; M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in *Storia di Pavia*, Vol. 3, Tomo III, Milano 1996, pp. 549-578.

¹⁶⁰ Il Breventano nel 1570 fornì una suggestiva descrizione delle sale affrescate del castello,

piano del torrione sud-ovest dell'edificio, in cui confluirono i fondi librari.

I lavori nel castello proseguirono sotto il figlio di Galeazzo II, Gian Galeazzo (1351-1402), una delle figure che maggiormente si distinse nell'ascesa dei Visconti. Succeduto al padre egli conquistò il potere grazie al colpo di stato del 6 maggio 1385 a discapito dello zio Bernabò, che venne imprigionato e non poté accampare diritti contro il nipote poiché questi era detentore del titolo di vicario imperiale che Venceslao, nel 1380, gli aveva prontamente concesso dietro sua richiesta¹⁶¹.

Il duca inoltre continuò nell'abile politica matrimoniale che aveva permesso a differenti generazioni di Visconti di creare dei legami privilegiati non solo con i principi italiani, ma anche con quelli francesi¹⁶², che con lui si fecero ancora più intensi grazie al doppio matrimonio dei Visconti con la casa reale dei Valois.

Gian Galeazzo infatti nel 1360 si era sposato in prime nozze con Isabella di Valois, figlia del re Jean le Bon, assurgendo così a cognato del futuro re di Francia Carlo V, di Luigi duca d'Anjou, di Jean duca di Berry, di Filippo l'Ardito duca di Borgogna; sua figlia Valentina nel 1387 si unirà in matrimonio con Louis d'Orleans, fratello di Carlo VI. Per ricordare ai suoi contemporanei questa alleanza, egli amava utilizzare il titolo di conte di virtù che la moglie Isabella gli aveva portato in dote. Nella grande pagina del frontespizio del suo elogio funebre, scritto dal monaco agostiniano Pietro da Castelletto e miniato nel 1403 da Michelino da Besozzo (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 5888, c. 1r)¹⁶³, è circondato da un gruppo di 12 virtù mentre, inginocchiato

quando parte della bellezza delle sale doveva già essere perduta a causa del totale rifacimento portato avanti da Galeazzo Maria Sforza dopo il 1469, e la sua attenzione venne attirata particolarmente dalla biblioteca: S. BREVENTANO, *Istoria della antichità, nobiltà, et delle cose notabili della città di Pavia*, Pavia 1570.

¹⁶¹ Gian Galeazzo già nel 1379 si era premunito di richiedere all'imperatore Venceslao il rinnovo del titolo di vicario imperiale che lo zio Bernabò aveva perduto nel 1371 e mai più rinnovato. F. COGNASSO, *Bernabò imprigionato, Gian Galeazzo unico signore*, in *Storia di Milano*, vol. V, Milano 1955, pp. 513-519.

¹⁶² Galeazzo II nel 1365 aveva sposato Bianca di Savoia, sorella del conte verde Amedeo VI, della quale Gian Galeazzo era figlio.

¹⁶³ C. CAIRATI, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, cat. II.21, p. 164.

davanti alla Vergine con il Bambino Gesù, riceve la corona, con una chiara allusione al feudo di Virtù nella Champagne francese (fig. 1). Nella pagina di un altro manoscritto viene celebrato invece il cambiamento della condizione nobiliare di Gian Galeazzo che nel 1395 ottenne dall'imperatore Venceslao la concessione di elevare i suoi territori in ducato nonché il permesso di inquartare la vipera dei Visconti con l'aquila imperiale, dietro il pagamento dell'esorbitante somma di 100 ducati. Nella c. 8r del *Messale dell'Incoronazione di Gian Galeazzo Visconti* (Milano, Archivio della Basilica di Sant'Ambrogio, ms. M 6) miniato da Anovelo da Imbonate nel 1400¹⁶⁴, è rappresentata con dovizia di dettagli l'investitura di Gian Galeazzo a Duca di Milano (fig. 2).

Oltre che per i suoi successi politici, Gian Galeazzo si distinse anche per il suo mecenatismo e nell'intento di proseguire la decorazione pittorica delle sale del castello ricorse, come già aveva fatto suo padre, ad artisti inviati da Mantova: il 25 settembre del 1380 egli chiese a Ludovico Gonzaga l'invio di "*bonos dipintores, qui sciant bene facere figuras et animalia*"¹⁶⁵.

Sempre nel solco della fama di eccezionale committente, si segnala sotto il governo di Gian Galeazzo l'avvio, nel 1386, di uno dei più importanti e impegnativi cantieri dell'epoca che attirò artisti e scultori da varie parti d'Europa: la "fabbrica" del Duomo di Milano. Benché la paternità dell'avvio dei lavori non sia con certezza attribuita a Gian Galeazzo, e i suoi contorni non siano ancora del tutto chiari, è innegabile che egli ne comprese ben presto le grandi potenzialità, soprattutto nel quadro politico del suo progetto di egemonia viscontea poiché esso rappresentava uno strumento di autorità e prestigio¹⁶⁶.

Proprio dal cantiere del Duomo milanese il duca richiamerà nel 1396 Giovannino

¹⁶⁴ M. BOLLATI, in *Arte lombarda dai Visconti ...* cit., cat. II.14, p. 161.

¹⁶⁵ R. MAIOCCHI, *Codice ...* cit., vol. I, p. 4, doc. 14, n. 27. De Marchi nota che il soggetto venatorio a cui si accenna nel documento consente di supporre che tra gli affreschi realizzati in questa seconda campagna vadano inclusi quelli della sala grande descritti dal Breventano, oltretutto le due *Damigelle su un dossale di rose*. A. DE MARCHI, *Gentile ...* cit., pp. 15-16, p. 41 (n. 40).

¹⁶⁶ E. CATTANEO, *Il Duomo nella vita civile e religiosa di Milano*, in *Il Duomo di Milano*, II, 1973, pp. 5-64; a tal proposito si veda anche E.S. WELCH, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New-Haven-London 1995, pp. 49 e seg.

de Grassi, Giacomo da Campione e Marco da Carona affinché lavorino al progetto della fabbrica della Certosa di Pavia, della quale posò lui stesso la prima pietra il 27 agosto 1396¹⁶⁷. L'edificio fu dotato anche di una biblioteca, la cui storia, vista la scarsità di notizie tramandateci, è stata ricostruita in parte attraverso i libri da essa provenienti oggi conservati in parte nella Biblioteca Braidense di Milano e in parte presso la Biblioteca Universitaria di Pavia¹⁶⁸.

II.2 La committenza libraria e la *copiosa libraria*

La fama di Gian Galeazzo è legata anche al suo interesse verso i libri e al suo ruolo di committenza attraverso il quale contribuì ad accrescere la dotazione della biblioteca del castello pavese.

Il manoscritto maggiormente noto commissionato dal mecenate è sicuramente l'*Offiziolo Visconti*, giunto fino a noi diviso in due tomi oggi conservati entrambi nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (mss. Banco Rari 397 e Landau-Finally 22), il cui testo venne scritto interamente dal copista *Frater Amadens*, che appose la sua firma in margine alla c. 109r del volume LF 22¹⁶⁹.

L'opera fu commissionata da Gian Galeazzo al miniatore Giovannino de Grassi quando era ancora Conte di virtù, dunque precedentemente al 1395, così come si evince dalla preghiera di c. 9v (ms. LF 22) in cui è appellato con quel titolo. L'occasione per la realizzazione del codice fu probabilmente la nascita del suo primo figlio maschio Giovanni Maria nel 1388, ma questo aspetto, ancora da

¹⁶⁷ L. BELTRAMI, *Storia documentata della Certosa di Pavia. I. La storia della fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389-1402)*, Milano 1896; C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano 1897. A.M. ROMANINI, *L'architettura viscontea ... cit.*, pp. 622-625; M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Certosa di Pavia, Storia di Pavia, III/3, L'arte dall'XI al XVI secolo*, Pavia 1996, pp. 579-670.

¹⁶⁸ Per la storia della biblioteca si veda L. GARGAN, *L'antica biblioteca della Certosa di Pavia*, Roma 1998; sui libri dispersi: M.L. GROSSI TURCHETTI, *Inventario dei manoscritti medievali braidensi provenienti dalla Certosa di Pavia*, in "Libri & documenti", 20 (1994), 1/2, pp. 1-44.

¹⁶⁹ Per una sintesi critica e un'analisi storico-artistica di entrambi i volumi si veda il commentario che ha accompagnato l'uscita del fac-simile dell'opera: *Il libro d'ore Visconti. Commentario al Codice*, a cura di M. Bollati e A. Di Domenico, voll. I-II, Modena 2003.

verificare, resta ancora allo stato di ipotesi¹⁷⁰.

Il ricchissimo impianto decorativo, comprendente molte miniature a mezza e a piena pagina con figurazioni che talora trasbordano oltre i riquadri e cornici ricche di bordure (figg. 3-4), fu ideato e in parte realizzato da Giovannino rivelandosi per l'epoca decisamente innovativo, tanto da far propendere il De Marchi per una datazione non anteriore al 1390¹⁷¹. Il de Grassi e i suoi collaboratori operarono nel primo volume (BR 397) e parzialmente nel secondo (LF 22), in cui alcuni fogli dei primi fascicoli vennero abbozzati solo nel disegno. L'opera infatti rimase incompiuta a seguito della morte del miniatore nel 1398 e del committente nel 1402; per essa venne indetta una seconda campagna decorativa dal figlio di Gian Galeazzo, Filippo Maria Visconti (1392-1447), che affidò l'incarico del completamento a un'*équipe* probabilmente guidata da Belbello da Pavia. Anche il *Libro d'ore* può essere annoverato, così come il cantiere del Duomo meneghino, tra quegli elementi che contribuirono a rafforzare l'immagine pubblica di ambizioso mecenate fortemente voluta e ostentata da Gian Galeazzo.

La *copiosa libreria*, così come la ricorda il Breventano, si accrebbe per vari canali, tra i quali erano contemplate anche le requisizioni di guerra, come accadde ad esempio con i codici dei Carraresi sequestrati da Padova. A seguito della sconfitta di questi ultimi nel 1388 vennero confiscati i testi di loro proprietà, che comprendevano anche i libri del Petrarca, i quali dopo la morte del letterato vennero acquisiti da Francesco da Carrara, suo ultimo mecenate e amico.

Ad arricchire la collezione viscontea, oltre i volumi commissionati ad artisti lombardi, contribuirono anche diversi libri in lingua francese, la cui importazione era favorita dalla presenza a corte della principessa Isabella, che aveva naturalmente incrementato la circolazione di manoscritti e di oggetti artistici parigini. Sicuramente un ruolo importante in questo senso lo ebbe anche il

¹⁷⁰ La proposta viene avanzata da Edith Kirsch in M. MEISS, E. W. KIRSCH, *The Visconti ...cit.*, pp. 23-24.

¹⁷¹ A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 22.

potente cancelliere del duca Pasquino Cappelli, già segretario di Galeazzo II, collezionista e bibliofilo e a sua volta committente. Tramite culturale certo tra Pavia e Parigi, ove spesso si recava in missione, egli spostandosi spesso nei territori d'Oltralpe aveva acquistato varie opere nella capitale francese, codici che Èlisabeth Pellegrin riconobbe grazie alle iscrizioni apposte dallo stesso Pasquino nei fogli di guardia¹⁷². Il Cappelli possedeva una raccolta personale ricca di manoscritti che confluirono nella biblioteca del castello di Pavia quando questi, caduto in disgrazie per un presunto tradimento, venne condannato a morte dal duca nel 1398 e i suoi libri requisiti¹⁷³.

A parte i cenni del Breventano, poco si conosce sull'allestimento della biblioteca, la cui vicenda si chiuse definitivamente nel 1499 con la discesa del re di Francia Luigi XII in Italia. Questi, impadronitosi di Milano, confiscò i beni degli Sforza e dei loro sudditi, facendo trasferire nella sua residenza del castello di Blois la maggior parte dei codici manoscritti della biblioteca pavese, dei quali quasi 400 sono stati riconosciuti nelle collezioni della Bibliothèque Nationale de France di Parigi¹⁷⁴.

Di quella che doveva essere la ricchezza della perduta biblioteca ci si può fare una vaga idea attraverso la lettura dei cinque inventari quattrocenteschi pervenuti, attraverso i quali si riesce ad avere con buona approssimazione contezza della varietà di volumi ivi conservati; anch'essi sono stati destinati alla dispersione e

¹⁷² Un quadro globale sulla Biblioteca Viscontea pavese è presentato da U. ROZZO, *La Biblioteca Visconteo-Sforzesca di Pavia*, in *Storia di Pavia*, III, Milano 1990, pp. 235-266. Gli inventari della Biblioteca Viscontea redatti rispettivamente nel 1426, nel 1459 e nel 1469 sono stati compiutamente analizzati da Èlisabeth Pellegrin: È. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti ... cit.*, ed *Eadem*, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XV siècle. Supplément*, Firenze-Paris 1969. Più recentemente sono stati pubblicati altri due inventari ancora sconosciuti, cfr. M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Biblioteca dei Visconti e Sforza: gli inventari del 1488 e 1490*, in "Studi Petrarqueschi", VIII, 1991, pp. 1-238 e A.G. CAVAGNA, "Il libro desquadrato: la charta rosechata da rati". *Due nuovi inventari della libreria visconteo-sforzesca*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XLI, 1989, pp. 29-97.

¹⁷³ Per un profilo su Pasquino Cappelli si veda: E. GARIN, *La cultura milanese nella prima metà del XV secolo*, in *Storia di Milano*, VI, Milano 1955, pp. 545-608: 547.

¹⁷⁴ M.P. LAFFITTE, *Da Pavia a Parigi, le alterne fortune dei manoscritti dei duchi di Milano*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 41-45.

risultano oggi sparsi tra Milano, Pavia e Parigi¹⁷⁵.

La prima *consignatio librorum* venne compilata nel 1426 per volere del duca Filippo Maria, in questo dettagliato inventario i codici ammontavano a ben 988 esemplari, di cui 90 redatti in lingua francese, 58 in italiano e i restanti in latino.

È probabile che questi esemplari venissero richiesti da studiosi e umanisti per la consultazione, forse anche come strumento per i corsi dello *studium* universitario pavese e fossero concessi in prestito dal duca. Inoltre i dotti personaggi, legati a vario titolo alla corte viscontea, si facevano promotori dello spirito umanistico attraverso la ricerca di manoscritti e una fitta rete di scambi e contatti letterari, dotando il ducato visconteo e la città di Pavia di un'atmosfera colta e cosmopolita.

Grazie allo sviluppo dell'Università, polo culturale della signoria viscontea, Pavia si era infatti guadagnata un ruolo privilegiato dando vita a un continuo afflusso di studenti sia del dominio, che a partire dal 27 ottobre del 1361 erano obbligati a iscriversi presso lo *studium* pavese, ma probabilmente anche stranieri.

II.3 La miniatura del primo Quattrocento in Lombardia: le radici di Belbello

Per cogliere appieno la genesi del linguaggio di Belbello, che si inquadra perfettamente nel contesto lombardo del Quattrocento, pur con qualche apporto esterno, è necessario focalizzare l'attenzione sugli avvenimenti artistici che hanno visto la luce nei primi decenni del XV secolo nel vivacissimo *milieu* culturale visconteo.

¹⁷⁵ La *Consignatio* del 1426 è conservata nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (ms. AD.XV.18.4), mentre in un manoscritto della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (ms. lat. 11.400) sono trascritti rispettivamente l'inventario del 1459 (cc. 1-19), redatto per ordine di Francesco Sforza e contenente 824 voci, e la breve lista datata 1469 che elenca 126 manoscritti appartenuti a Galeazzo Maria Sforza. Nell'Archivio di Stato di Pavia (fondo notarile, notaio Giovanni Paolo Landolfi, cart. 853) sono conservati l'inventario del 1488 (cc. 821-871), ovvero quello consultato dal Breventano, dal quale si evince la presenza di 951 codici, nonché quello del 1490 (cc. 873-891) redatto per conto di Ludovico il Moro, nel quale si contano 947 volumi.

La produzione miniatoria di inizio secolo evoca il retaggio figurativo della tradizione tardotrecentesca, ancora asse portante della cultura figurativa, che si caratterizzava per un racconto fluido con molteplici riferimenti alla produzione francese, giustificati dagli intensi scambi con l'Oltralpe¹⁷⁶.

Protagonista assoluto della scena primoquattrocentesca della miniatura lombarda è Michelino de Molinari da Besozzo¹⁷⁷, artista precoce e polivalente i cui natali sono da rintracciarsi a Pavia, così come si evince dalle notizie riportate nel *De re publica*, redatto tra il 1421 e il 1422, dall'umanista Uberto Decembrio, cancelliere ducale, che aveva avuto modo di conoscerlo fin da «*puerulum novum*» quando aveva iniziato a disegnare uccellini e animali ancor prima di saper parlare, meravigliando l'ambiente di corte¹⁷⁸. Nello stesso manoscritto il nome del miniatore è associato a quello di Gentile da Fabriano e a quello di Jean d'Arbois: i tre vengono citati come i maggiori pittori di quell'epoca. Tra gli anni '80 e '90 del Trecento, nel vivacissimo ambiente culturale pavese, accanto a Michelino era dunque attivo il pittore francese Jean d'Arbois, padre di Stefano da Verona, che doveva già godere di grande prestigio, ma del quale nulla ci è rimasto; nello stesso frangente andava formandosi anche Gentile da Fabriano di fatto coetaneo del Molinari.

Il *corpus* di Michelino da Besozzo è stato ricostruito a partire dal Toesca sulla base dall'unica opera firmata dell'artista giunta fino a noi: il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, opera su tavola realizzata intorno agli anni 1403-1405¹⁷⁹, attualmente conservata nella Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 171, fig. 5).

¹⁷⁶ Per un quadro d'insieme sulla miniatura lombarda tardogotica si vedano: L. STEFANI, *Per una Storia della miniatura Lombarda da Giovannino de' Grassi alla scuola cremonese della II metà del Quattrocento: appunti bibliografici*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento: atti del II Congresso di storia della miniatura italiana*, vol II, Cortona 24-26 settembre 1982, a cura di Emanuela Sesti, Firenze 1985, pp. 823-881; P.L. MULAS, *La miniatura lombarda del Quattrocento*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 397-418; G. TOSCANO, *La miniatura in Lombardia*, in *La miniatura in Italia. II Dal tardogotico al manierismo*, Napoli-Roma 2009, pp. 252-274.

¹⁷⁷ Per un profilo riassuntivo del miniatore si veda: F. LOLLINI, "Michelino da Besozzo" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 764-766.

¹⁷⁸ R. DELMORO, *Interferenze francesi nella produzione dei codici di lusso a Pavia sullo scadere del Trecento e qualche apertura sul primo Michelino da Besozzo*, in "Arte medievale", IV serie - anno V, 2015, pp. 235-260: pp. 235, 254 (n. 4).

¹⁷⁹ E. DAFFRA, in *Arte lombarda ... cit.*, cat. III.4, p. 224.

I suoi esordi sono da ricondursi al raffinato clima culturale, permeato di intensi scambi con l'Oltralpe francese, della Pavia tardotrecentesca dove l'artista risulta attivo nel 1388 nell'ambito della committenza del monastero agostiniano pavese di S. Pietro in Ciel d'Oro, in cui si accingeva a illustrare un ciclo con Storie di san Nicola da Tolentino e di sant'Agostino, oggi perdute. Negli stessi anni egli dovette formarsi nei suoi primi passi da miniatore nella bottega del frate agostiniano Pietro da Pavia, monaco a capo dello *scriptorium* del monastero agostiniano, che probabilmente risiedeva in maniera stabile nella città viscontea, dapprima al servizio del segretario di Gian Galeazzo, Pasquino Cappelli, e successivamente dello stesso duca. Nel *Commento ai Salmi* di sant'Agostino della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. Lat. 451), miniato intorno alla metà dell'ultimo decennio del Trecento, si trovano alcune tra le prime prove dell'artista che decora i frontespizi dei due volumi dell'opera (fig. 6).

Da queste opere emerge come l'arte di Michelino, espressione della corrente del *Weicher Stil*, si ricollegi solo parzialmente con la tradizione dei de Grassi, che l'artista rielabora in un proprio stile personale caratterizzato da una linea morbida, da figure più ampie e dilatate e dall'eleganza e dei personaggi. Tali caratteristiche, che saranno una costante distintiva del suo stile, permarranno anche in opere più tarde assegnabili alla sua maturità artistica come il *Libro d'Ore Bodmer* della Morgan Library di New York (ms. M 944, fig. 7) e *lo Sposalizio della Vergine*, opera su tavola conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (Griggs Collection, inv. 43.98.7, fig. 8), databili rispettivamente tra il primo e il secondo decennio del Quattrocento e intorno al terzo decennio.

I fatti artistici che interessarono la Lombardia all'alba del XV secolo, che come si spiegherà in seguito non possono essere dissociati da quelli dell'area lagunare, vennero però condizionati da un avvenimento imprevisto: l'improvvisa scomparsa, il 3 settembre 1402, di Gian Galeazzo Visconti, non certo priva di risvolti sul fronte della politica delle arti che per lungo tempo era stata portata avanti a corte.

La morte del duca infatti interrompeva l'ambizioso progetto egemonico

visconteo, con la contestuale perdita delle città conquistate a vantaggio di Venezia, ma soprattutto ridusse notevolmente la tradizionale committenza ducale e conseguentemente quella dell'*entourage* che ruotava intorno alla corte¹⁸⁰.

La straordinaria fioritura artistica di Venezia, in questo periodo particolarmente feconda, attirò svariati artisti dall'area lombarda al Veneto come avvenne ad esempio per Michelino da Besozzo e Gentile da Fabriano.

L'attribuzione al primo dei due affreschi votivi realizzati nella chiesa di Santa Corona a Vicenza per la tomba della famiglia Thiene, assegnabile verosimilmente agli anni tra il 1407 e il 1410, fanno propendere per un precoce e lungo soggiorno del Molinari in Veneto¹⁸¹.

All'incirca negli stessi anni di Michelino un'altra illustre personalità del tardogotico si spostò a Venezia: Gentile da Fabriano, il cui trasferimento nella città lagunare è da situarsi dal 1408 fino al 1414, soggiorno che lo vide impegnato nei perduti affreschi della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale accanto a un giovane Pisanello¹⁸².

Michelino è attestato a Venezia, il 4 maggio 1410, quando Jehan Alcherius, inviato del duca di Berry, ottenne dal *Pictor excellentissimus inter omnes pictores mundi* la ricetta del colore blu¹⁸³. L'artista nel 1414 minia per il patrizio veneziano Giovanni Corner alcune pagine del codice con le *Epistolae* di san Gerolamo (Londra, British Library, ms. Eg. 3266), in cui le formelle quadrilobate con scene della vita di Cristo (fig. 9) mostrano come l'artista avesse volto la sua attenzione ai corali camaldolesi miniati da don Silvestro dei Gherarducci (attivo tra il 1339 e il 1399) per i monasteri di San Michele e di San Mattia a Murano. Di tali codici restano tracce in vari fogli sparsi in varie collezioni, come la pagina con la *Resurrezione* del Musée Condé di Chantilly (inv. PE 2) (fig. 10) o quella con la

¹⁸⁰ A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano ... cit.*, pp. 47-95.

¹⁸¹ G. ALGERI, *L'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in "Arte cristiana", LXXV, 718, 1987, pp. 17-32

¹⁸² A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano ... cit.*, pp. 47-95.

¹⁸³ M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises, Dating from the XIIIth to the XVIIIth Centuries, on the Arts of painting*, London 1849, pp. CCXI, 12-14, 102.

Trinità della Morgan Library (ms. M 653.1-5.)¹⁸⁴.

Della presenza di tali codici a Venezia, giustificata dagli stretti rapporti che intercorrevano tra i monaci camaldolesi veneziani e i loro confratelli fiorentini di Santa Maria degli Angeli, si trova traccia in un passo del Vasari sulla vita di Lorenzo Monaco. Raccontando di coloro che potevano essere considerati i precursori del suo modo di miniare, il Vasari citò don Jacopo e don Silvestro, anch'essi monaci camaldolesi di Santa Maria degli Angeli come Lorenzo, identificabili nel miniatore don Silvestro dei Gherarducci e nel calligrafo Jacopo da Firenze, i quali avevano decorato importanti libri di coro in San Mattia e in San Michele di Murano. Secondo la plausibile ricostruzione del Freuler tali codici vennero miniati nell'ultimo decennio del Trecento e inviati a Venezia dove sicuramente suscitarono l'ammirazione dei miniatori lagunari del Quattrocento.

Tra i miniatori che subirono il fascino di questi libri doveva esserci senz'altro Cristoforo Cortese, per il quale la sensibilizzazione su tali esperienze è evidente fin dalla miniatura del *Registrum omnium possessionum* (Venezia, Seminario Patriarcale, ms. 1030.16) della comunità del monastero muranese di San Mattia, datato all'incirca al 1406¹⁸⁵.

Lo stesso Cortese deve essere intervenuto anche nella campagna di rinnovamento dei codici liturgici iniziata all'epoca dell'abate Paolo Venier (1392-1448) nei monasteri San Michele e di San Mattia, decorando il *Graduale* che oggi si trova nella Biblioteca Braidense di Milano (ms. Ab. XVII. 28), in cui è ancora evidente la derivazione dai libri di coro giunti dalla Santa Maria degli Angeli.

¹⁸⁴ Per la ricostruzione della vicenda si veda la sintesi: G. FREULER, *Presenze artistiche a Venezia alla fine del Trecento: lo scriptorium Camaldolesi e dei domenicani*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, vol. II, Milano 1992, pp. 480-502, mentre per un discorso più ampio G. FREULER, *Tendencies of Gothic in Florence: don Silvestro dei Gherarducci*, a cura di M. Boskovits, Firenze 1997. L'opinione del Freuler sulla provenienza di queste pagine dai corali realizzati per i conventi camaldolesi, non è condivisa dalla Levi D'Ancona, che li reputa realizzati per la Santa Maria degli Angeli a Firenze: M. LEVI D'ANCONA, *Gli artisti di Santa Maria degli Angeli e le loro miniature*, in *I corali del monastero di Santa Maria degli Angeli e le loro miniature esportate*, Firenze 1995.

¹⁸⁵ Sui fatti della miniatura tardogotica in Veneto si veda: G. MARIANI CANOVA, *La Miniatura in Veneto, II Dal tardogotico al manierismo*, Napoli-Roma 2009, pp. 275-290, sull'attività di Cristoforo Cortese in particolare pp. 276-280; sull'artista si veda anche S. MARCON, "Cristoforo Cortese" (*ad vocem*), in *Dizionario ... cit.*, pp. 176-180.

Accanto al Cortese operò nella stessa serie l'anonimo Maestro di San Michele a Murano, la cui prima manifestazione è stata individuata nel *Graduale* dello Staatliche Museen di Berlino (ms. 78 F 1), proveniente dal convento di San Mattia a Murano come indicato in una nota oggi non più leggibile. Il codice, che precise indicazioni iconografiche mostrano essere stato eseguito per una comunità camaldolese, presenta, specialmente nelle scelte delle iconografie e nell'assetto decorativo, una dipendenza dalla prestigiosa serie di corali illustrati da don Silvestro de' Gherarducci, che appare evidente dal confronto tra il foglio di Chantilly e la prima pagina del *Graduale* (fig. 11), illustrate entrambe con la *Resurrezione*.

La mano dell'anonimo venne individuata sulla scorta di un'iniziale intuizione del Toesca che aveva ravvisato nel *Graduale* berlinese la familiarità con Belbello da Pavia e l'aveva comunque assegnato a uno stretto collaboratore al quale riconduceva ugualmente le miniature oggi nella collezione Wildenstein del Musée Marmottan di Parigi¹⁸⁶.

Lo stile di questo maestro si caratterizza per forti valenze espressive, slanci lineari tardogotici, volti allungati e corrucciati, che il riferimento ai prodotti del tardo Trecento fiorentino non bastano a spiegare. Le linee portanti del linguaggio dell'artista indirizzano verso la conoscenza del linguaggio di Giovanni da Modena diffusosi in Emilia agli inizi del Quattrocento, come ha correttamente individuato Serena Padovani¹⁸⁷, tanto da far ipotizzare al De Marchi una sua possibile formazione a Bologna alla metà del secondo decennio¹⁸⁸. Se non è da escludere una diretta conoscenza degli affreschi della cappella Bolognini in San Petronio, realizzati dal Falloppi intorno al 1411-1412, del quale il miniatore riproduce l'irruenza del linguaggio e i profili netti e taglienti, è opportuno prendere in considerazione anche il fatto che alla familiarità con questo innovativo linguaggio,

¹⁸⁶ P. TOESCA, *Monumenti e studi* ... cit., pp. 93-94.

¹⁸⁷ S. PADOVANI, *Su Belbello da Pavia* ... cit., pp. 23-34: pp. 31-32.

¹⁸⁸ A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. apporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura italiana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Verona 1999, pp. 1-44: 36.

il Maestro di San Michele a Murano possa essere giunto anche attraverso il tramite della produzione di miniatori emiliani di passaggio in Veneto, portatori della tradizione espressionistica di Giovanni da Modena. Uno di questi potrebbe essere l'autore della decorazione del *Messale* (fig. 12) per i servi di Maria (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III,120 (=2478)) che Massimo Medica ha proposto di riconoscere nel miniatore bolognese Giovanni di Biagio¹⁸⁹, attivo a Bologna e documentato a Venezia a più riprese tra il 1411 e il 1426, in un lasso di tempo che deve aver coinciso con il soggiorno dell'anonimo presso la città lagunare.

Al mutato assetto politico, che aveva portato dopo varie vicissitudini il figlio di Gian Galeazzo, Filippo Maria Visconti, alla guida del ducato visconteo nel 1412, seguì un risveglio artistico che dovette richiamare nei territori lombardi diversi artisti, tra i quali Michelino da Besozzo.

Il rientro in patria del Molinari dovette precedere di poco il 1418, anno in cui è impegnato in un incarico nel cantiere del Duomo di Milano, poiché il suo nome è stato collegato al frammento di un affresco della Basilica di Monza raffigurante una *Crocifissione* per la quale, sulla base di fonti archivistiche, è stata proposta una datazione al 1417¹⁹⁰. In quegli stessi anni, attraverso i medesimi circuiti, dovette giungere in Lombardia¹⁹¹ anche il Maestro di San Michele a Murano il cui intervento è stato attendibilmente riconosciuto nell'impresa di completamento della decorazione quattrocentesca del secondo volume dell'*Offiziolo Visconti*, opera nella quale affiancherà il giovane Belbello.

¹⁸⁹ M. MEDICA, *Giovanni da Modena e la miniatura a Bologna nell'età del Grande scisma*, in *Giovanni da Modena, un pittore all'ombra di S. Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, 12 dicembre 2014 – 12 aprile 2015), a cura di D. Benati e M. Medica, Cinisello Balsamo 2014, pp. 45-67: 61.

¹⁹⁰ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Una Crocifissione di Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda", 98-99, 1991, pp. 181-187.

¹⁹¹ Per l'anonimo miniatore è stata proposta un'origine lombarda ed è stato ipotizzato che anche lui possa aver abbandonato i territori del ducato negli anni successivi alla morte di Gian Galeazzo, così come altri artisti. G. TOSCANO, *La miniatura in Lombardia ... cit.*, p. 262; M. BOLLATI, *L'Offiziolo Visconti, il Maestro di San Michele a Murano e Belbello da Pavia*, in *Il libro d'ore Visconti. ... cit.*, p. 360.

II.4 Il problema della formazione e gli esordi

La scena in cui mosse i primi passi il giovane Belbello è dunque quella pavese dell'inizio del terzo decennio del quattordicesimo secolo. Gli esordi del miniatore non possono, a parere di chi scrive, essere arretrati ulteriormente sia sulla base di appigli stilistici sia tenendo conto che egli nel 1473 risulta ancora in vita, benché vecchio e malato¹⁹². Dunque a meno di una longevità fuori dal comune per l'epoca, appare plausibile che egli sia nato a Pavia poco dopo il 1400.

Il problema della formazione del miniatore è ancora lontano dall'essere pienamente risolto, ma allo stato attuale della ricerca appare opportuno avanzare alcune considerazioni finalizzate a chiarire le dinamiche che ruotarono intorno ai suoi esordi.

Certamente questa problematica si collega con quella dell'identificazione dell'anonimo Maestro di San Michele a Murano, con la ricostruzione della sua carriera e con il rapporto tra i due artisti, i quali presentano innegabilmente forti affinità quali un'espressività e una gestualità marcate e squillanti cromie, tanto da aver indotto una parte della critica all'unione del catalogo tra i due con la conseguente individuazione nell'anonimo di una fase giovanile dello stesso Belbello¹⁹³. Alcune differenze però contraddistinguono i due artisti, il cui contatto avvenne quasi certamente nel cantiere dell'*Offiziolo*; benché Belbello molto abbia attinto dall'irruenza espressiva del Maestro, mantiene una delicatezza e una grazia legate ai modi di Michelino da Besozzo, senz'altro il suo primo punto di riferimento.

Se l'arte di Belbello deve dunque molto a quella del Molinari, un ulteriore artista ebbe certamente un ruolo importante nella genesi del linguaggio figurativo di Giovanni: l'anonimo Maestro delle *Vitae Imperatorum*¹⁹⁴, il cui codice eponimo

¹⁹² In quell'anno si chiede ospitalità presso la Certosa di Pavia per Belbello malato e un suo familiare, poiché l'artista necessita di assistenza. Si rimanda all'Appendice documentaria, documento 35.

¹⁹³ Per il dibattito critico sulla questione si rimanda al capitolo I, pp. 45-46.

¹⁹⁴ Anche la riscoperta di questa personalità si deve al Toesca, ma ricca è la bibliografia, si veda

(Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. It. 131) era stato eseguito nel 1431. Questi era anche uno dei miniatori prediletti da Filippo Maria, a capo di un *atelier* attivo per la corte, accanto al quale è possibile immaginare un periodo di apprendistato del pavese o comunque una precoce collaborazione tra i due miniatori. La produzione dell'artista intorno agli anni Trenta appare considerevole e comprende la *Divina Commedia*, di cui una parte è conservata nella Bibliothèque nationale de France di Parigi (ms. It. 2017, fig. 13) e l'altra nella Biblioteca Comunale di Imola (ms. 32) e le *Decadi* di Livio del 1432 (Parigi, BNF ms. It. 118)¹⁹⁵.

L'anonimo miniatore, cresciuto nel contesto della tradizione lombarda, era connotato da uno stile personale che sviluppava in maniera dinamica il racconto della tradizione tardogotica, non privo di riferimenti alla produzione francese, ma anche collegato alla nascente cultura umanistica, concretizzandosi in colori luminosi, elementi decorativi vegetali e puttini.

È proprio accanto a questo maestro che si può rintracciare una delle prime manifestazioni di Belbello, all'interno del *Messale* proveniente da Santo Stefano in Brolo (cat. 1), oggi nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (ms. AG.XII.3), e realizzato su commissione di Filippo Maria Visconti come dono per Giovanni Battista de Garzolani eletto il 27 dicembre 1421 prevosto della stessa chiesa (figg. 14-15). Il codice viene solitamente datato al 1431 per analogia con altri tre corali della medesima provenienza, commissionati dal prevosto de Garzolani, così come attesta lo stemma del prelado sui tre frontespizi. Uno di essi fu completato il 30 settembre del 1431, in occasione del decennale della nomina del prevosto, circostanza ha spinto Antonella Doria¹⁹⁶ a ipotizzare che anche il

in generale : P. TOESCA, *La pittura e la miniatura ... cit.*, pp. 528-532; A. MELOGRANI, *Appunti di miniatura lombarda. Ricerche sul "Maestro delle Vitae Imperatorum"*, in "Storia dell'arte", 70 (1990), pp. 274-314; A. RITZ GUILBERT, *Des drôleries gothiques au bestiaire de Pisanello. Le Breviaire de Marie de Savoie*, Paris 2010, pp. 119-156.

¹⁹⁵ S. BISTOLETTI BANDERA, *La datazione del ms. italien 2017 della Bibliothèque Nationale di Parigi miniato dal "Magister Vitae Imperatorum"*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 289-292.

¹⁹⁶ A. DORIA, *I corali quattrocenteschi miniati di S. Stefano in Brolo*, "Arte Lombarda", 61, 1982/1, pp. 81-92.

Messale Ambrosiano della Braidense potesse essere stato donato al prelado nelle stesse circostanze e a suggerirne di conseguenza la stessa datazione. In realtà la circostanza che il *Messale* sia stato offerto da Filippo Maria al Garzolani per il decimo anniversario della sua nomina, non trova riscontri precisi e nulla vieta di pensare che il codice sia stato offerto al prevosto in un qualsiasi momento successivo alla sua elezione del 1421, ciò che rende possibile anche ipotizzarne una datazione più alta.

L'intervento di Belbello, a mio avviso riconoscibile nella *Natività* (c. 25r), nel fregio dalle inconfondibili tinte azzurre, verdi e violacee di c. 27r, nell'*Adorazione dei Magi* (c. 35r) e nella *Vergine Assunta* (c. 207r), pare collocarsi tra le prime manifestazioni del maestro per i forti rimandi ai modi di Michelino da Besozzo, evidenti nei volti allungati delle figure della Madonna e del Bambino dell'*Adorazione dei Magi* e nel panneggio gotico della veste della *Vergine Assunta*. L'impressione è che ci si trovi davanti a un Belbello esordiente e che l'intervento del maestro pavese nel *Messale Ambrosiano* possa essere contemporaneo se non addirittura precedente alla grande impresa dell'*Offiziolo Visconti* e situarsi intorno alla metà del terzo decennio del Quattrocento.

Poco dopo il 1428 venne avviata la realizzazione di un prestigioso codice che si contraddistingue per un breve passaggio di Belbello in collaborazione con la bottega del Maestro delle *Vitae Imperatorum*: il *Breviarium* di Maria di Savoia (cat. 3), consorte del duca regnante dal 1428 (Chambéry, Bibliothèque municipale, ms. 4). La decorazione del codice, dovette protrarsi per alcuni anni e vide, oltre alla partecipazione dell'anonimo a capo della bottega e aiuti, il rapido intervento di Belbello che eseguì i due bifogli centrali del quarantacinquesimo fascicolo, ovvero le cc. 435-438¹⁹⁷, corrispondenti agli uffici di san Vincenzo (c. 435v), sant'Anastasia (c. 436v), sant'Emerenziana (c. 437r), san Paolo (c. 437v) e la Conversione di san Paolo (c. 438r). L'intervento così limitato di Belbello ha posto vari interrogativi riguardanti sia la collocazione delle carte, sia il motivo per cui a un miniatore di tale fama, che probabilmente aveva già archiviato l'*Offiziolo* venne

¹⁹⁷ A. RITZ GUILBERT, *Des drôleries* ... cit., pp. 96-100.

concesso così poco spazio. Una condivisibile lettura è stata data dalla Ritz Guilbert, che ha ricondotto questo andamento delle cose, tutt'altro che raro nella decorazione di un manoscritto, a una semplice necessità d'aiuto da parte del Maestro delle *Vitae Imperatorum*.

Mentre nella precedente collaborazione Belbello si era dovuto adattare agli schemi compositivi del Maestro, qui il miniatore ha avuto ampia libertà di scelta, non limitandosi esclusivamente alla realizzazioni delle iniziali, che presentano una struttura completamente diversa rispetto a quelle realizzate dall'anonimo, ma poté eseguire la decorazione dell'intero foglio.

Agli inizi degli anni Trenta, che si rivelano assai fecondi per la produzione dell'artista pavese, si collocano i due volumi contenenti la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (cat. 4), entrambi firmati e datati dal copista *Johannes de Porcellis Mediolanensis* che terminò la trascrizione del primo nel 1431, così come da lui stesso indicato a c. 255r, mentre si limitò a firmare, senza datarlo, il secondo a c. 200v. I tomi, provenienti dalla Certosa di Pavia come rivelano gli stemmi apposti in entrambi i frontespizi, contengono tre iniziali figurate universalmente attribuite dalla critica al miniatore pavese: l'*Annunciazione* di c. 96 e la *Pentecoste* di c. 145, entrambe nel primo volume e una *Natività della Vergine* nel frontespizio del secondo.

Le iniziali si contraddistinguono per l'eleganza decorativa, e per i volti allungati e aggraziati che ricordano ancora molto l'esperienza di Michelino, ma è nella *Pentecoste*, in cui i volti dei dodici Apostoli appaiono fortemente caratterizzati, che emerge maggiormente il linguaggio fortemente espressivo tipico del maestro.

In questo stesso periodo venne probabilmente realizzato anche il manoscritto dell'*Eneide* (cat. 5) conservato alla Bibliothèque nationale de France di Parigi (ms. lat. 8204), che ugualmente presenta, nelle iniziali apposte al principio di ogni libro, forti echi dell'arte micheliniana rivelando forti analogie con le iniziali degli *Acta Sanctorum*, indicandone una realizzazione nello stesso periodo.

II.5 Belbello e il Maestro di San Michele a Murano nell'*Offiziolo*

La ripresa della decorazione dell'*Offiziolo Visconti*, rimasta incompiuta nel volume Landau Finaly, è solitamente posta in relazione con la nomina a duca di Filippo Maria nel 1412, a causa della presenza delle iniziali in lettere dorate F(ilippo) M(aria) D(ux) M(ediolani) apposte c. 72r (fig. 23), allusive al titolo ducale assunto in seguito alla morte del fratello maggiore Giovanni Maria.

È plausibile però che la campagna decorativa sia in realtà cominciata successivamente a tale data, dopo che il duca aveva stabilizzato l'assetto politico dei suoi territori e riconquistato parte delle città perse dal ducato successivamente alla morte del padre.

L'avvio dei lavori si situa molto probabilmente nel terzo decennio del Quattrocento e non è da escludere che tale operazione avesse anche un risvolto politico: portare a termine una prestigiosa committenza iniziata dal padre aveva doveva avere agli occhi del duca il valore di una legittimazione del suo potere. Un'altra spia del suo rinnovato interesse per i libri, sulla scia della tradizione paterna, è anche la *Consignatio librorum*, ovvero l'inventario dei libri posseduti dalla biblioteca del castello pavese, realizzata in maniera assai dettagliata per preciso volere del duca in una data, il 1426, di poco successiva all'inizio del cantiere dell'*Offiziolo*.

Il contatto tra il pavese e il Maestro di San Michele a Murano avvenne con molta probabilità nell'impresa del completamento della decorazione del secondo volume dell'*Offiziolo* (cat. 1), in un momento in cui l'anonimo doveva godere di un certo prestigio visto che venne scelto da Filippo Maria per una commissione così prestigiosa. Tuttavia nel manoscritto la mano dell'anonimo è riconoscibile chiaramente solo in poche pagine ovvero nella c. 57v con *Adamo che biasima Eva*, nella c. 58r con *Eva che incolpa il serpente*, nella *Cacciata dal Paradiso terrestre* di c. 61v e nell'*Offerta di Caino e Abele* di c. 66r (figg. 16-18) e forse in qualche altra limitatamente a pochi interventi, sempre all'interno dei fascicoli ottavo e nono. Qui il suo stile risulta più addolcito rispetto alle prime manifestazioni osservate

nei libri di coro camaldolesi probabilmente per via del riflesso della cultura lombarda in cui era immerso. Dello stesso tenore appare il suo intervento nel frontespizio del *De oratore* vaticano (fig. 19), unica opera datata attribuita al Maestro, la cui realizzazione nel 1425 dovette essere quasi contemporanea ai lavori nell'*Offiziolo*, configurandosi tra le ultime manifestazioni dell'artista che dovette esaurire la sua carriera o comunque la sua esperienza lombarda. Purtroppo gli elementi a nostra disposizione per una ricostruzione esaustiva della carriera artistica dell'anonimo sono assai scarsi e, in presenza di un unico riferimento cronologico, si basano esclusivamente sull'analisi stilistica che evidenzia un graduale addolcimento delle forme di pari passo all'allentarsi della sua carica espressiva. Tale evoluzione potrebbe essere spiegata attraverso proprio dal contatto del Maestro con Belbello avvenuto nell'opera di decorazione del codice di committenza viscontea, circostanza durante la quale il primo potrebbe aver assorbito dal secondo la dolcezza e l'eleganza della maniera lombarda. Così, in un meccanismo di mutevole scambio, l'anonimo deve essere stato il tramite per la trasmissione al pavese degli echi del vigore pittorico della pittura di emiliana e di Giovanni da Modena in particolare, che a tratti emergono nei suoi esiti figurativi, molto vicini agli affreschi di Vignola e a quelli della Sagra di Carpi¹⁹⁸.

La campagna promossa da Filippo Maria prese avvio a partire dall'ottavo fascicolo, che è quello in cui un'*équipe* molto probabilmente guidata dal pavese e comprendente numerosi collaboratori, assunse la direzione dei lavori.

Il suo intervento nell'*Offiziolo* tuttavia si rivela saltuariamente già a partire dal secondo fascicolo, in alcuni fogli nei quali il lavoro della bottega dei de Grassi si era interrotto lasciandoli incompleti. Nei primi sette fascicoli molte carte dovevano essere prive della decorazione marginale non eseguita durante la prima campagna, mentre in altre gli ornamenti dei margini erano stati parzialmente realizzati costringendo i miniatori quattrocenteschi a interventi di

¹⁹⁸ S. PADOVANI, *La decorazione pittorica della cappella del Castello di Vignola*, in *Il tempo di Niccolò III*, catalogo della mostra (Rocca di Vignola, Maggio-giugno 1988) Modena 1988, pp. 61-77.

ammodernamento, con scelte che dovettero comunque adattarsi a quanto già compariva sul foglio.

Un esempio in tale situazione è la c. 11r (fig. 20), nella quale Belbello, intorno alla vignetta centrale con la *Natività* realizzata nella prima campagna, illustra l'*Annuncio ai pastori* e un fregio a foglie di vite e fiori che occupa quasi per intero i margini laterali del foglio, adattandosi a soluzioni figurative dettate da un precedente schema dei de Grassi.

Un caso in parte analogo è rappresentato dalla c. 34r con la *Creazione delle piante* (fig. 21) dove l'intervento di Belbello si limita alla sola figura di Dio Padre, realizzato in maniera assai semplificata come una figura dalla testa barbata e un manto svolazzante. Forse anche nella *Strage degli innocenti* di c. 29v (fig. 22), che presenta una bordura marginale tipica dei modi di Giovannino è da annoverarsi tra i fogli iniziati dal maestro e poi affidati al Belbello. In questi fogli si ravvisa chiaramente che il miniatore pavese dovette adattarsi a uno schema compositivo più libero rispetto quello del suo comune operare.

Seguendo l'ordine delle carte, che non necessariamente corrisponde a quello cronologico di realizzazione delle miniature nei vari fascicoli, la prima pagina che vede l'intervento del maestro pavese in totale libertà da ordinamenti prefissati è la c. 72r (fig. 23) con che raffigura al centro *Noè introduce gli animali nell'arca* in un'affollata composizione, affiancata da due angeli che sostengono grandi stemmi viscontei. Da questo punto in poi si avvicendano nelle pagine dell'*Offiziolo* gli interventi di Belbello e quelli dei vari aiuti, motivo per cui in alcuni casi risulta difficile individuare con sicurezza l'operato del pavese.

In realtà l'analisi della decorazione quattrocentesca del codice si presenta assai problematica per via dell'assenza di appigli cronologici utili alla definizione dei suoi tempi di esecuzione, appare ancor più complesso stabilire con esattezza l'autografia di Belbello in pagine in cui intervennero a più riprese diversi collaboratori. Per lo stesso motivo non si riesce a stabilire una cronologia interna dell'operato del pavese nell'*Offiziolo*, che è comunque da considerarsi tra le prime manifestazioni dell'artista. Le discrepanze stilistiche che sono state evidenziate dal

Cadei sono dovute probabilmente al fatto che il lavoro si sia protratto a lungo ed è possibile che lo stesso Belbello abbia cominciato a lavorare su un foglio per poi abbandonarlo e tornarci successivamente. Il Cadei aveva teorizzato che il miniatore pavese avesse interrotto il suo lavoro nel codice per riprenderlo molto tempo dopo, successivamente alla decorazione della *Bibbia Este* (1341-1434), completando in un momento più recente le parti lasciate incompiute dalla bottega dei de Grassi¹⁹⁹.

¹⁹⁹ A. CADEI, *Studi di miniatura ... cit.*, pp. 134-136



Fig. 1, Michelino da Besozzo, *Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*, c. 1r

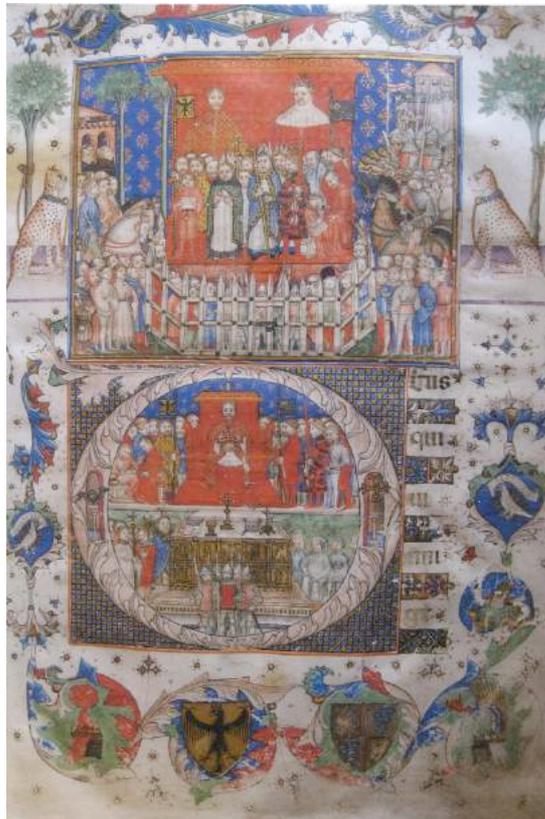


Fig. 2, Anovelo da Imbonate, *Messale dell'incoronazione di Gian Galeazzo Visconti*, c. 8r



Fig. 3, Atelier de Grassi, *Offiziolo Visconti*, vol. BR, c. 90r



Fig. 4, Atelier de Grassi, *Offiziolo Visconti*, vol. BR., c. 115r

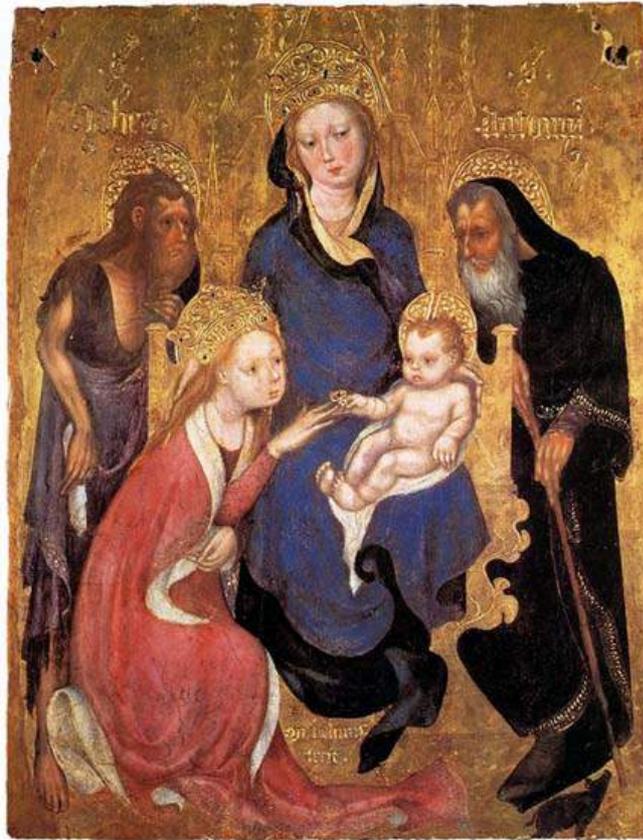


Fig. 5, Michelino da Besozzo, *Matrimonio mistico di santa Caterina*



Fig. 6, Michelino da Besozzo, *Commento ai Salmi*, vol. I, c. 1r

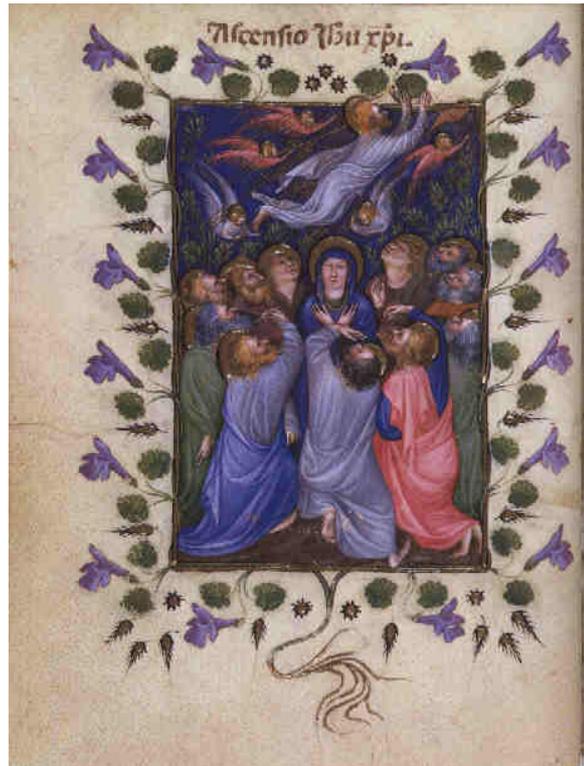


Fig. 7, Michelino da Besozzo, *Libro d'Ore Bodmer*, c. 35v

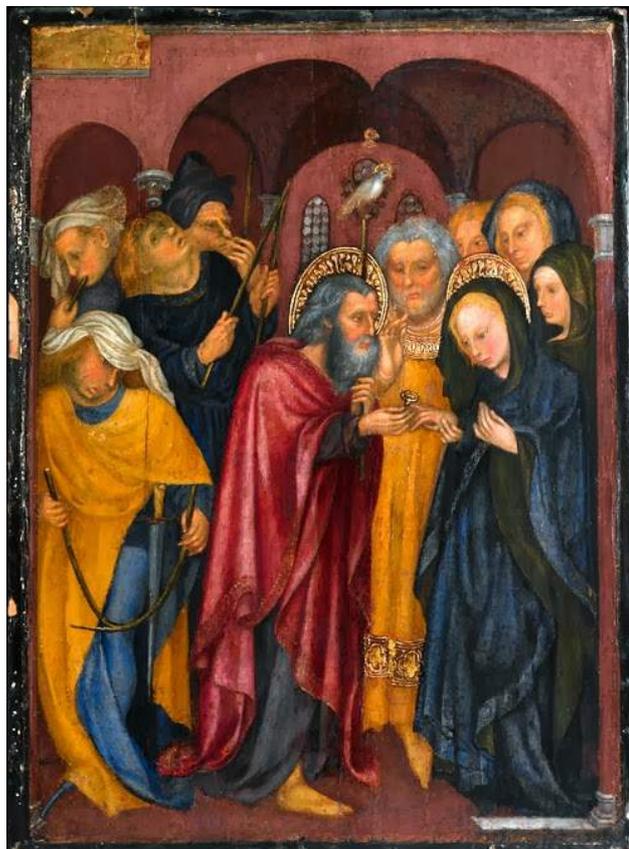


Fig. 8, Michelino da Besozzo, *Sposalizio della Vergine*



Fig. 9, Michelino da Besozzo, *Epistolae di san Gerolamo*, c. 15r

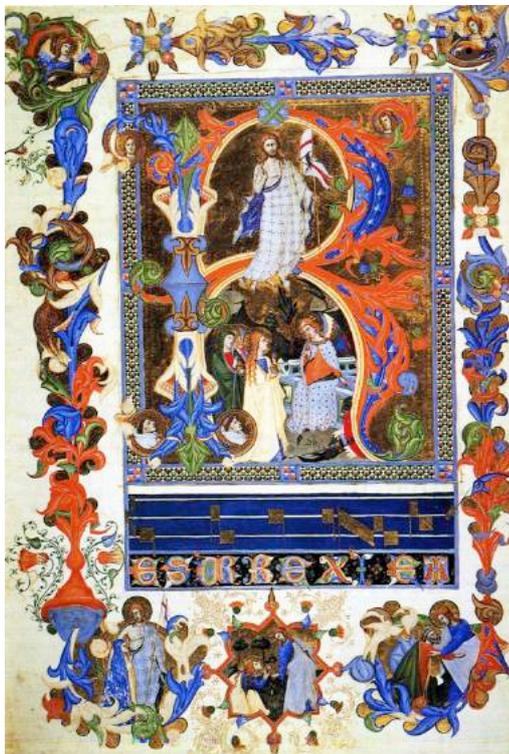


Fig. 10, Silvestro de' Gherarducci, *Foglio di corale, Resurrezione*



Fig. 11, Maestro di San Michele a Murano, *Graduale di Berlino*, c. 96v



Fig. 12, Giovanni di Biagio?, *Messale dei Servi di Venezia*, *Crocifissione*, c. 159v



Fig. 13, Maestro delle *Vitae Imperatorum*, *Divina Commedia*, c. 6r



Fig. 14, Maestro delle *Vitae Imperatorum*, Messale Ambrosiano, c. 8r



Fig. 15, Maestro delle *Vitae Imperatorum*, Messale Ambrosiano, c. 14v

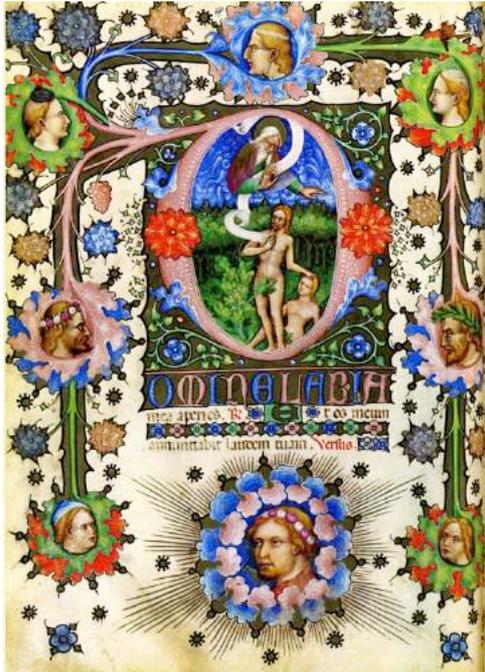


Fig. 16, Maestro di San Michele a Murano, *Offiziolo*, c. 57v

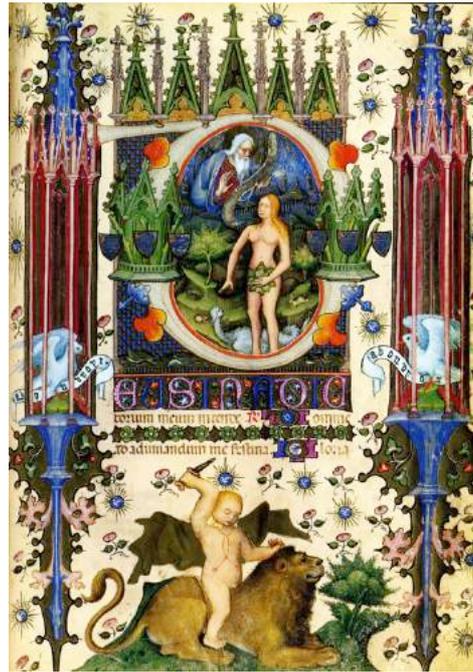


Fig. 17, Maestro di San Michele a Murano, *Offiziolo*, c. 58r



Fig. 18, Maestro di San Michele a Murano, *Offiziolo*, c. 61v



Fig. 19, Maestro di San Michele a Murano, *De oratore*, c. 1r



Fig. 20, Belbello da Pavia, *Offiziolo*, *Annuncio ai pastori* c. 11

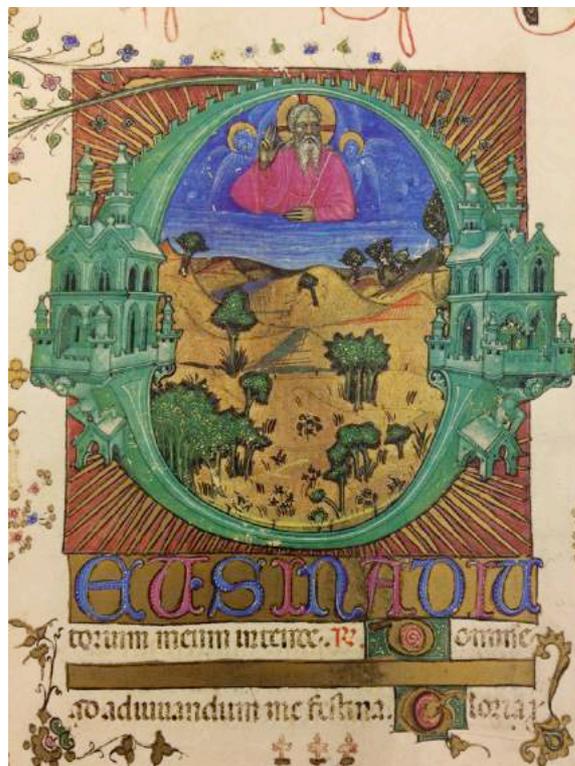


Fig. 21, Belbello da Pavia, *Offiziolo*, *Dio Padre*, c. 34r

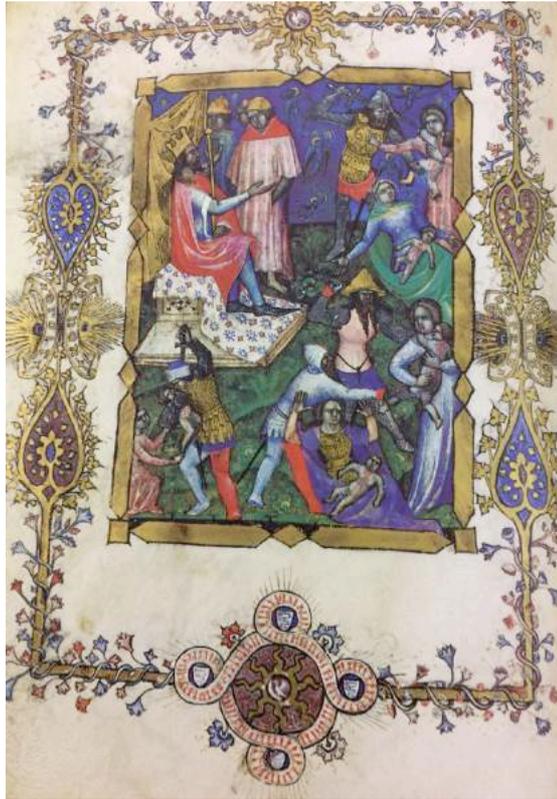


Fig. 22, Belbello da Pavia, *Offiziolo*, c. 29v

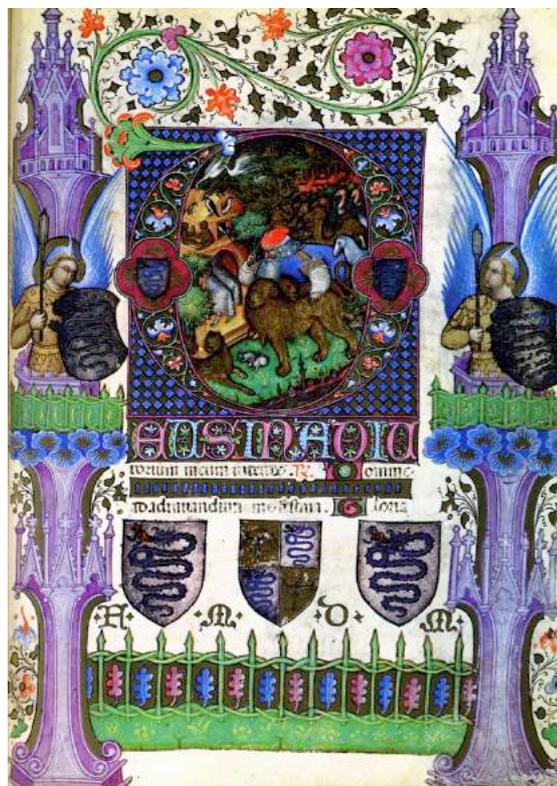


Fig. 23, Belbello da Pavia, *Offiziolo*, c. 72r

III

DAI VISCONTI AGLI ESTE

Gli interventi di Giovanni Belbello nelle opere realizzate per la committenza viscontea contribuirono di certo a conferire al miniatore la nomea di artista di elevate capacità e probabilmente accrebbero la sua fama anche al di fuori della sua patria d'origine.

La sua reputazione dovette giungere dalla Lombardia viscontea fin nella Ferrara estense, tanto da fargli ottenere da Niccolò III d'Este (1393-1441) l'incarico dell'illustrazione di una grande *Bibbia* scritta in francese, oggi custodita presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Barb. Lat. 613)²⁰⁰.

Non si conoscono purtroppo le modalità precise che portarono Belbello a Ferrara, di sicuro gli stretti rapporti con i Visconti, che rientravano in quella fitta rete di contatti intessuti dagli Este con le più importanti corti circostanti, tra cui i Carraresi di Padova, i Visconti di Milano, i Malatesta di Romagna e Marche²⁰¹, dovettero facilitarne la chiamata a corte da parte di Niccolò III e probabilmente anche il suo temporaneo trasferimento.

In realtà su questo aspetto non è noto alcun documento che tramandi informazioni utili, così come non esiste alcuna attestazione che legghi il nome del miniatore alle sorti della *Bibbia* la cui decorazione gli venne assegnata a giusto titolo fin dagli esordi degli studi sulla sua personalità artistica, sulla base di forti rimandi stilistici con le altre opere inserite nel suo *corpus*²⁰². Tale attribuzione

²⁰⁰ Adolfo Venturi mise in relazione il manoscritto con un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Modena: A. VENTURI, *Una Bibbia francese ...* cit., pp. 129-132; per la trascrizione del documento si veda: A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I dal 1341 al 1471*, Ferrara 1993, p. 163, doc. 392r.

²⁰¹ I rapporti amichevoli, che Niccolò III si impegnò ad instaurare con le più potenti famiglie vicine, furono il frutto di una precisa scelta politica dettata dalla consapevolezza del ridotto potere della corte Estense rispetto alle altre potenze confinanti, le quali, nell'eventualità di un conflitto diretto avrebbero senz'altro avuto la meglio. Si veda a tal proposito W.L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense lo stile del potere*, Modena 1988 (ed. 2005), pp. 43-61.

²⁰² Il Toesca fu il primo ad assegnare la decorazione *Bibbia* vaticana alla mano dello stesso artista autore delle miniature dell'*Offiziolo Visconti*, tale attribuzione, senz'altro indiscutibile per evidenti tangenze stilistiche con le altre opere inserite nel *corpus* dell'artista, è stata unanimemente accettata negli studi critici successivi: P. TOESCA, *La pittura ...* cit., p. 223.

risulta pienamente calzante in virtù del fatto che lo stile delle miniature della *Bibbia* pienamente coerente con quello dell'unica opera documentata di Belbello, ovvero il *Messale* miniato per la famiglia Gonzaga.

III.1 La miniatura ai tempi di Niccolò III

Fin dall'ancor oggi fondamentale studio condotto dall'Hermann²⁰³ sulla miniatura ferrarese, rigorosamente basato sulla sincronia dell'analisi storico-artistica delle opere e dei documenti ad esse correlati, emerse che la miniatura ferrarese cominciò ad acquisire un vero slancio solo in seguito all'impulso dato alla politica delle arti da Niccolò III d'Este, il quale tentava di rafforzare i territori del dominio estense e per primo riuscì a conferire prestigio alla signoria estense. La *Bibbia* realizzata per Niccolò III si inserisce dunque in quel filone del gusto artistico tardogotico sviluppatosi nella prima metà del Quattrocento presso la corte padana di cui anche la produzione di codici miniati, pur se circoscritta, era espressione. In tale ottica la realizzazione della lussuosa copia di un libro rappresentativo come la *Bibbia*, si caricava oltre che di un significato religioso anche di una valenza autoritaria.

Il principe, educato in gioventù dall'umanista Donato degli Albanzani, di origini toscane, ma formatosi a Padova alla scuola del Petrarca, non doveva essere insensibile al fascino dei codici miniati e possedeva, al pari delle altre corti padane, una fornita biblioteca.

Di questo periodo purtroppo è sopravvissuto un esiguo numero di codici, ma una preziosa testimonianza giunge dall'inventario della biblioteca di Niccolò,

²⁰³ Lo studio, che si configura come un saggio, è il primo vero contributo di carattere generale sulla miniatura ferrarese del Rinascimento: H. J. HERMANN, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 21 (1900), pp. 117-271. È stato riedito e aggiornato tradotto in lingua italiana da G. Valenzano: H. J. HERMANN, *La miniatura estense*, a cura di F. Toniolo, Modena, Panini, 1994. Sulla miniatura di quel periodo si veda anche F. TONIOLO, *La miniatura in Emilia Romagna*, in *La miniatura in Italia. II Dal tardogotico al manierismo*, Napoli-Roma 2009, pp. 372-398: pp. 372-373.

redatto nel 1436, che permette di aver un quadro della sua varietà²⁰⁴. Dalla lista, comprendente 279 codici, si evince come la collezione non fosse dissimile da quella di altre nobili casate, quali a titolo esemplificativo quelle dei Visconti e dei Carraresi, e che era costituita da due nuclei: uno comprendente testi classici in latino e in volgare italiano, il secondo di almeno 58 opere composto da romanzi in lingua francese facenti capo al ciclo bretone e carolingio. Attraverso l'inventario emerge che i manoscritti elencati erano elegantemente rilegati e presentavano una decorazione miniata, talvolta accompagnata, da simboli araldici nel frontespizio.

Tra i libri citati nell'inventario del 1436, sommariamente descritti, è possibile individuare il manoscritto della fine del XIV secolo con i *Commentarii de bello Gallico et de bello civilis* di Cesare (Modena, Biblioteca Estense, ms. alfa W.1.3 =lat. 421), e l'esemplare con il volgarizzamento del *De claris mulieirbus* di Boccaccio (Oxford, Bodleian Library, ms. Canon Ital. 86) la cui esecuzione è da collocarsi tra il 1418 e il 1424, in occasione del matrimonio di Niccolò III con Parisina Malatesta nel 1418, i cui stemmi compaiono nel margine inferiore del frontespizio. Se nelle miniature del primo manoscritto riecheggiano i modi della miniatura padovana del tardo Trecento, pur aggiornate con i caratteri espressivi tipici della cultura emiliana, la decorazione del *De claris mulieribus* mostra degli esiti autonomi nello spiccato interesse per i motivi araldici e per la presenza di una ricerca prospettica e tridimensionale.

Nello stesso inventario compare anche la precisa menzione di una *Bibbia* francese definita "bella da signori", a testimonianza dell'altissimo livello qualitativo e della raffinata maestria raggiunti dal maestro pavese.

Nel novero delle esperienze artistiche ferraresi di questi anni si devono considerare anche i Corali del monastero olivetano di San Giorgio (Ferrara, museo civico di schifanoia, mss. A-O), databili alla fine degli anni quaranta del Quattrocento e caratterizzati da alcune miniature figurate nello stile dell'artista

²⁰⁴ L'inventario venne pubblicato per la prima volta in A. CAPPELLI, *La biblioteca estense nella prima metà del XV secolo*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XIV, 1989, pp. 1-30.

bolognese Giovanni di Antonio da Bologna nonché dalle iniziali a penna filigranate di Guiniforte da Vimercate²⁰⁵.

Le testimonianze d'archivio sopravvissute²⁰⁶, tramandano in questo periodo la presenza e l'attività ferrarese di vari miniatori tra cui un Franceschino che nel 1422 iniziò a ornare una *Bibbia* per la quale furono necessari 100 fogli d'oro, due once d'oltremare e una di vernice. A questi si aggiungono Francesco da Codegoro, che eseguì tra il 1435 e il 1436 un *Manuale parvum* per il Duomo, e un Giacomo Bussoli soprannominato Jacopino d'Arezzo sovente menzionato nei libri delle spese del 1434-1438 e che risultava risiedere presso il castello estense. Dalle testimonianze d'archivio emerge che il miniatore nel 1434 decorò in una Bibbia scritta in lingua francese 1563 iniziali grandi e 11412 iniziali di capitolo, 247 iniziali in oro e colori oltre alle figure che mancavano in un quinterno, opere per le quali ricevette un compenso di 103 lire. A tale personalità è stato ricondotto anche il nominativo di Jacobus de Florentia, che nel 1436 ricevette dieci ducati per diversi lavori.

La *Bibbia* alla cui decorazione prese parte Jacopino d'Arezzo con un intervento marginale, miniando esclusivamente la c. 281r del trentesimo fascicolo, e realizzandovi anche le iniziali a penna, è stata riconosciuta in quella decorata da Belbello da Pavia per Niccolò III, entro il 1433.

III.2 La decorazione della Bibbia di Niccolò III

Dopo l'esecuzione dell'*Offiziolo Visconti* e degli *Acta Sanctorum* Belbello si ritrovò in uno stretto lasso di tempo alle prese con una nuova importante impresa per una delle più raffinate corti italiane: la *Bibbia* commissionata da Niccolò III d'Este, in cui la perizia tecnica dell'esecuzione e gli altissimi esiti stilistici raggiunti

²⁰⁵ Sull'artista si veda: G.Z. ZANICHELLI, *Guiniforte da Vimercate*, in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 339-342, con bibliografia precedente.

²⁰⁶ Si veda a tal proposito A. FRANCESCHINI, *Artisti ... cit.*, pp. 10-14.

testimoniano della maturità artistica del miniatore (cat. 6).

L'esecuzione dell'opera è comunemente posta dopo il 1431 per via della presenza del quarto francese negli stemmi che compaiono nelle grandi miniature di c. 1r e c. 413r, che venne concesso a Niccolò solo nel 1431. Il termine *ante quem* è fissato invece dal documento della cancelleria estense in cui si attesta il pagamento a Iacopino d'Arezzo per le lettere a penna e per una sola miniatura²⁰⁷.

Il lavoro del miniatore pavese dovette iniziare dunque intorno al 1431 o di poco successivamente, ma le modalità del suo intervento sono per noi ancora oscure poiché in realtà non è noto se i fascicoli gli venissero recapitati a Pavia, secondo le stesse modalità che si riscontrano per il *Messale* realizzato per la famiglia Gonzaga²⁰⁸, ipotesi per la quale propende Anna Melograni²⁰⁹, o se Belbello abbia lavorato alla decorazione della *Bibbia* nella città di Ferrara o presso altra residenza limitrofa della corte estense.

In realtà, come già ribadito, non si è a conoscenza di alcun documento d'archivio che colleghi il maestro pavese al codice, né tantomeno che attesti la sua presenza a Ferrara, fatto che potrebbe apparire insolito per un'opera di tale portata, tenuto conto anche del fatto che i registri di amministrazione estensi non sono ricchi di notizie sui miniatori e in generale sugli artisti che lavorarono a corte.

Una spiegazione plausibile è il fatto che nell'Archivio Estense manchino i libri di amministrazione relativi agli anni 1425-1433, il che lascerebbe presupporre che il maestro pavese sia intervenuto nel manoscritto entro tale intervallo di tempo, verosimilmente tra il 1432 e il 1433.

Il Franceschini ha messo in relazione la *Bibbia* miniata da Belbello con quella scritta da Franceschino da Bologna nel 1422, avanzando l'ipotesi che questa sia stata impostata nel 1423 quando Niccolò commissionò al miniatore bolognese di scrivergli un elenco di quanto gli fosse necessario per la sua realizzazione. Questi

²⁰⁷ A. FRANCESCHINI, *Artisti ... cit.*, p. 163, doc. 392r.

²⁰⁸ Si rimanda al capitolo successivo.

²⁰⁹ A. MELOGRANI, *Storia e analisi di un codice di lusso per la corte estense: Belbello da Pavia, Iacopino d'Arezzo e il Barb. lat. 613*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2011, pp. 463-77: 646.

vi lavorava nel 1424, ma nel mese di maggio di quell'anno si recò a Ferrara, lasciando probabilmente incompiuto il lavoro cominciato²¹⁰.

Per quanto riguarda le circostanze che spinsero il marchese alla realizzazione di un'opera di tale fastosità, Antonio Manfredi vi ha ravvisato ragionevolmente un collegamento con la presenza a corte di Ricciarda di Saluzzo, sposata in terze nozze da Niccolò nel 1429. La marchesa, madrelingua francese e certamente colta fruitrice della ricca biblioteca estense, avrebbe senz'altro favorito l'avvio di tale opera redatta in lingua francese²¹¹.

La mano di Belbello è riconoscibile nella quasi totalità delle miniature a poste a decorazione del testo, fatto salvo, come già accennato, per un'iniziale del fascicolo 30 (c. 281r) che si deve a Jacopino d'Arezzo, probabilmente in seguito ad un errore di fascicolazione a di cui ci si accorse forse in un momento in cui il miniatore pavese non era più disponibile.

L'apparato iconografico dell'opera segue la consuetudine medievale intesa a rappresentare all'inizio di ogni singolo libro delle Sacre Scritture, salvo qualche variazione, figure di profeti o episodi semplici connessi alla prima parte del testo. Esso è composto da una serie di miniature tabellari di dimensioni sempre corrispondenti a una colonna di testo, contenenti raffigurazioni poco elaborate, la maggior parte delle volte ad una sola figura (fig. 24), in casi più rari appaiono scene con più personaggi (fig. 25); queste sono inserite entro una cornice a due fasce, una nei colori rosso o blu affiancata da un'altra in lamina d'oro. Due grandi miniature tabellari della larghezza di due colonne di testo, sono posizionate una al principio dell'Antico Testamento e una all'inizio del Nuovo, e raffigurano rispettivamente *San Girolamo e il leone* (c. 1r, fig. 26) e una *Madonna con Bambino* (c. 514r, fig. 27) occupando metà pagina.

La maggiore libertà spaziale che l'artista aveva avuto a disposizione nell'*Offiziolo Visconti*, benché talvolta condizionata dalle soluzioni predeterminate nella

²¹⁰ A. FRANCESCHINI, *Artisti ... cit.*, p. 13.

²¹¹ A. MANFREDI, *Antico e Nuovo Testamento francese ("Bibbia di Nicolò d'Este")*, in *I vangeli dei popoli*, Roma 2000, pp. 367-372, cat. 67.

precedente campagna decorativa, nella *Bibbia* è ridimensionata dalla struttura stessa della decorazione e il miniatore appare aver acquisito pienamente la capacità di organizzare la rappresentazione entro un campo più ristretto.

Nell'impaginazione della raffigurazione l'impegno dell'artista appare concentrato in prevalenza sulla resa della scena rappresentata con una grande attenzione riservata ai personaggi, dalla struttura ampia e plastica, i cui volti talvolta cupi sono fortemente caratterizzati dal punto di vista espressivo.

Si manifesta la particolare rappresentazione della divinità (fig. 28), accennata da Belbello fin dalle carte dell'*Offiziolo*, che consiste in una raffinata semplificazione composta da un volto barbuto avvolto in un mantello e svolazzante nel cielo.

Gli sfondi propongono schemi consueti, talvolta già osservati nella precedente produzione dell'artista, variando dall'oro bulinato al paesaggio schematico (fig. 28), ai motivi geometrici a scacchiera in cui si alternano l'oro, il blu e il rosso (fig. 29), secondo una decorazione caratterizzata da uno stile ancora molto vicino a quelle di stretta aderenza ai modi di Michelino da Besozzo e in linea con la miniatura lombarda tardogotica. I piatti fondali sovente non entrano in alcun modo in relazione con la scena in primo piano, ma annullano ogni tentativo di prospettiva, occultando lo spazio retrostante e dando l'impressione che l'artista ripudi la componente del senso di profondità, riservando la sua attenzione esclusivamente ai protagonisti.

Rispetto alle prime manifestazioni note il linguaggio di Belbello, quantunque ancora profondamente radicato nel mondo tardogotico, diviene nella *Bibbia* più ampio e monumentale, mostrando inoltre un'evoluzione in senso espressionistico. Esemplificativo in tal senso, poiché racchiude tutti gli elementi elencati, è senz'altro il frontespizio dell'opera ornato sui quattro lati da un fregio continuo su fondo d'oro, ottenuto da sottili tralci riccamente fogliati al cui interno si inseriscono spinose fogliette di vite, motivo decorativo ispirato a influenze francofile perfettamente in linea con la tradizione tardogotico-lombarda.

Al di sopra del testo, composto su due colonne, si apre la grande miniatura

tabellare con il *San Girolamo e il leone* in cui le volumetrie dei corpi vengono definite dalle ampie pieghe curve delle vesti e sottolineate dalle leggere smorzature del colore che conferiscono grande risalto alla plasticità formale delle figure; si noti a tal proposito la fisicità espansa del santo raffigurato con il tradizionale abito rosso e la larga e tozza figura del confratello abbigliato in azzurro.

Fin dalle prime pagine del codice si manifestano i vecchi barbuti dai lunghi capelli ricci o ondulati e dai visi rugosi, tipici delle pagine della *Bibbia Estense* che spiccano particolarmente per la loro pronunciata espressività che caratterizza fortemente i loro volti dal punto di vista fisionomico. Che essi siano rappresentati di profilo come il san Girolamo o voltati di tre quarti verso lo spettatore come il confratello alle sue spalle, le loro connotazioni rivelano un frasario abituale che Belbello utilizza costantemente nel manoscritto estense, ma anche oltre come nel *Messale* decorato per i Gonzaga, offrendo un campionario di personaggi e dei modi propri del miniatore (figg. 29-35).

Tali personaggi, se da un lato appaiono dipendere, seppur rivisitati, dalle figure dai tratti grotteschi di alcune manifestazioni di Michelino, si vedano ad esempio i volti del gruppo di personaggi a sinistra nel *Matrimonio della Vergine* del Metropolitan Museum di New York, dall'altro appare evidente come essi debbano molto alla cultura visuale emiliana e più precisamente sulle esperienze pittoriche condotte per Niccolò III all'opera di Giovanni da Modena, come era stato giustamente già intuito dal Longhi²¹².

La conoscenza di tale linguaggio attraverso la mediazione del maestro di San Michele a Murano, senza dubbio innegabile, non pare però sufficiente a giustificare la virata espressiva del miniatore nella *Bibbia* che può essere invece spiegata esclusivamente attraverso un contatto diretto con la piazza bolognese del tempo, centro artistico aggiornatissimo.

Specialmente il cantiere di San Petronio dovette impressionarlo non poco, il miniatore ebbe certamente modo di osservare *de visu* gli affreschi della Cappella

²¹² R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Firenze, 1934, (ed. 1956), p. 14-16.

Bolognini²¹³ dai quali sembrano dipendere strettamente proprio i volti dei profeti barbuti e accigliati i cui volti si caratterizzano per una forte carica espressionistica. Oltre agli affreschi del Falloppi, Belbello potè osservare anche le sculture della Porta Magna di Jacopo della Quercia e i rilievi di Antonio da Campione che devono aver senz'altro rappresentato per l'artista un'indiscutibile fonte di ispirazione²¹⁴.

La decorazione della *Bibbia* dovette essere eseguita in pochi anni, nel giro dei quali Belbello dovette assorbire e fare propri i dettami della cultura emiliana di inizio secolo, probabilmente già apprezzati e captati tramite il contatto con il Maestro di San Michele a Murano. La realizzazione dei cupi personaggi barbuti che compaiono nel manoscritto appare a mio avviso prova tangibile del fatto che il miniatore avesse osservato di persona le manifestazioni artistiche presenti nel San Petronio, motivo per cui appare complicato credere che egli abbia lavorato alla Bibbia “a distanza” attraverso l'invio dei fascicoli, magari presso Pavia, così come avanzato dalla Melograni.

Alla fine di questo percorso Belbello dimostrava di essere ormai un artista maturo, pronto per nuove importanti commissioni; purtroppo però non si hanno notizie di quale fu la sua destinazione successivamente a questa impresa.

²¹³ Si veda a tal proposito: *Giovanni da Modena, un pittore all'ombra di S. Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, 12 dicembre 2014 – 12 aprile 2015), a cura di D. Benati e M. Medica, Cinisello Balsamo 2014.

²¹⁴ L. CAVAZZINI, *Giovanni da Modena e la scultura*, *Ibidem*, pp. 75-83.



Fig. 24, Bibbia estense, Creazione della vegetazione della terra, c. 4v.



Fig. 25, Bibbia estense, Sacrificio di Abele e di Caino, c. 10v.



Fig. 26, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, *San Gerolamo e il leone*, c. 1r



**Liber generationis ihesu cristi filij
dauid filij abraham.**



Aliques
de la gene
ration ie
su crist.
filz dauid
filz abra
am. abra
am engé
ora ysaac
ysaac en
gendra isaac. iacob engendra iudam
et ses freres. iudas engendra phares
et aram de thamar. phares engendra
ehon. ehon engendra aram. aram
engendra aminadab. aminadab engen
dra nolon. nolon engendra seimon.
seimon engendra ioy de iudith. ioy
engendra iacob et rui. iacob
engendra iesse. iesse engendra dauid le

roy. Dauid le roy engendra salomon
de cele qui fu apelee yrie. salomon
engendra roboam. roboam engendra
abram. abra engendra asa. asa engen
dra iohaphat. iohaphat engendra ioram
ioram engendra ozias. ozias engend
ra ioacham. ioacham engendra achaz. a
chaz engendra ezechie. ezechie engen
dra manasse. manasse engendra a
mon. amon engendra iose. iose eng
dra iechame et ses freres en la tra
nsmigration de babylone. Cest apres en
iuel temps que nabugodonosor en me
na les filz ysaac chens en babylone.
Ce fu en iuel temps que sechonia qui
estoit apelee ioachim fu roy en iery
salem. et apres la transmigration de
babylone sechonia engendra iuda. iuda
engendra ieroboa. ieroboa engendra
salathiel engendra ieroboa. ieroboa
engendra abud. abud engendra
ehachim. ehachim engendra azor.

Tav. 27, Bellello da Pavia, Bibbia estense, Madonna con Bambino, c. 514r



Fig. 28, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 11r



Fig. 29, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 19v



Fig. 30, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 1r, San Girolamo (part.)



Fig. 31, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 3r (part.)



Fig. 32, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 5v (part.)



Fig. 33, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 1r (part.)



Fig. 34, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 3v (part.)



Fig. 35, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, *Creazione del sole e della luna*, c. 5r

IV

IL MESSALE DI BARBARA BRANDEBURGO GONZAGA

IV.1 Mantova: potere dinastico e contesto culturale

I Gonzaga, ambiziosa famiglia di proprietari terrieri, presero possesso della città di Mantova nel 1328 attraverso una congiura messa in atto da Luigi Gonzaga (1268-1360), tramite la quale venne soverchiata la potente famiglia dei Bonacolsi, che fino a quel momento aveva governato²¹⁵.

Lo stato mantovano assurse alla dignità di marchesato dell'impero quando, il 6 maggio 1432, da parte dell'imperatore Sigismondo IV venne conferito il titolo di marchese di Mantova a Gianfrancesco Gonzaga (1395-1444), con diritto ereditario del privilegio nobiliare sui figli legittimi e naturali, dietro esborso di 12.000 monete d'oro²¹⁶.

Sotto il governo del primo marchese della dinastia gonzaghese, un uomo dotato di grande interesse per la cultura e le arti nonché fautore di politiche culturali di vasta apertura e di alto senso di impegno civile e politico, iniziò per la città che diede i natali a Virgilio un periodo particolarmente florido, che all'epoca la rese un centro umanistico di grande rinomanza.

Come le altre principali corti italiane, Gianfrancesco Gonzaga poteva vantare la

²¹⁵ G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea, I: Ascesa di una dinastia. Da Luigi a Gianfrancesco (1328-1432)*, Modena 2004, pp. 21-22.

²¹⁶ La concessione di tale privilegio è descritta minuziosamente in un passo, pubblicato da Giancarlo Malacarne, della cronaca manoscritta del notaio Giacomo Daino, oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova (ms. 73). Il Malacarne inoltre sottolinea che in realtà il titolo nobiliare era già appannaggio della dinastia, in quanto fin dal 1413 Gianfrancesco era stato nominato marchese di Lonato. G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea, II: Il sogno del potere. Da Gianfrancesco a Francesco II (1432-1519)*, Modena 2005, pp. 22-23. Malacarne mette inoltre in evidenza il fatto, forse sottovalutato dai Gonzaga, che essi, accettando il prestigioso titolo di marchesi, divenivano vassalli dell'Impero e che in futuro per governare, sarebbe stata vincolante l'investitura imperiale. Gli accordi prevedevano inoltre un appannamento che concretizzasse i legami con l'aristocrazia tedesca, ovvero che il primogenito del neo marchese Gianfrancesco e Paola Malatesta, Ludovico Gonzaga, avrebbe preso in moglie Barbara di Hohenzollern dei margravi di Brandeburgo, che vantava una parentela con la stirpe imperiale.

presenza di un famoso umanista che “costituiva quegli ornamenti letterari e di cultura che anche il consiglio della moglie Paola Malatesta gli aveva presentato come imprescindibili, quando si fosse voluto procedere a un’educazione dei figli che fosse in sintonia col luminoso divenire che si andava preparando per la famiglia”²¹⁷. Per sovrintendere a questo delicato compito giunse a Mantova, su invito dello stesso marchese, Vittore de’ Rambaldoni conosciuto come Vittorino da Feltre (1378 ca.-1446) che nel 1423 fondò nella “ca’ Zoiosa”, edificio indipendente ubicato nei pressi della residenza marchionale, una delle prime scuole di rigorosa impostazione umanistica. Qui egli svolse la sua particolare attività didattica e culturale improntata sull’insegnamento degli ideali umanistici, conciliando lo spirito della vita cristiana con i principi educativi della letteratura classica e lo studio del greco.

Destinata ai rampolli di casa Gonzaga, ma non solo, essa annoverò tra i suoi allievi, letterati, religiosi e uomini di stato tra i quali la stessa Barbara di Brandeburgo (1422-1481)²¹⁸, futura moglie di Ludovico Gonzaga (1412-1478), e

²¹⁷ *Ibidem*, p. 94. A tal proposito appare pertinente e assai importante l’osservazione del Meroni che sottolinea come dall’analisi delle carte d’archivio balzi evidente il ruolo di primo piano avuto da Paola Malatesta in seno alla corte mantovana. Durante gli anni di matrimonio e fino alla morte del marito fu lei che si occupò dell’educazione dei figli dell’amministrazione interna e di molti dei rapporti con gli artisti di corte, tra i quali interagì, pur se per un breve periodo, come si vedrà in seguito, anche con Belbello. U. MERONI, *Mostra dei codici gonzagheschi: la biblioteca dei Gonzaga da Luigi a Isabella*, catalogo della mostra (Mantova, Biblioteca Comunale, 18 settembre - 10 ottobre 1966), Mantova 1966, p. 50.

²¹⁸ Sulla base degli accordi stipulati da Gianfrancesco con l’imperatore Sigismondo IV per l’ottenimento del titolo di marchese, ci si adoperò affinché Barbara di Hoenzollern si recasse a Mantova per convolare a nozze con Ludovico. Perché l’accordo, che prevedeva da parte dei Gonzaga il versamento di 25000 fiorini renani agli Hoenzollern, andasse a buon fine il cardinale Giuliano Casarini, nunzio papale e presidente del Concilio di Basilea, si adoperò ostinatamente arrivando perfino a mentire sulla reale età della promessa sposa affermando il 6 luglio 1433 che *Predictam puellam esse formosissimam et optimorum aetatis XIII annorum* (Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 197, c. 179) mentre a quella data aveva ancora dieci anni, essendo nata il 22 settembre del 1422. Barbara giunse a Mantova appena undicenne, il 21 novembre 1433, come è ricordato una cronaca anonima conservata presso l’Archivio di Stato di Mantova (*Archivio Gonzaga*, b. 416, i, fasc. 14), e i marchesi si preoccuparono che Barbara si abituasse agli usi e costumi della corte: *Considerato che cum manco ne rimarà de qua, più tosto la dicta Magnifica sposa si domentegarà li costumi de Alemaniam et etiam che de quain Ytalia è simel usanza* (Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 197, cc. 177-178). A questo scopo la giovane fu affidata all’educazione di Vittorino da Feltre. Sull’arrivo di Barbara di Hoenzollern a Mantova e le sue complesse dinamiche si veda: G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, II: *Il sogno del potere...* cit., pp. 42-51.

Federico da Montefeltro (1422-1482) che mantenne per lungo tempo un rapporto d'amicizia con i marchesi.

Nello stesso periodo inoltre a Vittorino da Feltre fu affidata anche la biblioteca marchionale che, come emerge dai due noti inventari redatti alla morte di Francesco I Gonzaga (1366-1407), quarto capitano di Mantova, contava già nel 1407, 392 volumi²¹⁹. In realtà tale numero, benché considerevole, appare sottostimare il patrimonio librario dei Gonzaga che a quella data doveva essere ben più consistente; i due inventari infatti, come sottolinea Andrea Canova, vennero redatti per esigenze amministrative di natura patrimoniale e non di certo culturali, con la finalità di registrare esclusivamente i libri di proprietà di Francesco, mentre è quasi certo che pressoché ogni esponente della famiglia Gonzaga ebbe una sua biblioteca personale che includeva ulteriori libri²²⁰. Pur tenendo conto di ciò, l'insieme dei libri elencati nei due inventari è stato identificato dagli studiosi come “il nucleo originario e fondante di una biblioteca Gonzaga poi arricchita dalla parte migliore delle successive compagini allestite dai discendenti di Francesco”²²¹.

Il dato che si evince da questi elenchi appare comunque assai significativo poiché da un lato testimonia dell'elevato livello di cultura letteraria raggiunto in quel momento dalla corte, che doveva essere abituata all'uso dei testi sia come strumenti di studio sia come intrattenimento, come nel caso dei romanzi cavallereschi, e dall'altro ci trasmette l'esistenza di un corposo numero di manoscritti acquistati dai Gonzaga o confluiti nella loro libreria da quella dei

²¹⁹ I due inventari conservati presso l'Archivio di Stato di Mantova (Archivio Gonzaga. B. 329) sono copie di un medesimo archetipo e non ne esiste una pubblicazione integrale, un'ampia sezione è stata trascritta da P. GIROLLA, *La biblioteca dei Gonzaga secondo l'inventario del 1407*, «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», nuova serie, XIV-XVI (1921-1923), pp. 30-72.

²²⁰ A. CANOVA, *Le biblioteche dei Gonzaga nella seconda metà del Quattrocento*, in *Principi e signori. Le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*, Atti del Convegno (Urbino, 5-6 giugno 2008), a cura di G. Arbizzoni, C. Bianca, M. Peruzzi, Urbino, Accademia Raffaello, 2010, pp. 39-66: 39-40. L'articolo comprende anche un'utile rassegna sugli studi compiuti precedentemente sulla formazione della biblioteca dei Gonzaga.

²²¹ *Ibidem*, p. 40. Tale raccolta di libri nel 1707 venne trasferita da Ferdinando Carlo Gonzaga a Venezia, dove fu venduta. L'inventario redatto in quell'occasione è conservato a Vienna, presso l'Haus-, Hof- und Staatsarchiv (It. Sp. R., Mantua, Korrespondenz, Fasz. 6).

Bonacolsi, che a loro volta acquisirono e fecero realizzare sontuosi volumi²²².

I Gonzaga in tale propensione non furono da meno rispetto ai loro predecessori, infatti l'attività relativa alla produzione di codici miniati nella città andò sicuramente a incrementarsi durante il periodo di governo di Gianfrancesco, sotto il quale sono attestati numerosi pagamenti a calligrafi e, seppur in minor misura a miniatori, ma su di essi mancano informazioni precise, poiché non è possibile collegare a opere superstiti i pochi nomi tramandati dai documenti: Jacobus de Galopinis, Jacobus presbiter, Petrus Matheus e Giovanni di Giovanni di Franconia, quest'ultimo menzionato nel 1441-1442 e definito «*illuminator excellentissimi domini nostri*»²²³.

Tale difficoltà deriva dal fatto che le attuali conoscenze nel campo della miniatura dell'epoca a Mantova sono ancora limitate; l'indagine su questo fronte è stata sempre condotta sulla base dell'analisi oggettiva delle caratteristiche stilistiche di alcuni codici miniati sicuramente nella città o appartenuti ai Gonzaga²²⁴, che testimoniano comunque lo straordinario gusto della cultura e del libro perseguito dalla famiglia.

²²² U. MERONI, *Mostra dei codici gonzagheschi: la biblioteca dei Gonzaga da Luigi a Isabella*, catalogo della mostra (Mantova, Biblioteca Comunale, 18 settembre - 10 ottobre 1966), Mantova, Ente provinciale Turismo, 1966, pp. 41-44; G.Z. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova dall'età dei Bonacolsi ai primi Gonzaga*, «Artes», V (1997), pp. 36-71.

²²³ U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi...* cit, pp. 47-52.

²²⁴ Su tali presupposti sono basati gli studi di G. Z. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova al tempo della dieta*, in *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, atti del convegno internazionale (Mantova 13-15 aprile 2000), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze 2003, pp. 403-421; G. TOSCANO, *La miniatura in Lombardia*, in *La miniatura in Italia. II Dal tardogotico al manierismo*, Napoli-Roma 2009, pp. 252-274: pp. 264-265 (con ampia rassegna sulla bibliografia precedente); G. MARIANI CANOVA, *I libri miniati dei Gonzaga: un percorso di gusto e cultura*, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di F. Trevisani, Milano 2006, pp. 82-90; G. Z. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova 1430-1460*, *ibidem*, pp. 90-93.

IV.2 La cultura visuale a Mantova nella prima metà del Quattrocento

L'esame dei manoscritti miniati eseguiti per la biblioteca dei Gonzaga nel periodo tra il 1423 e il 1446, quando Vittorino ne ebbe appunto la responsabilità, fornisce una traccia dei fatti artistici con i quali l'umanista doveva avere una particolare dimestichezza; è abbastanza attendibile credere che egli abbia condotto una vera e propria committenza o che comunque abbia avuto una certa incidenza a livello del gusto e del linguaggio figurativo. Non si deve inoltre tralasciare il fatto che alcuni manoscritti furono realizzati per la sua biblioteca personale che, successivamente alla sua scomparsa, andò a confluire in quella marchionale²²⁵.

Se le miniature di questi codici non furono direttamente commissionate da Vittorino, esse dovettero perlomeno incontrare la sua generica approvazione²²⁶ e in questo senso una fondamentale importanza riveste il manoscritto scritto in greco delle *Vite* di Plutarco, oggi nella Biblioteca Laurenziana di Firenze (Plut. 69, D), redatto a Mantova nel 1431 come attesta la sottoscrizione apposta a c. 419r dal copista greco Gerardo da Patrasso, già attivo per la corte²²⁷. Nell'opera la Mariani Canova scorge "alcune pagine miniate con gusto schiettamente tardogotico di matrice lombarda"²²⁸. Analogamente tardogotico è il *Somnium Scipionis* oggi nella Biblioteca Comunale di Trento (ms. 3565), realizzato per il giovane Ludovico Gonzaga mentre era allievo nella Ca' Zoiosa di Vittorino, nel quale si può cogliere la stessa mano del miniatore con "una spiccata propensione per i tralci abitati di origine veronese"²²⁹, che intervenne nel *Plutarco* Laurenziano. Lo stesso

²²⁵ In realtà il lascito ereditario dell'umanista, comprendente anche i suoi libri, era indirizzato a favore del suo discepolo Jacopo da S. Cassiano, ma risultando passiva non venne da lui accettata. Il Meroni suppone che Ludovico II Gonzaga si fosse fatto carico di indennizzare i creditori, rilevando tale lascito. U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi ...* cit., p. 48.

²²⁶ G. MARIANI CANOVA, *La personalità di Vittorino da Feltre nel rapporto con le arti visive e il tema dell'educazione nel linguaggio figurativo del Quattrocento*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia, arti*, Firenze 1981, pp. 199-212: 207.

²²⁷ G.Z. ZANICHELLI, Scheda III.1, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di F. Trevisani, Milano, Electa, 2006, pp. 202-203.

²²⁸ G. MARIANI CANOVA, *La personalità di Vittorino ...* cit., p. 208.

²²⁹ G.Z. ZANICHELLI, Scheda III.2, *ibid.*, pp. 204-205.

artista operò verso il 1430, insieme a un secondo miniatore di cultura più emiliana, nella prima fase di decorazione del *Salterio* (ms. lat. 772) della Bibliothèque nationale de France, che sarà completato solo negli anni settanta per volontà del cardinale Francesco Gonzaga²³⁰.

Il secondo miniatore, autore delle iniziali istoriate, appare come un imitatore di Giovannino de Grassi il cui naturalismo aveva trovato una certa eco nella città dei Gonzaga intorno agli anni Trenta del secolo, contemporaneamente all'attività di Pisanello in Palazzo ducale.

Questi esempi dimostrano come la scuola mantovana di miniatura costituisse un vero punto di convergenza per le esperienze artistiche più in voga del tardogotico padano spaziando dalla Lombardia al Veneto, e dando testimonianza di legami con l'arte di Giovannino de Grassi e con quella di Stefano da Verona probabilmente di passaggio a Mantova²³¹.

Se da un lato la produzione artistica mantovana nei primi anni di reggenza di Gianfrancesco Gonzaga è contrassegnata da una certa continuità rispetto alla situazione della fine del Trecento, dall'altro è possibile riscontrarvi un certo allineamento della produzione miniatoria superstite con le tendenze culturali espresse dagli artisti chiamati presso la corte; i più imponenti codici di lusso di questo periodo risultano strettamente legati anche alla presenza di Pisanello, che i documenti attestano a Mantova a partire dal 1424-1426, data in cui forse il pittore veronese era già impegnato nella camera con le *Storie Cavalleresche* nel Palazzo

²³⁰ Come illustra Chambers, malgrado Francesco Gonzaga non avesse mai dimostrato grandi doti da letterato, divenne comunque un accanito collezionista di codici miniati. In età adulta a Pavia visitò senz'altro la biblioteca degli Sforza (ex-Visconti) e poté confrontarla con quella dei suoi familiari, ma anche con quella di Piero e Giovanni de' Medici che gli fu mostrata nel marzo del 1462 durante la sua visita a Firenze. Una volta a Roma fu influenzato probabilmente da Pio II nonché dai molti bibliofili e conoscitori presenti nella cerchia della corte papale. Era stato infatti Francesco a occuparsi di alcuni libri su incarico della madre Barbara così come si era fatto carico di sollecitare Belbello per fargli finire il *Messale*: D.S. CHAMBERS, *A Renaissance Cardinal and Worldly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, London 1992, pp. 139-145.

²³¹ Sulla problematica definizione dell'attività di questo pittore a Mantova si veda S. L'Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005, pp. 35, 149-154.

Ducale²³²

Un manoscritto in particolare testimonia questo clima culturale, si tratta dei *Quattro Ordini* di R. Jacob Ben Aser (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross. 555), scritti a Mantova nel 1435 per un committente ebraico con ampia disponibilità economica il cui nome non ci è pervenuto²³³. Le scene che illustrano il manoscritto ebraico mostrano che nello spazio di pochi anni l'influenza di Pisanello era diventata preponderante anche se i voluminosi racemi che circondano il testo presentano echi sia della tradizione lombarda, sia del naturalismo pisanelliano, al quale rimandano la resa dettagliata dei costumi e delle acconciature. Il codice si configura dunque come preziosa testimonianza del gusto mantovano per le miniature intorno all'anno 1435.

Un'altra testimonianza di questa tendenza di stretta osservanza pisanelliana può essere considerata l'iniziale S del Paul Getty Museum di Malibù (ms. 5)²³⁴, in origine proveniente da un *Graduale* commissionato da Ludovico Gonzaga e forse destinato al monastero di Santa Paola di Mantova, nel quale erano confluiti diversi libri appartenenti a Gianfrancesco. In quest'opera, in cui comunque appare la diretta influenza della cultura di Pisanello, emergono chiare tangenze ricollegabili alla cultura miniatori veneta come l'intensa gamma cromatica.

²³² M. BOSKOVITS, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), Milano 1988, pp. 9-49: 20-22.

²³³ U. BAUER-EBERHARDT, *Miniature italiane in codici ebraici*, in *Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di storia della miniatura, (Cortona 20-23 ottobre 1988), a cura di M. Ceccanti e M.C. Castelli, Firenze 1992, pp. 425-437.

²³⁴ G. TOSCANO, in *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 6 maggio - 5 agosto 1996), a cura di D. Cordellier, Paris 1996, cat. 76, p. 40. La datazione post 1448 proposta da Toscano era stata anticipata all'inizio del decennio da Massimo Medica, in M. MEDICA, *Matteo de' Pasti et l'enluminure*, in *Pisanello*, atti del convegno (Parigi, Musée du Louvre, 26-28 giugno 1966), a cura di D. Cordellier, Paris, Musée du Louvre, 1996, p. 507 sulla base di alcuni confronti con il *Libro d'ore* (ms. Add. 22569) della British Library.

IV.3 Genesi di un'opera

Cresciuto in seno a tale temperie culturale Gianlucido Gonzaga (1421-1448) doveva sicuramente essere avvezzo fin dalla tenera età al gusto per i manoscritti lussuosamente miniati, non stupisce dunque che egli, seppur poco più che ventenne, abbia deciso di far realizzare un lussuoso messale, oggi noto come *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga* (cat. 7) poiché porta al suo interno lo stemma della marchesa, raffigurato per due volte nella cornice della miniatura a piena pagina dedicata all'*Ascensione* (c. 204v)²³⁵, anche se il primo committente come si vedrà a breve, fu lo stesso Gianlucido.

Il giovane, per volere del padre Gianfrancesco, terminati gli studi nella prestigiosa scuola umanistica della 'Ca' zoiosa', fu inviato a Pavia nel 1438, al fine di seguire le lezioni di diritto impartite presso la celebre università cittadina, accompagnato dal suo precettore Vittorino, al quale era stato affidato fin dall'età di quattro anni²³⁶. Gianlucido, un fanciullo dalla salute incerta, ma dalla mente assetata di conoscenza, soprattutto per quanto concerne la cultura classica, sia umanistica che scientifica, per via della sua inadeguatezza fisica alla fatica e all'arte militare venne destinato agli studi e alla vita clericale. Durante i suoi anni di studentato pavese gli venne conferito dal pontefice Eugenio IV (papa dal 1431 al 1447) il titolo di protonotario apostolico; rimase a Pavia per circa sei anni, dove concluse

²³⁵ G. GEROLA, *Un prezioso messale di Barbara di Hoenzollern*, in "Il Marzocco", n. 52, p. 4, 1917. La convincente proposta di lettura dello stemma quadripartito ha identificato le aquile rosse su fondo bianco raffigurate sul primo e sull'ultimo quarto del blasone, con le armi del marchesato di Brandeburgo, i leoni neri su fondo oro che compaiono nel secondo e nel terzo quarto, con quelle del burgraviato di Norimberga, mentre quelle raffigurate al centro dello stemma vennero identificate con le armi della famiglia Hohenzollern. Sulla base di tale lettura, lo stemma si confaceva perfettamente a Barbara di Brandeburgo, moglie di Ludovico Gonzaga, proveniente da quel ramo della famiglia Hohenzollern che aveva ottenuto nel 1192 il burgraviato di Norimberga e nel 1415 aveva preso possesso del marchesato di Brandeburgo. Conferma di tale lettura è espressa anche da G. MALACARNE, *Barbara di Hoenzollern del Brandeburgo. La marchesa di Mantova e il suo stemma*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G. Z. Zanichelli, Modena 2012, pp. 107-116.

²³⁶ Numerose notizie sulla breve vita di Gianlucido Gonzaga sono riportate in: C. DE ROSMINI, *Idea dell'ottimo precettore nella vita e disciplina di Vittorino da Feltre e de' suoi discepoli*, Milano 1845, pp. 204-214.

gli studi nel 1442, anno in cui ottenne la *Licenza*²³⁷. Tale notizia ci perviene dai registri delle spese effettuate per conto dello stesso Gianlucido da Giovanni Francesco Capilupi, che seguì il giovane nella città sul Ticino in qualità di suo camerlengo, al quale si devono tre registri di spese relativi agli anni di soggiorno pavese²³⁸.

Da queste testimonianze emerge che il giovane prelado durante gli anni passati a Pavia si distinse per la sua generosità dando “prove grandissime delle virtuose sue inclinazioni ... Spese egli somme rilevanti, come da questi libri apparisce, in elemosine. Beneficò chiostrì, fece offerte a più chiese e niun povero aveva ripulse da lui, oltre i danari che dispensava a’ suoi cappellani acciocché fossero distribuiti ad altri mendici”²³⁹. Guadagnò inoltre la notorietà come ricercatore di medaglie e di monete antiche, di cui divenne rapidamente un esperto collezionista, tanto da crearne un ricchissimo museo.

Abituato allo sfarzo della corte gonzaghesca e incline al bello grazie alla particolare sensibilità sviluppata durante i suoi studi, Gianlucido oltreché dalle medaglie dovette essere attratto anche dalla raffinata produzione libraria destinata sia a incrementare la biblioteca dei Visconti sia quelle degli aristocratici cortigiani o degli umanisti gravitanti attorno alla corte e all’Università.

Come suggerisce Giuseppa Z. Zanichelli è probabile che Gianlucido avesse ottenuto il permesso di visitare la torre del castello di Pavia in cui aveva sede la

²³⁷ C. DE ROSMINI, *Idea dell’ottimo ... cit.*, p. 210.

²³⁸ Di questi registri uno, *Expense Camere Illustris ac Magnifici Domini domini Jobannis Lucidi de Gonzaga Marchionis et cetera facte per me Johannem Franciscum de Capite Lupi* (1 ottobre 1444-1446), si trova, compreso all’interno di un manoscritto contenente anche il libro di spese della famiglia Capilupi annotate da Antonia Folenghi, moglie di Gian Francesco (anni 1464-1476), *Expense domina Antonia de Capo de Lupo*, presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma, ms. Andres XLIV, catalogo dei ms., Fondo Vittorio Emanuele, Indice, Vitt. Em. 1015 (238812). Gli altri due registri, un tempo conservati presso l’archivio privato degli eredi Capilupi di Mantova, negli anni 2013 e 2014 sono stati ceduti all’Archivio di Stato di Mantova, si tratta rispettivamente dei manoscritti “1438. *Denarii expensi per me Ioannem Franciscum Capilupi, nomine illustris domini Ioannis Lucidi de Gonzaga*”, ASMn, Archivio Capilupi, Andres XLII, b. 24 e “Expense ordinarie (...) extraordinarie (...)” registro di spese, ASMn, Archivio Capilupi, Andres XLIII, b. 24.

²³⁹ C. DE ROSMINI, *Idea dell’ottimo ... cit.*, p. 210.

biblioteca ducale nella quale erano conservati preziosi codici²⁴⁰; la *Consignatio* del 1426 attesta la presenza di ben 988 volumi²⁴¹ che rendevano in quegli anni la biblioteca pavese dei Visconti la più prestigiosa in Italia, seconda in Europa solo a quella dei re di Francia²⁴².

Per il giovane prelato questa dovette essere l'occasione per entrare in contatto con i miniatori preferiti da Filippo Maria, tra i quali oltre al Maestro delle *Vitae Imperatorum*, vi era senz'altro Belbello, probabilmente rientrato in patria successivamente alla realizzazione della Bibbia per Niccolò III.

È in questa cultura visuale e in queste esperienze che probabilmente prese forma e sostanza l'idea di Gianlucido per l'avvio dell'ambizioso progetto del *Messale*, attualmente di proprietà del Capitolo della Cattedrale di Mantova.

La lenta esecuzione del codice sia nell'illustrazione sia nella stesura del testo, è indice di una lunga meditazione da parte del committente il quale sovrintese alla prima fase dell'opera, che si situa tra il 1442 e il 1444. Fece in tempo a impostare anche la seconda, tra gli anni 1448 e il 1450, della quale verosimilmente non poté ammirare nulla poiché “la debolezza della fisica sua costituzione, fatta maggiore anche forse dallo studio troppo ostinato, il condusse ben presto al sepolcro, il che fu sul fiore degli anni suoi. Morì egli in Ceresara, terra del Mantovano e di suo dominio, agli 11 di gennajo, 1448, anno ventisettesimo della sua età”²⁴³. Nella sua *Cronaca di Mantova*, manoscritto in volgare che riporta gli avvenimenti di Mantova e la storia di alcune famiglie mantovane a partire dall'anno 1445 fino al marzo 1484, Andrea De Schivenoglia aggiunse che “Zohan Lucido e morite a Cerexarij poiché luij luxuriava tropo”²⁴⁴, attribuendone la scomparsa a un eccesso di

²⁴⁰ G.Z. ZANICHELLI, *Attorno al Messale di Barbara*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G. Z. Zanichelli, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2012, pp. 49-67.

²⁴¹ È. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti ...* cit. Si rimanda al Capitolo II di questo studio: pp. 60-63.

²⁴² *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 22 marzo - 12 luglio 2004), Paris 2004.

²⁴³ C. DE ROSMINI, *Idea dell'ottimo precettore...* cit., p. 214.

²⁴⁴ Andrea De Schivenoglia nacque a Mantova nel 1411 e si dedicò alla scrittura quasi quotidiana dei fatti degni di nota che accadevano nella città di Mantova. Il manoscritto contenente la sua cronaca si trova presso la Biblioteca Comunale di Mantova (ms. 1019) e il suo contenuto è noto

atteggiamenti libertini che in realtà mal si concilia con le altre testimonianze fornite sul prelado.

Nonostante la morte lo colse prematuramente il giovane committente riuscì a impostare un disegno unitario e ben preciso a cui aderire nell'esecuzione del *Messale*, indicazioni che probabilmente vennero seguite fino alla fine della sua realizzazione. Ciò verrebbe confermato anche dall'integrità testuale del manoscritto, coerente con i testi contenuti in altri messali, e dal fatto che i fascicoli "si susseguono in modo ordinato e logico, in rigorosa applicazione del criterio liturgico, in base al quale il libro è stato scritto"²⁴⁵.

Per la decorazione del messale fu prescelto dal giovane Gonzaga il miniatore Belbello da Pavia, con ogni probabilità incontrato negli ambienti di corte viscontei e il cui nome resterà per circa un ventennio (1442-1461) legato a quest'opera. Nel momento in cui si rese disponibile alla committenza di Gianlucido la maturità artistica del miniatore pavese poteva ormai considerarsi consolidata, visto che questi era reduce dalla grande impresa della decorazione della *Bibbia* per Niccolò III d'Este in cui era stato praticamente unico protagonista.

Nel *Messale*, in cui confluiranno le varie componenti delle sue precedenti esperienze, egli darà in ampia misura dimostrazione della sua arte passata e di quella presente in un continuo divenire.

IV.4 La lunga realizzazione del Messale

L'insieme dei documenti d'archivio concernenti l'attività di Belbello da Pavia per la famiglia Gonzaga copre in maniera discontinua il periodo che va dal 1442 al

grazie ad alcune trascrizioni. La trascrizione consultata si trova in AA.VV., *Cronache di Mantova di Andrea Schivenoglia dal MCCCCXLV al MCCCCLXXXIV*, trascritta ed annotata da Carlo d'Arco, in *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, vol. II, Milano, Francesco Colombo, 1837, pp. 117-118.

²⁴⁵ G. MANZOLI, *Le lacune e i difetti del Messale*, in *Messale di Barbara ... cit.*, pp. 42-47: p. 47.

1461²⁴⁶ e testimonia del suo impiego nella decorazione di un messale, ormai da tempo riconosciuto nel *Messale di Barbara*.

Nel corso di questo ventennio la documentazione si concentra in tre lassi di tempo ben distinti: 1442-1444, 1448-1450 e 1458-1461 che, come hanno messo in luce dapprima gli studi di Cadei²⁴⁷ e successivamente quelli di De Marchi²⁴⁸, corrispondono molto probabilmente ai momenti precisi in cui il miniatore pavese si adoperò nell'illustrazione del codice e ben testimoniano l'evoluzione della sua maniera.

La giusta via per una corretta e fruttuosa interpretazione del manoscritto, probabilmente tra i meglio documentati del Rinascimento italiano, è dunque quella di procedere analizzando sinergicamente il suo apparato miniaturistico e “i documenti nel loro non indifferente valore testuale che insieme si riallacciano in una probante complementarità”²⁴⁹.

La disamina del contenuto delle testimonianze d'archivio note, che nel corso degli studi sull'artista sono andate aumentando grazie al contributo di diversi specialisti, è di notevole importanza per cercare di comprendere pienamente le fasi di realizzazione del codice e tentare di avere un quadro più chiaro delle sue complesse dinamiche. Alle informazioni che si ricavano dai documenti già pubblicati si aggiungono altri dati inediti di notevole apporto, emersi dalla ricerca archivistica condotta da chi scrive, che vanno a confermare ciò che in parte era già emerso sul tormentato rapporto tra Belbello e i suoi committenti,

²⁴⁶ I due documenti del 1462 concernenti il miniatore tramandano i suoi tentativi di riallacciare i contatti con la famiglia Gonzaga con la quale i rapporti erano ormai compromessi.

²⁴⁷ Cadei aveva individuato nel Messale vistose discontinuità stilistiche riconducibili a due fasi distinte di intervento da parte di Belbello, coincidenti con i due momenti in cui si concentrava la corrispondenza: il 1448-1450 e il 1458-1461. A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda: Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Roma 1984, pp. 174-192.

²⁴⁸ De Marchi suddivise convincentemente le miniature del codice realizzate dal miniatore pavese in tre gruppi, individuandoli sulla base della differente tipologia della cornice. Essi, dal punto di vista artistico, corrispondevano alle tre fasi in cui Belbello attese alla decorazione del Messale: A. DE MARCHI, *Tra Ferrara e Mantova: il messale di Barbara Gonzaga*, in *Miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1 marzo - 21 maggio 1998), a cura di F. Toniolo, Modena 1998, pp. 115-118.

²⁴⁹ G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga a Barbara Brandeburgo Gonzaga*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G. Z. Zanichelli, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2012, pp. 19-23: p. 19.

aggiungendo tuttavia qualche importante tassello²⁵⁰.

Fin dal 1891 Francesco Carta pubblicò il testo di alcune lettere conservate nell'Archivio Gonzaga di Mantova, che rivelavano gli accordi intercorsi fra Belbello e la corte mantovana concernenti appunto la decorazione di un messale²⁵¹. Le stesse lettere furono esaminate da Pietro Toesca, che definendole “curiose” non diede loro troppo peso e le collegò dubitativamente all'ignoto miniatore del *Messale Gonzaga*²⁵², mentre Guglielmo Pacchioni nel 1915 integrò con due nuovi documenti²⁵³ la corrispondenza già resa nota dal Carta. In seguito Ubaldo Meroni fornì ulteriori indicazioni archivistiche, tra cui sette pagamenti a Belbello per “oro fino in foglia”, effettuati nel 1443 e nel 1444, un altro al calligrafo Pietro Paolo Marono, risalente al 27 ottobre 1442,²⁵⁴. Successivamente Carlo Berselli riunì in una raccolta completa il regesto dei documenti già pubblicati, allegando la trascrizione di quelli tralasciati negli studi precedenti²⁵⁵, mentre Giuse Pastore ha apportato ulteriori testimonianze d'archivio inedite sull'artista, che hanno rivelato come Belbello risultasse già attivo al servizio di Gianlucido Gonzaga nel 1442, anziché nel 1443 come in precedenza si pensava²⁵⁶. Da ultimo Stefano L'Occaso ha reso noti due documenti inediti riguardanti l'artista, di cui una lettera e una nota di pagamento²⁵⁷.

²⁵⁰ Le testimonianze d'archivio già conosciute, note di pagamento e corrispondenza, sono state riunite a quelle inedite in un'appendice documentaria, alla quale puntualmente si rimanda, affinché se ne abbia una visione d'insieme più chiara.

²⁵¹ F. CARTA, *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano*, Catalogo descrittivo, Roma, Bencini, 1891, pp. 153-161.

²⁵² P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912, pp. 535-549; nuova ed. p. 221.

²⁵³ G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia e Gerolamo da Cremona, miniatori. Un prezioso messale gonzaghesco del sec. XV*, dans 'L'Arte', X VIII, 1915, pp. 241-252, 343-372.

²⁵⁴ U. MERONI, *Mostra dei codici gonzagheschi ... cit.*, pp. 54; U. MERONI, *Giustizia per Giovanni Belbello*, in “Civiltà mantovana”, VIII, 1967, pp. 115-116.

²⁵⁵ C. BERSELLI, *Il Messale miniato del Duomo di Mantova*, in “Civiltà mantovana”, 4, 1983-1984, pp. 32-37.

²⁵⁶ G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale di Barbara*, Mantova, 1991, p. 13.

²⁵⁷ S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova, G. Arcari, 2005, p. 41.

Il messale di Gianlucido

L'opera di Belbello al servizio dei Gonzaga ha dunque inizio nel 1442 a Pavia: nella lista delle spese del giovane Gianlucido, desunte da uno dei libri scritti da Gian Francesco Capilupi, è registrato infatti un pagamento a Belbello per “oro fino in fogli”, in data 13 ottobre 1442²⁵⁸, mentre un altro pagamento indirizzato allo scriba Pietro Paolo Marono per la “scrittura di otto quinterni del messale che sta scrivendo”²⁵⁹ si colloca nello stesso mese. I pagamenti erogati al miniatore e al calligrafo quasi contemporaneamente potrebbero indicare la coincidenza proprio con il debutto dei lavori o con il momento immediatamente precedente in cui i due artisti ricevettero l'incarico della progettazione per la realizzazione del manoscritto. La successione più o meno regolare di ulteriori compensi a favore del miniatore pavese, registrati negli anni 1443 e 1444²⁶⁰, sono verosimilmente l'indicazione del fatto che il suo lavoro procedesse sostanzialmente con costanza. Nelle note di pagamento del 1443 Belbello viene citato sempre come miniatore di Gianlucido Gonzaga, mentre il 13 agosto dello stesso anno è nominato come “iminiatore illustrissimi domini Ludovici ituro Papiam”²⁶¹. Da ciò si deduce che l'artista, in quel momento distante dalla sua città d'origine, dovesse trovarsi probabilmente a Mantova, o presso altra residenza gonzaghese, seguito in quel frangente nell'avanzamento della decorazione del Messale proprio da Ludovico; sulla base di tali indicazioni appare dunque verosimile ipotizzare che negli anni che intercorsero tra il 1442 e il 1444, il miniatore possa aver lavorato sia a Pavia sia a Mantova.

Successivamente alla nota di pagamento di Belbello dell'8 aprile 1444²⁶² i documenti d'archivio tacciono riguardo al *Messale* fino al 1448; questa prima brusca interruzione della documentazione pare corrispondere, sulla base dei riscontri stilistici, a una prima fase di intervento del pavese nella decorazione del

²⁵⁸ Si rimanda all'Appendice documentaria, documento 1.

²⁵⁹ ASMn, A. Capilupi, Andres XLIII, 1439-1444, c. 60.

²⁶⁰ Si rimanda all'appendice documentaria, documenti 3-7.

²⁶¹ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 2.

²⁶² Si rimanda all'appendice documentaria, documento 7.

Messale in cui l'artista eseguì, secondo la condivisibile lettura di De Marchi, diciassette miniature tabellari, distribuite nei primi nove fascicoli, fino a quella di c. 62, alle quali se ne aggiungono altre due nel quarantunesimo fascicolo, quelle di c. 319r e di c. 324r.

Tali miniature sono caratterizzate da uno stile ancora molto vicino, talvolta quasi sovrapponibile, a quelle eseguite dall'artista nella *Bibbia di Niccolò III*, dimostrando di essere comunque ancora in linea con la miniatura lombarda gotica e tardogotica e una stretta aderenza ai modi di Michelino da Besozzo.

Si osservi ad esempio la persistenza dell'uso di piatti fondali a riquadri in cui si affiancano rossi, blu o verdi e oro di gusto francese, che non entrando in alcun modo in relazione con i personaggi presenti nella scena rappresentata, annullano ogni tentativo di prospettiva e occludono lo spazio retrostante. La parete che fa da sfondo alla scena della *Strage degli Innocenti* di c. 22v (fig. 36), ottenuta con una scacchiera romboidale in cui si alternano l'oro, il blu e il rosso decorati da fiori quadrilobati, è identica a quella retrostante l'apostolo di c. 319r (fig. 37) pur nella diversificazione dei colori accostati alle campiture dorate, e presenta forti affinità con la soluzione già adoperata da Belbello nelle cc. 19v e 591v (figg. 38-39) della *Bibbia di Niccolò III*. La medesima organizzazione a scacchiera, che in questo caso presenta un reticolo dall'andamento ortogonale, viene adoperata dal miniatore nel fondale della scena di *Gesù che parla ai discepoli* a c. 8r (fig. 40), riprendendo un modello ampiamente proposto nella *Bibbia Estense* e adottato in molteplici pagine: cc. 166r, 227r, 234r, 244v, 514r, 587v, 600v, 624v (figg. 41-42).

Anche lo sfondo di gusto francesizzante che compare all'interno del corpo dell'iniziale figurata A di c. 7r (fig. 43) documenta una ripresa di moduli già utilizzati dallo stesso Belbello nella *Bibbia*, nelle cc. 34v, 73r, 218r, 304r, 582r, 595v (figg. 44-45), che rivela, ancora alla metà degli anni quaranta del Quattrocento, la persistenza di un modello circolante già da tempo nell'ambito della miniatura tardogotico-lombarda.

Inoltre il fonadale di colore rosso cupo di c. 62v (fig. 46), ornato da fiori e da motivi geometrici, molto simile a quello che fa da sfondo alla scena raffigurante la

Lavanda dei piedi di c. 116r (fig. 47), è identico a quello presente nelle miniature della *Bibbia di Nicolò III*, si veda a titolo esemplificativo quello di c. 7r (fig. 48).

Al di là di quella che poteva essere semplicemente la ripresa di un cliché di bottega per la realizzazione dello sfondo, finalizzata forse alla semplificazione del lavoro, emergono in questa prima fase di composizione delle miniature altri elementi che rimandano alle esperienze passate dell'artista. La compostezza del viso ovale e allungato di Maria nella *Natività* di c. 16v (fig. 49) e nell'*Adorazione dei Magi* di c. 27r (fig. 50) ricordano da vicino la tipologia dei volti dell'*Annunciazione* e della *Natività della Vergine* presenti negli *Acta Sanctorum* (figg. 51-52), in cui le figure femminili appaiono connotate dalla stessa compostezza e dalla stessa tipologia di bellezza. Ritorna anche la tradizionale rappresentazione della divinità (fig. 43) che, come nelle carte della *Bibbia*, ma in realtà fin dall'*Offiziolo*, consiste in una raffinata semplificazione composta da un volto barbuto avvolto in un mantello e svolazzante nel cielo.

Questo primo gruppo di miniature è stato isolato da De Marchi sulla base della tipologia di incorniciatura a fasce, rosse o verdi affiancate da un'altra in lamina d'oro, che si intersecano negli angoli secondo una soluzione già adottata da Belbello nella *Bibbia di Nicolò III*, ma unicamente nella c. 4r.

Alla morte di Gianlucido, sopraggiunta l'11 gennaio 1448, la madre di quest'ultimo, Paola Malatesta Gonzaga, rilevò la direzione dei lavori di realizzazione del *Messale* ancora in corso, fatto inequivocabilmente attestato dalla lettera che il miniatore le indirizzò direttamente il 24 aprile 1448²⁶³. La missiva esordisce con un pensiero dedicato alla scomparsa dell'amato figlio Gianlucido e contiene alcune indicazioni preziose sull'andamento del lavoro.

Ulteriori informazioni sulla decorazione del codice si reperiscono in una lettera senza data, comunemente assegnata dalla critica al 1448, inviata da Belbello a Vincenzo Scalona, oratore dei Gonzaga, stabilmente presso Milano. Egli comunica di essere disposto a miniare il messale della *illustrissima domina nostra*, che viene generalmente identificata con Paola Malatesta. La spiegazione più

²⁶³ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 8.

plausibile comunemente accettata del fatto che il manoscritto non venga definito di Gianlucido, ma bensì della marchesa appare che, morto il giovane Gonzaga, il miniatore fosse già al corrente di doversi relazionare con la marchesa sua madre per tutto ciò che riguardava il *Messale*.

Tale ipotesi supporterebbe la datazione proposta dal Pacchioni²⁶⁴ per la testimonianza da collocarsi secondo la sua ricostruzione, tra gli ultimi mesi del 1447 e i primi del 1448. Per la giusta collocazione cronologica di questo documento però andrebbe tenuto in considerazione il fatto che non si abbia alcun elemento certo che porti a identificare la *domina* referente del *Messale*, nominata nella missiva senza data, in Paola Malatesta. Appare inoltre strano che nella lettera del 24 aprile 1448 Belbello parli del *Messale* che ritiene ancora dell'*illustre misere Zoanelucido*, mentre nella lettera non datata, che dovrebbe essere precedente a questa, il *Messale* sia ritenuto della *domina nostra*. Inoltre i toni utilizzati dal miniatore, che chiede con insistenza che gli venga mandato *lo libro tuto quanto quello ch'è facto e quello ch'è da fare, perché possa fare opera tuta ad uno modo sequente*, rimandano al tenore delle richieste inviate ai committenti in una fase più avanzata del lavoro, in cui il rapporto tra le due parti appariva già compromesso. Il pavese infatti appare qui ben determinato a terminare il *Messale* e chiede di poter disporre di tutto il materiale, sia di quello già ultimato sia di quello ancora da completare, *per che possa fare l'opera tuta ad uno modo sequente*; dichiara di affidarsi alla discrezione della marchesa per quanto concerne il suo compenso, chiedendo che venga stabilito il prezzo per ogni lettera grande e per ogni centinaio di lettere piccole, mentre il pagamento dei capitoli, sia piccoli sia grandi, il corrispettivo doveva essere erogato per ciascuna unità.

Agli argomenti già esposti vi è da aggiungere un'ultima considerazione, ovvero il

²⁶⁴ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 17. Il documento non datato, che si trova oggi tra le carte del 1448, è stato riferito dal Pacchioni al 1448 o alla fine del 1447 per via del suo contenuto, che a suo avviso si legherebbe coerentemente con quello della serie di lettere che vanno dal 1448 al 1450, delle quali questa reputa essere la prima. G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...* cit. p. 368, doc. 1. Nell'Appendice il documento è presentato secondo la cronologia corrispondente alla nuova ipotesi proposta, ovvero ultimo tra i documenti del 1458, in maniera da permettere di seguire meglio le complesse vicende riguardanti il *Messale*.

fatto che Vincenzo Scalona, destinatario della lettera non datata, diventi referente per il *Messale* quando la gestione di quest'ultimo passa a Barbara di Brandeburgo e che non compaia nella corrispondenza concernente questo affare prima del 1458. Tali elementi fanno propendere per una differente datazione del documento, da inserirsi senz'altro tra quelli dell'ultimo gruppo, datati tra il 1458 e il 1461. È assai probabile dunque che la missiva si collochi tra la seconda metà del 1458 e i primi mesi del 1459, al momento della ripresa dei contatti tra i committenti e il miniatore, di ritorno in città dopo l'esilio a seguito della condanna per sodomia.

Il contenuto della lettera del 24 aprile 1448, inviata da Belbello a Paola Malatesta, appare assai eloquente non solo sullo stato di avanzamento della decorazione, ma anche sulle dinamiche della sua esecuzione. Difatti oltre alle velate lamentele del miniatore per i compensi ricevuti, probabilmente stimati troppo esigui, emerge che a quella data erano già state eseguite complessivamente 566 lettere grandi, di cui 330 nei fascicoli già inviati e 236 miniate in quelli conservati presso di lui, alle quali si aggiungevano 528 lettere piccole, delle quali 328 nei quinterni inviati e le 200 restanti eseguite in quelli da lui custoditi. Il dato precisamente esposto trova riscontro in una peculiarità del manoscritto all'interno del quale in effetti non compaiono vere e proprie iniziali figurate, eccezion fatta per la A di *Ad te levavi* a c. 7r, di mano di Belbello, e la I di *In principio erat verbum* a c. 19v assegnata a un anonimo maestro che operò insieme a Girolamo da Cremona con una formazione culturale non troppo distante dalla sua. Nel codice infatti sono presenti a inizio paragrafo all'incirca 2000 iniziali rosa o turchine, decorate da elementi vegetali che occupano uno spazio corrispondente solitamente a tre, ma talvolta anche due o quattro, righe della colonna di scrittura del testo, identificabili nelle *litere grandi* nominate da Belbello; le *litere piccole* ovvero le iniziali di capoverso, invece, il cui utilizzo all'interno del manoscritto non è omogeneo, sono evidenziate con ornati a penna.

Dalla corrispondenza scritta negli anni 1448 e 1449 si evince che il miniatore, dalla città di Pavia in cui si trovava, aveva già inviato a Paola Gonzaga alcuni quinterni con un numero ben preciso di lettere piccole e di lettere grandi e

comunicava inoltre il numero di quelle già miniate all'interno dei fascicoli non ancora inviati. Appare curioso che nella missiva si parli esclusivamente del numero delle lettere, realizzate o da realizzare, fossero esse grandi o piccole, ma non si accenni alle miniature tabellari identificabili probabilmente nei *chapters piccoli* e nei *chapters grandi*, citati nella lettera senza data, a seconda che occupino la larghezza di una o due colonne di testo.

Nonostante il progetto del manoscritto risulti essere unitario, dalla corrispondenza si intuisce che i vari fascicoli fossero eseguiti talvolta a Pavia e talvolta nelle residenze gonzaghesche²⁶⁵, mentre quelli finiti o quasi completi venissero conservati presso i Gonzaga o presso i loro intermediari di fiducia; è dunque assai probabile che nel 1448, o forse anche precedentemente, esistessero dei fogli pergamenei già completi del testo e decorati con lettere e riquadri minati.

Con la scomparsa di Paola Malatesta Gonzaga, avvenuta nel 1449, la gestione del Messale, che ai Gonzaga certamente doveva stare particolarmente a cuore, passò al figlio di quest'ultima, Ludovico II, divenuto marchese di Mantova nel 1444. Questi nel 1449 inviò da Revere alcune missive allo scriba Pietro Paolo Marono per sollecitarlo a trasferirsi da Pavia a Mantova, con la famiglia e con tutte le sue cose per sei mesi, richiesta che si fece ancor più pressante nell'agosto del 1449 quando venne invitato a terminare *quello messale che altra volta comenzasti ala bona memoria de lo Illustrissimo signor messer Jobannelucido nostro fratello perché havemo qui Belbello che va dietro inminiandolo*. Lasciare il miniatore inoperoso e non procedere nella decorazione del *Messale* sarebbe stata infatti una grave perdita, dal momento che la sua attività di miniatura non poteva continuare laddove la scrittura non fosse stata completata.

Se ne deduce che nell'agosto del 1449 Belbello si trovasse dunque nel castello di Revere presso Ludovico Gonzaga, occupato nella decorazione del *Messale*, anche

²⁶⁵ Dalla corrispondenza emerge che Belbello nell'agosto del 1449 e nello stesso mese dell'anno successivo si trovava presso Revere, probabilmente presso il castello ducale dei Gonzaga, che è lecito pensare venisse utilizzato come dimora estiva marchionale. Si rimanda all'Appendice documentaria, docc. 9, 11.

questa volta identificato senza alcun dubbio come quello di Gianlucido. Di conseguenza è logico pensare che nell'agosto 1449 il *Messale* non fosse ancora concluso, né nelle miniature e neppure nel testo. Nel marzo 1450 Belbello è ancora a Mantova intento a miniare il *Messale*, anche questa volta espressamente indicato come il quello di Gianlucido²⁶⁶. Il documento che ci tramanda la notizia è una lettera del 31 marzo 1450 inviata da Ludovico al Vescovo di Milano Galeazzo, che indirettamente ci tramanda la grande rilevanza che, tra il 1448 e il 1450, doveva aver raggiunto questa impresa libraria, tanto che il re Alfonso d'Aragona richiese in dono il *Messale* a Ludovico. Questi, per tenerlo presso di sé, fu costretto a mentire, adducendo di averla già promessa al Papa Pio II e che inoltre il libro era destinato al figlio Francesco, futuro prelado: *messer Johan Lucido fece principiare uno missale... el qual nui tutavia facciamo proseguire et compiere cum intentione di servarlo per lo nostro prete.*

Sugli ulteriori spostamenti di Belbello ci aggiorna una lettera scritta da Revere il 6 agosto 1450²⁶⁷ da un segretario di Ludovico II, probabilmente Giovanni da Crema, e indirizzata a Perino del Gadio, camerario di Gian Francesco Gonzaga e in questi anni siniscalco di Barbara di Brandeburgo. Lo scrivente inviava un inventario *de le cosse trovate in camera et studio dove staseva Belbello* e invitava il camerario a inviare a Revere tutte le cose appartenenti al miniatore.

Nello stesso anno si verifica un fatto imprevisto, di certo non di poco conto: attraverso una sentenza del podestà di Mantova il miniatore viene condannato al rogo e alla confisca dei beni con l'accusa di sodomia, a causa della testimonianza di tale Giovanni Antonio Manfredi, figlio di un falegname²⁶⁸. La condanna venne emessa in contumacia, probabilmente a Belbello era giunto anticipatamente qualche segnale d'allarme ed era riuscito a lasciare Mantova in anticipo.

Appare evidente che la decorazione del *Messale*, in seguito a tale evento dovette interrompersi, ma non necessariamente ciò dovette accadere anche per l'opera del

²⁶⁶ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 10.

²⁶⁷ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 11.

²⁶⁸ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 12.

calligrafo Pietro Paolo Marono, che forse portò a termine il suo lavoro, visto che il 12 agosto 1453, chiese di potersene andare da Mantova²⁶⁹.

Al periodo tra il 1448 e il 1450 è presumibile datare la seconda fase di intervento di Belbello nel *Messale*, che vede la realizzazione da parte del pavese di nove miniature nei fascicoli che vanno dal decimo al ventiquattresimo e di una a c. 270r del trentaquattresimo fascicolo, le cui cornici si presentano sempre a due fasce, le quali però non si incontrano negli angoli, seguendo la soluzione maggiormente adottata nella *Bibbia*.

Lo stile di queste miniature si differenzia leggermente rispetto a quelle del precedente gruppo delle quali comunque non stravolge completamente l'impostazione. A questa fase si devono ad esempio l'*Entrata a Gerusalemme* di c. 98r (fig. 53) e la bella *Resurrezione* di c. 190r (fig. 54) che occupano entrambe la larghezza di due colonne di testo. Qui il linguaggio appare mutato rispetto al passato, si rimarca il ricorso a tinte più scure, a un disegno maggiormente segnato, a una più marcata volumetria delle figure, a una nuova gestualità ed espressioni più intese; viene del tutto meno l'utilizzo di fondi a riquadri, che vengono sostituiti da un dettagliato paesaggio notturno nel quale si fa evidente l'uso di lumeggiature d'oro. L'impaginazione orizzontale è molto simile nelle due scene, che condividono anche molte similitudini nella resa del paesaggio sullo sfondo caratterizzato da un cielo notturno blu cupo, rischiarato leggermente all'orizzonte nel quale si intravedono castelli turrati realizzati con l'impiego dell'oro. Queste costruzioni sembrano evocare le architetture gotiche inserite dal miniatore nella *Bibbia estense*, come quelle delle cc. 46v e 474r (figg. 55-56).

Le medesime volumetrie e la stessa atmosfera da sogno si trovano anche nella più piccola miniatura con il *San Giorgio* di c. 270v (fig. 57), calata in una dimensione fiabesca e accesa di una cromatica sonorità, in cui spicca la dilatata figura della principessa.

²⁶⁹ Il documento conservato nell'Archivio di Stato di Mantova (Archivio Gonzaga, b. 2390, n. 181) è stato segnalato da Giuse Pastore: G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga a Barbara di Brandeburgo Gonzaga*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G. Z. Zanichelli, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2012, pp. 19-23.

Alle miniature di questa seconda fase rimanda, per le sue attinenze stilistiche, il *David* della c. 2v (fig. 58) del *Salterio-innario* del Museo Nazionale del Bargello di Firenze (ms. A 47, n. 9, cat. 8) che Belbello deve aver decorato proprio a ridosso del 1450 accanto al Secondo maestro dell'Antifonario M e altri miniatori. L'opera è riconducibile ad una comunità di *Fratres de Familia* per via del fatto che esso contiene al suo interno gli inni per le feste dei principali santi francescani nonché per le iconografie che rimandano ai Frati Minori.

Sulla datazione dell'esuberante iniziale con il *Beatus vir* miniata da Belbello paiono esserci pochi dubbi poiché essa mostra molte assonanze con le miniature riconducibili a questa fase di decorazione del *Messale*, con le quali condivide i cangiantismi delle vesti e le espressioni decise. Si osservi in particolare il personaggio a sinistra della miniatura di c. 190r che assomiglia intensamente al *David* del libro di coro. Sulla provenienza del codice non si ha alcuna notizia certa se non la proposta, ancora da verificare, avanzata dalla Ponchia che ipotizza che il codice del Bargello possa essere uno dei perduti libri di coro commissionati dal cardinale Bessarione²⁷⁰, opzione supportata dal fatto che da una lista del 1812, che descrive i 15 corali bessarionei giunti al Demanio di Cesena dopo la soppressione napoleonica del 1810, mancano proprio gli Innari e forse dei Salteri. Un'altra via possibile indicata dalla studiosa è quella di una produzione per il convento osservante di San Paolo in Monte a Bologna che intratteneva documentati rapporti con Barbara di Brandeburgo, committente di Belbello²⁷¹.

A questi stessi anni è possibile probabilmente ricondurre il disegno del Cabinet des Dessins del Louvre (inv. 18686, recto, fig. 59), oggi assegnato a Stefano da Verona, ma sulla cui autografia di Belbello si era convincentemente espresso

²⁷⁰ Sulla serie dei corali bessarionei si vedano soprattutto G. MARIANI CANOVA, *Una illustre serie liturgica ricostruita: i corali del Bessarione già all'Annunziata di Cesena*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 11 (1978), pp. 7-20; F. LOLLINI, in *Tesori nascosti. Momenti di storia e di arte nelle antiche chiese di Romagna*, catalogo della mostra (Ravenna, 1991), a cura di F. Faranda, Milano 1991, cat. 135, pp. 275-277; F. LOLLINI, in *Fioritura tardo-gotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998, cat. 129, pp. 326-327; P. PALLADINO, *The Choir Books of Cardinal Bessarione*, in *Treasures ... cit.*, pp. 78-93.

²⁷¹ C. PONCHIA, L. ZABEO, *Miniature tardogotiche ... cit.*, p. 99.

Luciano Bellosi, che vi ha rintracciato “molte affinità con l’angelo dell’*Annunciazione* nel foglio della National Gallery di Washington, perfino nel modo di saggiare il suolo col piede pendulo e scimmiesco” e ha sottolineato la strettissima vicinanza dell’aureola ovale del *Santo* con quella dell’*Annunciazione* della Fondazione Cini²⁷².

Il *Santo* condivide inoltre con il *David* del *Corale* del Bargello l’espressione leggermente corrucciata e intensa del volto fortemente caratteristica del miniatore e i due persoanggi presentano la stessa cura nell’attenzione all’accurata resa delle capigliature.

Gli anni bui

Non ci è dato sapere come Belbello riuscì a sottrarsi all’esecuzione della sentenza né tantomeno quale sia stata la sua destinazione fino al 1458, anno in cui è attestato nuovamente a Mantova.

Sulla destinazione di Belbello a seguito della fuga non si ha alcun appiglio, la spiegazione più logica è che egli abbia fatto ritorno in patria o che abbia trovato rifugio presso qualche comunità monastica. A favore della prima ipotesi si potrebbe addurre il fatto che un *Johannes de Belbello de Pavia* compaia in 15 atti notarili dell’Archivio di Stato di Milano²⁷³ redatti a Pavia, alcuni all’interno della Certosa, tra il 1453 e il 1462, periodo che coincide in buona parte con l’intervallo di tempo (1450-1458) in cui si perdono le tracce del miniatore nei documenti mantovani. In tali atti però non si fa menzione di alcuna opera d’arte, il loro

²⁷² L. BELLOSI, *Su alcuni disegni...* cit., p. 37.

²⁷³ Il nome di *Johannes de Belbello de Pavia* si ritrova nei seguenti documenti che lo studioso Graziano Sironi ha catalogato inserendoli tra quelli dedicati al miniatore: 1453 gennaio 26, Pavia ASMi, *Atti dei notai di Milano*, Atti 832; 1453 febbraio 10, Pavia ASMi, *Atti dei notai di Milano*, Atti 1174; 1453 aprile 11 ASMi, *Atti dei notai di Milano*, Atti 677; 1453 luglio 7, Pavia ASMi, *Atti dei notai di Milano*, Atti 833; 1453 luglio 9 ASMi, *Atti dei notai di Milano*, Atti 987; 1454 ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 754; 1454 agosto 19, Pavia ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 1444; 1456 luglio 31, Pavia ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 814; 1458 maggio 10, Pavia ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 943; 1459 luglio 6, Pavia ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 680; 1460 giugno 28 ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 1077; 1461 febbraio 10 ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 1976; 1461 giugno 22 ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 1472; 1462 febbraio 10 ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 1489; 1462 marzo 4 ASMi, Atti dei notai di Milano, Atti 1489.

contenuto si limita a questioni relative ai terreni di proprietà della Certosa. Appare dunque incerto, in mancanza di ulteriori elementi, ritenere che il Belbello ivi nominato possa essere identificato con certezza con il miniatore.

Un'altra ipotesi percorribile, ma non verificabile, è che egli possa aver trovato rifugio presso una comunità monastica a lui magari già familiare alla quale possa aver offerto i propri servigi in cambio di ospitalità.

In assenza di riscontri più precisi è possibile procedere solo per via di ipotesi; in ogni caso, allo stato attuale degli studi, nulla osta al fatto che l'artista, per qualche anno della sua assenza da Mantova, possa aver lavorato presso la Certosa di Pavia o presso qualche altra comunità monastica, trovando contemporaneamente scampo alla condanna inflittagli.

Il Messale di Barbara

Belbello ricompare nella corrispondenza mantovana il 26 agosto 1458 quando Bartolomeo Bonatto, consigliere di Ludovico e ambasciatore dei Gonzaga a Milano, scrive alla marchesa Barbara Gonzaga e la informa di aver incontrato l'artista proprio a Milano²⁷⁴. Il miniatore avrebbe saputo, per mezzo dell'inviato mantovano Guido Nerli, che la marchesa lo aveva cercato per terminare il messale che *havea comenzo ad iminiare* e si dichiara disposto a venire a Mantova oppure attende che gli venga fornito. La lettera che contiene questa notizia è di notevole importanza perché da essa si apprende che Ludovico, cui dopo la morte di Paola era passato il *Messale* di Gianlucido, ne aveva fatto dono a sua moglie Barbara, alla quale toccherà da quel momento in poi provvedere per il suo completamento.

La documentazione successiva, che in questa sede viene resa nota per la prima volta²⁷⁵, è un fitto susseguirsi di missive tra Barbara di Brandeburgo e Vincenzo Scalona, segretario dei Gonzaga presso Milano. La lettura di questa corrispondenza permette di ricostruire alcune fasi intermedie concernenti le

²⁷⁴ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 13.

²⁷⁵ Si rimanda all'appendice documentaria, documenti 14, 15, 21, 25.

vicende del *Messale*, che in questo momento doveva essere ancora sciolto in diversi fascicoli, e ci illumina sui rapporti tra Belbello e i membri della famiglia Gonzaga, committenti dell'opera.

Il 30 agosto 1458, appena qualche giorno dopo aver ricevuto da Milano la comunicazione di Bartolomeo Bonatto circa la disponibilità di Belbello a terminare la decorazione del manoscritto, Barbara si affretta a inviare a Vincenzo Scalona alcuni fascicoli ancora incompleti, con la viva raccomandazione che siano consegnati al miniatore uno per uno *che del tuto non se vogliamo fidarse de lui*. Alla lettera fa seguito un *post scriptum* in cui si ribadisce che i quinterni devono essere custoditi personalmente dal ricevente: *debili tenere apresso a ti*²⁷⁶ esternando il vivo timore che il miniatore possa in qualche modo impadronirsene. In una seconda missiva, di qualche giorno posteriore, la marchesa esorta nuovamente Vincenzo Scalona affinché non consegni l'intero messale nelle mani di Belbello, ma *ge lo dagi di quinterno in quinterno* poiché in questo momento la fiducia nei suoi confronti è venuta meno²⁷⁷. Il tono delle lettere è assai eloquente sullo stato delle relazioni tra i committenti e il miniatore: i rapporti appaiono fin da questo momento irrimediabilmente compromessi, essendo venuta del tutto meno la fiducia da parte dei primi nei confronti di un artista probabilmente troppo capriccioso. Dalle missive purtroppo non emerge chiaramente quale sia il motivo per cui la marchesa tema così tanto il fatto che Belbello possa avere nelle mani l'insieme completo dei fascicoli, né d'altra parte si ravvisa perché il miniatore insista verso questa direzione. È possibile che ci fosse il timore fondato che l'artista, mai soddisfatto per i compensi ricevuti, potesse utilizzare il materiale già finito come mezzo di ricatto.

La risposta del cancelliere, a conferma di quanto la fama di Belbello fosse precipitata, non si fece attendere, accompagnata dalla rassicurazione che del *messale suo farò quanto vostra excellentia mi comanda, nì creda mi fidi più del Belbello*²⁷⁸. Il

²⁷⁶ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 14.

²⁷⁷ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 15.

²⁷⁸ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 16.

15 gennaio 1459 Vincenzo Scalona comunica a Barbara l'avvenuta ricezione della porzione del messale che gli era stata inviata e conferma di custodirla al sicuro così come ordinatogli dalla marchesa che gli *comandoe non mi fidasse del Belbello*, il quale, prima di ottenerla, avrebbe dovuto consegnare la parte che aveva già provveduto a miniare, ma quest'ultima mai non fue mandata²⁷⁹. Emerge chiaramente come i rapporti tra Belbello e i Gonzaga fossero irrimediabilmente incrinati, anche se non è noto quale fatto determinante sia intervenuto a far precipitare la situazione; certamente appare strano l'atteggiamento di estrema prudenza, quasi di diffidenza nei confronti dell'artista, da poco riabilitato così come stupisce l'insistenza del miniatore per avere la parte del *Messale* già miniata: *disse sempre era necessario haverlo tutto, perché vedendo il principiato sapesse como seguitare*²⁸⁰. Nonostante gli sia stata confermata da Vincenzo Scalona l'intenzione della marchesa Barbara di fargli terminare il messale, Belbello appare ancora reticente a inviare i le parti già miniate poiché attende conferma diretta da parte di Barbara di Brandeburgo²⁸¹.

Nel dicembre 1459 il marchese Ludovico Gonzaga, conferma a Belbello l'intenzione di fargli terminare il Messale, anche se a causa della *moltitudine de foresteri* che si trovano a Mantova per il Concilio, che occupa tutto e tutti, ogni cosa viene rimandata. Il marchese promette, non appena possibile, di farlo mettere in ordine e di mandarlo poi subito. A questa data dunque il manoscritto era ancora sciolto, ma non sappiamo se la promessa sia stata mantenuta e se il *Messale* fu inviato a Belbello per la continuazione.

Le giustificazioni fornite dal marchese Ludovico al miniatore trovano riscontro in un importante fatto storico che proprio in quegli anni si svolse a Mantova, città che venne prescelta da papa Pio II come sede di una Dieta attraverso la quale indire una crociata contro i Turchi, fatto che aveva causato l'arrivo in città di un alto numero di principi, baroni, signori e cardinali.

²⁷⁹ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 18.

²⁸⁰ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 19.

²⁸¹ Si rimanda all'appendice documentaria, documento 20.

Nel maggio del 1460 la marchesa Barbara dichiara che già da tempo aveva provveduto ad inviare *il messale nostro* a Vincenzo Scalona, il quale era incaricato di accordarsi con lo stesso Belbello per farglielo terminare, appare dunque stupita del malcontento del miniatore.

Da uno scambio di lettere tra Barbara Gonzaga ed il figlio Francesco, protonotario, si apprende che nel 1461 una parte del *Messale* è a Pavia e, per di più, che Belbello è disposto a recarsi a Mantova per terminare il lavoro. In una missiva del 5 novembre 1461 Francesco Gonzaga scrive alla madre Barbara informandola dell'invio *di quella parte del Messale che era qua* e che Belbello aveva avanzato nuovamente lamentele circa il pagamento ricevuto, che non riteneva rispondente ai suoi meriti poiché *invero li pare per l'opera sua avere meritato molto più che venticinque ducati*. Il giorno seguente Francesco Gonzaga informa la madre che Belbello in mattinata si era recato presso lui dicendosi disponibile a trasferirsi a Mantova o presso il monastero di San Benedetto a Polirone per terminare l'opera.

La situazione era ormai compromessa: le continue lamentele dell'artista e i suoi ripensamenti avevano portato a un tragico epilogo per il miniatore: la marchesa Barbara il 10 novembre 1461, prende l'importante decisione di licenziare Belbello e di far terminare il *Messale*, da *un zovene di questa terra el quale minia molto bene* e ha già incaricato Andrea Mantegna di prendere accordi con lui così da *non dare più fatica al Belbello*.

La decisione di Barbara di non avvalersi più dell'opera del pavese può essere dovuta alle pressioni del Mantegna, ma anche al cambiamento del gusto artistico. La prosecuzione del *Messale* fu dunque affidata a un maestro nella cui opera la critica moderna è concorde nel ravvisare la mano di Gerolamo da Cremona, nettamente distinta da quella di Belbello e caratterizzata da influssi mantegneschi²⁸².

²⁸² Per l'intervento di Girolamo da Cremona nel *Messale* si veda: F. TONIOLO, *Girolamo da Cremona e il suo intervento nel Messale di Mantova*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G. Zanichelli, Modena 2012, pp. 69-90.

In quest'ultima fase decorativa, che si concentra tra il 1459 ed il 1461, Belbello realizza quindici miniature nei fascicoli che vanno dal ventisettesimo al quarantottesimo: queste segnano una decisa evoluzione rispetto a quelle dipinte nei due momenti precedenti. Appare infatti evidente una notevole maturazione verso la resa dei volumi e l'utilizzo di architetture dotate di maggior aggetto in profondità, si fa strada un nuovo rapporto tra i volumi, si definiscono *in fieri* i germogli di quelle caratteristiche che si affermeranno prepotentemente nei suoi ultimi anni di attività lagunare presso il monastero di san Giorgio Maggiore a Venezia. L'intervento in questa fase è caratterizzato da una forte ridondanza decorativa e da una marcata stilizzazione; esemplificativo di questo momento artistico del miniatore è il sontuoso foglio con la *Pentecoste* di c. 209r (fig. 60) in cui l'architettura delimita e rende arioso nello stesso tempo lo spazio che accoglie i dodici apostoli. I personaggi hanno una solida impostazione e le loro espressioni sono più tormentate e tragiche rispetto a quelle delle opere anteriori.

Sebbene questa fase di Belbello sia già avanzata e il suo linguaggio evoluto, egli riproduce, pur rielaborandoli, alcuni elementi già utilizzati in precedenza, si vedano ad esempio i regali pavoni già presenti nell'*Offiziolo* e nel *Breviario* di Maria di Savoia, nonché i rapaci per i quali sicuramente il nostro sembra aver guardato ai disegni di Pisanello²⁸³ (fig. 61).

Dalla *Bibbia* vaticana ritornano anche i consueti vecchioni barbuti, che pare vedere replicati negli attoniti apostoli della bella pagina con l'*Assunzione di Maria* (c. 299r) e nei busti dei profeti inseriti nella cornice della stessa carta.

²⁸³ Si veda per esempio il *verso* del disegno del Cabinet des Dessins del Musée du Louvre, inv. 2481, con lo studio di cinque rapaci tra cui due aquile: D. Cordellier, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996), a cura di P. Marini, Milano 1996, cat. 94, pp. 402-403.

IV.5 Verso la Laguna

Il licenziamento di Belbello da parte dei Gonzaga testimonia da un lato la rapida evoluzione del gusto artistico della corte mantovana all'inizio della seconda metà del XV secolo, dall'altro si concretizza come un'importante spia dell'inarrestabile crisi del mondo tardogotico nel quale l'artista pavese affondava le sue radici e al quale era sempre rimasto ancorato. Assai lontane da questo modo di intendere l'arte, apparivano invece le istanze rinascimentali delle quali si faceva portatore il giovane miniatore Girolamo da Cremona, allievo di Andrea Mantegna, chiamato dai principi mantovani per la conclusione della decorazione del *Messale* iniziato per Gianlucido. Le ragioni di tale rinnovamento formale vanno inoltre ricercate nella lunga esecuzione dell'opera protrattasi per quasi un ventennio, sia per via dei passaggi dinastici e il conseguente cambio di referente nella gestione del *Messale*, sia a causa del rapporto intricato ed evidentemente tormentato che il miniatore pavese aveva intrattenuto con i suoi committenti²⁸⁴.

Al precipitare della situazione presso i Gonzaga, Belbello reagì con un ultimo atto, confidando di riuscire a mantenere il suo incarico presso la corte: il 19 marzo 1462 scrisse alla marchesa Barbara di Brandeburgo dichiarandosi disposto a trasferirsi a Mantova per portare a termine l'opera cominciata, qualora il codice non fosse *stato lavorato molto dentro*²⁸⁵. Egli si offriva di provvedere al lavoro chiedendo in cambio di essere ospitato per il tempo necessario al completamento dell'illustrazione del messale senza pretendere *precio alcuno*, ma proponendo di essere retribuito con quanto la marchesa avesse ritenuto giusto, con quello che *ge parerà*, solo una volta che la decorazione del codice fosse stata ultimata e lo *habia*

²⁸⁴ Una lettura in tal senso è proposta da Federica Toniolo in accordo con le osservazioni di Andrea De Marchi; entrambi pur riconoscendo che l'intervento di un artista di una generazione più giovane rispetto a Belbello, quale Girolamo da Cremona, rappresenti una tappa importante nell'iter di realizzazione del manoscritto, trovano forzato attribuire esclusivamente al mutamento radicale del gusto della committenza tale decisione. A. DE MARCHI, *Tra Ferrara e Mantova: il messale di Barbara Gonzaga*, in *Miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de Roberti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1 marzo - 31 maggio 1998), a cura di F. Toniolo, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, pp. 115-118: p. 115; F. TONIOLO, *Girolamo da Cremona ... cit.*, p. 69.

²⁸⁵ Si rimanda all'Appendice documentaria, doc. 33.

fornito. La missiva si concluse con la preghiera di una risposta, anche se negativa, poiché il miniatore lasciava intendere che, in caso di un rifiuto dei suoi servizi, aveva l'intenzione di seguire altri percorsi, specificando di volersi recare altrove: *Ma prego ben la vostra Illustrissima Signoria me dia presto risposta perché ho determinato andare in altro loco se quella non me vole*, preghiera che lascia intravedere da parte dell'artista la consapevolezza della propria situazione, ma dalla quale traspare nello stesso tempo una grande dignità.

Purtroppo non è noto se seguì una replica da parte della marchesa o di un altro membro della corte, la conferma di un esito quasi certamente negativo ci giunge però indirettamente dalla lettera che a distanza di sette mesi, il 18 ottobre 1462²⁸⁶, Giorgio Valagussa, letterato e precettore della corte sforzesca, indirizzò alla contessa Bianca Maria Visconti (1424-1468), figlia di Filippo Maria nonché moglie di Francesco Sforza (1401-1466), allora signore di Milano. Nella corrispondenza l'emissario di corte rendeva conto nel dettaglio di una visita ricevuta dal miniatore Belbello, il quale, dopo avergli mostrato diversi lavori da lui eseguiti, si dichiarava desideroso di mettersi a servizio della nobildonna realizzando per lei un *ufficiolo, ouer altra cosa che più delectesse*, non chiedendo altro in cambio *nisi victum et vestitum* e la disponibilità di *una camera a la Certosa* di Pavia, a tali condizioni *egli miniarà quello vorà* la contessa Bianca Maria²⁸⁷.

Anche per questa circostanza non sappiamo se alle richieste di Belbello sia stato dato seguito, ma di certo la ricerca di un impiego e di ospitalità presso gli Sforza è da intendersi come un disperato tentativo di ottenere un qualche incarico, con un compenso poco pretenzioso che gli permettesse di restare a Pavia, sua città d'origine, e ivi concludere la carriera in serenità. Si rivolse allora a quella corte milanese con la quale è verosimile che non avesse mai interrotto i contatti

²⁸⁶ Si rimanda all'Appendice documentaria documento 34. La lettera un tempo era conservata nell'Archivio di Stato di Milano, ma oggi risulta dispersa; viene pubblicata seguendo l'ultima edizione nota.

²⁸⁷ Dai toni della lettera appare chiaro che Giorgio Valagussa dovesse essere positivamente impressionato dall'opera del miniatore, tanto da sottolinearne più volte il suo valore presso la marchesa: tiene innanzi tutto a precisare come questi avesse *fama per Italia miniare così bene*, considerando *alcune sue miniature ... digne certe de admiratione* e ribadendo infine come egli fosse *perfecto nel arte sua*.

privilegiati, cominciati al tempo in cui il miniatore venne chiamato da Filippo Maria Visconti per terminare la decorazione del secondo volume dell'*Offiziolo*.

Con la perdita della commissione per la decorazione del *Messale* per i Gonzaga e il verosimile rifiuto della contessa Bianca Maria Visconti, cominciò probabilmente un periodo assai difficile per Belbello, il quale, forse senza occupazione e in difficoltà economiche, doveva essere alla ricerca di una nuova stabilità.

È possibile che in questi anni caratterizzati dall'incertezza il miniatore, pur di restare in terra lombarda, sia stato disposto a lavorare al fianco di altri artisti, non sempre ricoprendo un ruolo di primo piano congruo a un miniatore della sua fama, ma accontentandosi di incarichi marginali.

Sono forse da leggersi in questo senso i suoi interventi agli inizi degli anni Sessanta accanto al Maestro delle Ore Birago, artista pavese formatosi nella sua orbita, il quale aveva già collaborato con Belbello all'illustrazione del *Messale Gonzaga*, realizzando la miniatura con il *San Lorenzo* di c. 296v, attribuzione convincentemente proposta da Pier Luigi Mulas²⁸⁸. La personalità dell'anonimo, una delle figure più interessanti della miniatura lombarda nel periodo di transizione tra la tradizione tardogotica e le prime manifestazioni rinascimentali, venne ricostruita nel 1969 da Jonathan Alexander, che riunì intorno a un libro d'ore con lo stemma della famiglia Birago (già nella collezione Abbey di Oxford, oggi nel fondo Comites–Latentes della biblioteca pubblica e universitaria di Ginevra, ms. 52), un *corpus* di sei manoscritti²⁸⁹.

²⁸⁸ Il Cadei aveva già riconosciuto nella miniatura con il san Lorenzo la mano di un collaboratore, cui assegnava anche il san Bartolomeo della c. 301r, poiché in entrambi i casi è presente un paesaggio con alberelli crisografici che non hanno riscontro nelle altre parti del *Messale*, si veda a tal proposito: P.L. MULAS, *I corali di San Sisto: gli artisti*, in *I corali benedettini di San Sisto a Piacenza*, a cura di M. Bollati, Bologna 2011, pp. 45-66: 48. La miniatura con san Lorenzo, al f. 296v, presenta evidentemente un pentimento, come rivelano le pietre sul capo del santo, inizialmente raffigurato con gli attributi di Stefano, poi modificati in quelli di Lorenzo. A. CADEI, *Studi di Miniatura Lombarda*, ... cit., p. 191, l'aveva già segnalata come opera di un collaboratore, cui assegnava anche il san Bartolomeo del f. 301r.

²⁸⁹ Si tratta di un anonimo maestro pavese: J. J. G. ALEXANDER, A. C. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library of Major J. R. Abbey*, London 1969, n. 54. Maria Grazia Albertini Ottolenghi ha invece ricondotto all'area tra Milano, Parma e Pavia, il *modus operandi* dell'artista, in precedenza ritenuto lombardo o, più nello specifico, milanese: M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Biblioteca dei Visconti e Sforza: gli inventari del 1488 e 1490*, in "Studi Petrarqueschi", VIII, 1991,

I due miniatori intervennero nella decorazione di un *Libro d'Ore* (cat. oggi conservato nella Bibliothèque nationale de France a Parigi (Smith-Lesouëf 22, cat. 9)²⁹⁰, un'opera complessa la cui realizzazione si deve a due distinte fasi decorative: iniziata agli inizi degli anni Novanta del Trecento per Bertrando de' Rossi (1336-1396), consigliere e diplomatico di Gian Galeazzo Visconti, rimase presto incompiuta probabilmente in seguito al decesso del committente, mentre il completamento dell'apparato decorativo venne portato a compimento per Pier Maria Rossi (1413-1482), nipote di Bertrando, raffigurato inginocchiato e di profilo, come già il nonno nello stesso codice, e accanto alla sua amante Bianca Pellegrini (1417-1480), in una scena di dedica a c. 215v²⁹¹.

È nella campagna decorativa più recente che si rintraccia il limitato operato di Belbello, il quale si limita a pochi interventi: a lui si deve infatti la miniatura a piena pagina con *l'Adorazione dei magi* e il fregio di c. 44, unanimemente assegnatigli dalla critica, ma è lecito riconoscere al maestro pavese anche il fregio della c. 49r le cui fogliette spinose e i larghi fiori all'interno di girali che si stagliano su un fondo d'oro, tanto ricordano quelli eseguiti nella *Bibbia Este* a c. 514r o nelle pagine degli *Acta Sanctorum*.

Il contributo di Belbello nell'illustrazione del *Libro d'Ore* all'uso di Roma con le insegne della famiglia Birago (cat. 10), da cui trae il nome l'eponimo maestro, che

pp. 1-238: p. 14. Da ultimo Pier Luigi Mulas ha sottolineato come in realtà il linguaggio del miniatore rifletta puntualmente le vicende pittoriche pavesi del terzo quarto del Quattrocento, sottolineandone una formazione nell'orbita di Belbello, una successiva apertura verso l'arte di Vincenzo Foppa e un'adesione alla corrente filoferrarese della quale è permeata l'arte lombarda degli anni Settanta. Lo studioso ne ha inoltre proposto l'identificazione con un altro anonimo miniatore, il Maestro dell'Annunciata Castiglioni con il quale l'artista ha in comune numerose affinità stilistiche e iconografiche: L. MULAS, *Una proposta per la miniatura e la pittura del Rinascimento a Pavia: il Maestro delle Ore Birago, alias Maestro dell'Annunciata Castiglioni?*, in *Miniatura, lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo e G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 232-236.

²⁹⁰ F. AVRIL, M.T. GOUSSET, *Manuscripts enluminés d'origine italienne*, 3. XIV^e siècle, vol. I, t. 3, *Lombardie-Ligurie*, collana Manuscripts enluminés de la Bibliothèque nationale de France, Paris 2005, pp. 92-96.

²⁹¹ G.Z. ZANICHELLI, *I Conti e il minio: codici miniati dei Rossi 1325-1482*, Parma 1996, pp. 51-90; G.Z. ZANICHELLI, *La committenza dei Rossi: immagini di potere fra sacro e profano*, in *Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo*, a cura di L. Arcangeli e M. Gentile, Firenze 2007, pp. 187-212.

ivi realizza sette miniature, si limita all'esecuzione della scena con la *Resurrezione di Lazzaro* e del fregio continuo a grandi fiori azzurri e ciclamino tra girali su fondo d'oro a c. 125r.

L'ipotesi più probabile è che l'intervento di Belbello, sia da situarsi verosimilmente agli inizi degli anni Sessanta tenuto conto dell'impostazione solida delle figure e della ricerca volumetrica che offrono stringenti affinità con le miniature più recenti del *Messale Gonzaga*. L'operato di Belbello dovette precedere quello del Maestro delle Ore Birago che operò probabilmente verso il 1470, datazione suggerita dalle caratteristiche delle sue miniature nelle quali ormai nulla sopravvive degli echi dell'arte di Belbello, ormai superata, ma si evidenzia piuttosto una salda resa plastica e l'adesione a precisi canoni proporzionali²⁹².

²⁹² L. MULAS, *Una proposta...* cit., p. 232.



Fig. 36, Belbello da Pavia, *Messale*, Strage degli Innocenti, c. 22v



Fig. 37, Belbello da Pavia, *Messale*, Santo apostolo, c. 319r



Fig. 38, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 19v



Fig. 39, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, 591v



Fig. 40, Belbello da Pavia, *Messale*, c. 8r



Fig. 41, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 244v



Fig. 42, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 587



Fig. 43, Belbello da Pavia, *Messale*, c. 7r



Fig. 44, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 34v



Fig. 45, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 218r



Fig. 46, Belbello da Pavia, *Messale*, c. 62v

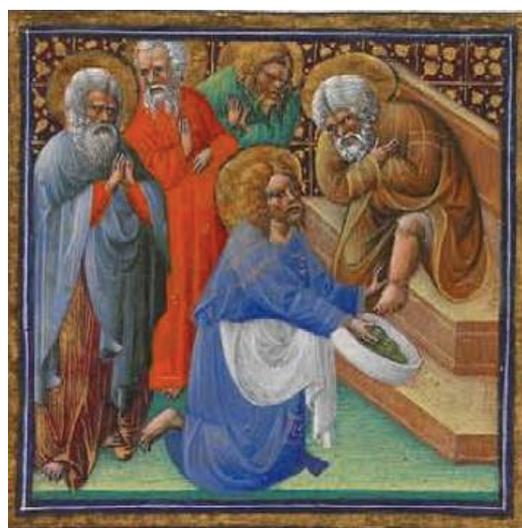


Fig. 47, Belbello da Pavia, *Messale*, c. 116r



Fig. 48, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 7r



Fig. 49, Belbello da Pavia, *Messale*, c. 16v



Fig. 50, Belbello da Pavia, *Messale*, c. 27r



Fig. 51, Belbello da Pavia, *Acta sanctorum*, vol. I, c. 96r



Fig. 52, Belbello da Pavia, *Acta sanctorum*, vol. II, c. 1r



Fig. 53, Belbello da Pavia, *Messale*, *Entrata a Gerusalemme*, c. 98r



Fig. 54, Belbello da Pavia, *Messale*, *Resurrezione*, c. 190r



Fig. 55, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c. 46v



Fig. 56, Belbello da Pavia, *Bibbia estense*, c.474r



Fig. 57, Belbello da Pavia, *Messale*, c. 270v

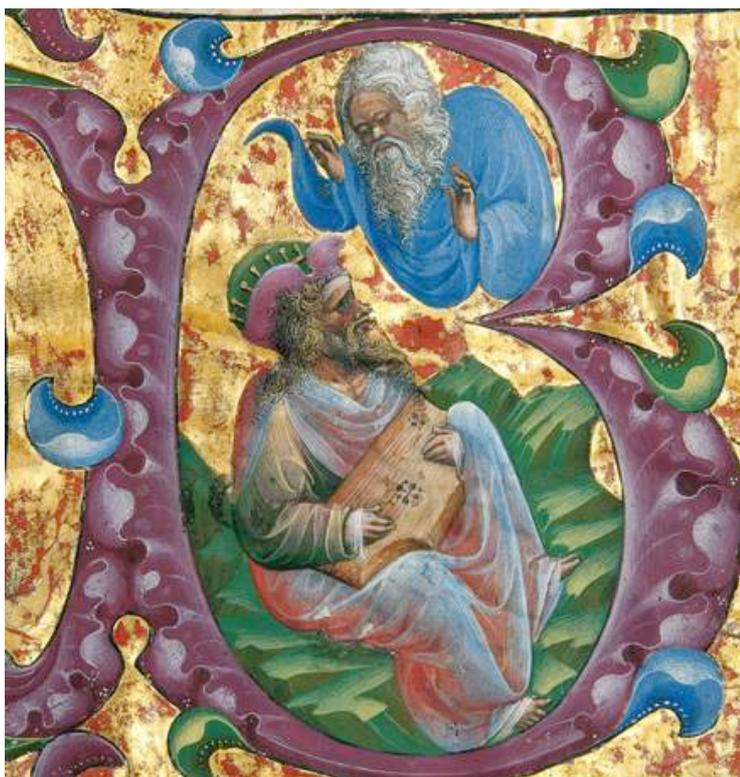


Fig. 58, Belbello da Pavia, *Salterio-Innario*, c. 1r



Fig. 59, Belbello da Pavia, Musée du Louvre, inv 18686



Fig. 60, Belbello da Pavia, *Messale, Pentecoste*, c. 209r



Fig. 60, Belbello da Pavia, *Messale*, c. 209r (part.)



Fig. 61, *Pisanello*, Musée du Louvre, inv. 2481

V L'ATTIVITÀ NEL VENETO

V.1 *L'altro loco: Venezia*

L'altro loco in cui il miniatore aveva determinato di andare, dandone comunicazione a Barbara di Brandeburgo Gonzaga, doveva senz'altro essere la città di Venezia nella quale egli giunse probabilmente verso la fine del 1462 e dove presumibilmente soggiornò poco meno di una decina d'anni.

Il vivace clima culturale che animava la città lagunare fin dagli esordi del secolo, doveva aver esercitato il suo potere attrattivo anche su Belbello, che forse trovò nella città lagunare un ambiente ancora sensibile al fascino tardogotico della sua pittura.

È assai probabile che il tramite dello spostamento del miniatore in Laguna sia da ricercarsi nel ruolo che gli ordini monastici ebbero nel calamitare a Venezia artisti dall'esterno e nell'alimentare fervidi scambi di esperienze a partire specialmente dalle occasioni offerte dalla decorazione libraria.

In seno a questo grande fervore, che pullulava di scambi e di nuovi apporti culturali, vennero elaborate nella città lagunare manifestazioni artistiche autonome e ben caratterizzate che coinvolsero fortemente anche la miniatura, chiamata a testimoniare della nuova cultura e della nuova spiritualità emergenti, attraverso le pagine dei libri realizzati per i maggiori centri monastici.

Qui Belbello fu impegnato a lungo nell'importante impresa di decorazione di alcuni libri di coro facenti parte di una serie liturgica realizzata per l'abbazia benedettina di San Giorgio Maggiore, attività sulla quale ha fatto egregiamente luce dapprima Giordana Mariani Canova, che ha reso noti i corali quattrocenteschi del monastero benedettino ricostruendone minuziosamente le

vicende²⁹³ e i seguito Pia Palladino²⁹⁴. In realtà l'intervento del miniatore pavese nei libri di coro del San Giorgio, non fu che l'ultimo atto di un soggiorno in terra lagunare durato più o meno per otto anni. Prima di dedicarsi a un'impresa così importante il miniatore dovette esercitarsi in altre prove, con risultati di altissimo livello.

Sul fatto che il pavese si sia spostato dalla Lombardia al Veneto poco dopo lo sfortunato epilogo del rapporto con la marchesa, paiono esserci pochi dubbi; tale convinzione condivisa dalla critica, si fonda sull'evidenza di alcuni fatti: l'inesorabile conclusione della committenza gonzaghesca per l'artista, la sua scomparsa dalle fonti d'archivio dei circuiti lombardi e la proposta di attribuzione di un suo intervento, unanimemente accettata²⁹⁵, nel manoscritto della *Questiones super tribus libris de anima Aristotelis* di Apollinare de Offredi della Biblioteca Marciana di Venezia (ms. *Lat. VI, 32=3017*), datato 1462 sull'ultima carta e appartenente al monastero di S. Giovanni in Verdara di Padova. Sulla paternità di Belbello del frontespizio pergameneo del codice, per il resto cartaceo, paiono esserci pochi dubbi: il maestro interviene non solo negli angeli che sostengono lo stemma nel *bas-de-page* ma anche nell'iniziale D con il *San Gerolamo* (fig. 62), che mi pare presenti qualche caduta di colore²⁹⁶. Quest'ultima, percorsa da carnose foglie ripiegate su sé stesse, mostra di possedere nella raffigurazione al suo interno molti punti di contatto con le miniature eseguite nell'ultima fase del

²⁹³ G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario dimenticato: i corali di S. Giorgio Maggiore a Venezia*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 38-64; G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza, 1978, pp. 44-50; G. MARIANI CANOVA, *La miniatura dei manoscritti liturgici della congregazione di S. Giustina in area padana: opere e contenuti devozionali*, in *Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto, Atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443)*, Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982, Cesena 1984, pp. 475-522.

²⁹⁴ P. PALLADINO, *Ancora sui corali di San Giorgio Maggiore, con qualche appunto su Belbello e Stefano da Verona*, in "Arte Veneta", 57, 2000, pp. 7-21. P. PALLADINO, *Treasures ... cit.*, pp. 115-122.

²⁹⁵ La mano di Belbello venne individuato nell'opera fin dagli esordi degli studi sull'artista, infatti già Pietro Toesca aveva proposto di attribuire i geni del frontespizio alla mano dello stesso maestro che aveva decorato il Messale realizzato per la famiglia Gonzaga. P. TOESCA, *La pittura...* cit., p. 223. Dello stesso avviso: M. LEVI D'ANCONA, *The Wildenstein Collection ... cit.*, pp. 36; G. MARIANI CANOVA, *Miniature e pittura ... cit.*, p. 217.

²⁹⁶ Non è stato possibile visionare l'opera dal vivo, l'immagine della carta fornitami dalla Biblioteca nazionale Marciana è di scarsa qualità e non permette una lettura adeguata.

Messale di Barbara, che si situa tra il 1459 e il 1461. Il cupo volto del santo, che appare nimbo da un'aureola a raggiera, rimanda agli apostoli della scena della *Pentecoste* di c. 209r (fig. 63), i cui capi sono tutti circondati dagli stessi raggi d'oro e di questi ricorda pure le espressioni torve e imbronciate. Ma è anche con un'altra opera dello stesso Belbello che si possono cogliere strette assonanze, ovvero con l'unica carta da lui miniata all'interno del *Libro d'ore* Birago raffigurante la *Resurrezione di Lazzaro* (c. 125r, fig. 64) nella quale le aureole dei personaggi sono realizzate tutte tramite la stessa tecnica. I volumi dei corpi hanno ormai una solida impostazione, la stessa che si riscontra nelle pagine di un ricco *Salterio* della British Library (Add. Ms. 15114) che riporta lo stemma della potente famiglia veneziana dei Marcello, nella cui decorazione il Salmi aveva riconosciuto fin da principio lo stile di Belbello²⁹⁷. La decorazione del codice si compone esclusivamente di miniature tabellari racchiuse entro cornici a due fasce di cui una in azzurro e una in oro, prive di decorazioni marginali, che racchiudono al loro interno un unico personaggio. Lo stile di Belbello in questo codice raggiunge livelli altissimi caratterizzati da preziosi cromatismi e dall'attenzione alla cura del particolare; una delle miniature, raffigurante il *San Girolamo e il leone*, appare la trasposizione della scena con la medesima iconografia realizzata nel frontespizio delle *Apollinaris Quaestiones*, fornendo un solido appiglio per ipotizzare la quasi contemporaneità delle due opere.

L'aggiunta relativamente recente di un altro codice al catalogo del miniatore, precedentemente sfuggito all'attenzione degli studiosi, pone però qualche interrogativo sull'anno effettivo in cui egli giunse a Venezia.

Il manoscritto, che contiene la traduzione latina di Francesco Aretino delle *Epistole* di Falaride²⁹⁸, fa parte della collezione Sutro della California State Library di San Francisco (ms. 7, cat. 11) e reca a c. 46r la data del 1464²⁹⁹ nonché il nome

²⁹⁷ M. SALMI, *Contributo ... cit.*, pp. 321-328.

²⁹⁸ Il codice, pur se di fattura modesta, è stato assegnato al miniatore pavese da Milvia Bollati: M. BOLLATI, *Il Libro d'Ore Visconti: qualche suggerimento per una rilettura*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 313-317.

²⁹⁹ A c. 46r rubricato: *MCCCLXmo quarto die p. februarii. Perfecte fuere hec epistoleper me Antonium de*

del copista Antonio da Bocollo. Il volume è miniato solo nell'iniziale del frontespizio decorata con larghe foglie d'acanto al cui interno è dipinto un uomo in armi dai tratti marcatamente espressivi che trova significativi punti di confronto con la tarda produzione di Belbello del periodo veneziano, al quale giustamente Milvia Bollati ha ricondotto l'esecuzione, associandolo alle miniature realizzate nei libri di coro per il monastero di San Giorgio Maggiore.

Il codice quasi sicuramente realizzato in ambito lombardo, pur rappresentando un'ulteriore conferma dell'estensione dell'attività dell'artista al settimo decennio del Quattrocento, pone qualche problema per via della sua datazione al 1464. Finora purtroppo nulla si conosce sul committente dell'opera poiché la nota di possesso, aggiunta in margine al f. 46r, è relativa al secondo possessore del manoscritto, un Alessandro de Episcopo, cittadino lodigiano, che all'acquisizione del codice, fece apporre il suo stemma nel frontespizio. Un indizio potrebbe però provenire dal nome del copista, Antonio da Bocollo, originario di Bozzolo paese vicino a Mantova, del quale non si conoscono altre sottoscrizioni. L'origine mantovana del copista è la prova del fatto che Belbello abbia mantenuto a distanza i contatti con la città gonzaghesca nonostante si trovasse già a Venezia, così come sottolineato da Milvia Bollati, che opta anche per una rivalutazione della data di arrivo del pavese a Venezia, da far slittar in avanti di qualche anno.

V.2 Le Rose Horae

Deve essere di poco successivo alla nuova acquisizione segnalata dalla Bollati, il bellissimo *Libro d'Ore* di piccole dimensioni, rimasto fino al 1989 tra le pieghe del mercato antiquario e conosciuto anche con il nome di *Rose Horae* (cat. 12) per via della attuale colorazione delle pagine, che non è che un riflesso sbiadito di quella

Boçollo anno et die suprascriptis ad petitionem nobilis ac generosi civis et domini sui honorandissimi domini Pancratii Gentilis olim Falamonice quem conservet altissimus felicem.

che doveva essere l'originale tinta purpureo-violacea³⁰⁰. Da questa scelta sono derivate poi conseguentemente, le soluzioni adottate per la decorazione e la scrittura delle pagine, realizzate con eleganti crisografie in oro, riservando l'inchiostro d'argento alle antifone degli inizi dei capitoli. Sulla provenienza di questo piccolo codice, oggi conservato alla Pierpont Morgan Library (ms. M 1172) non abbiamo alcuna informazione, l'unico indizio potrebbe provenire dallo stemma blasonato, con ogni probabilità del committente, riportato nel *bas-de-page* del frontespizio, che a causa di uno stato di conservazione affatto ottimale risulta ammalorato, tanto da impedirne una corretta lettura delle sue peculiarità. Certamente ciò che resta ancora chiaramente leggibile è l'aquila bicipite incoronata che campeggia sul campo superiore e che rimanda a un committente sicuramente membro di un'importante famiglia nobile il quale doveva aver ricevuto il conferimento del vicariato imperiale, visto che aveva il diritto all'inserimento dell'aquila bicipite nel suo stemma.

La scelta della pergamena purpurea, che fu forse un desiderio del committente, rimanda all'area veneta, in particolare padovana, della seconda metà del XV secolo, ovvero alla personalità di Bartolomeo Sanvito (1435-1511), principale responsabile in questo periodo della ripresa delle pergamene tinte. A lui si deve la diffusione in Veneto, a partire dal 1460, del codice all'antica la cui maggiore peculiarità era l'introduzione di frontespizi architettonici classicheggianti rivisitati, spesso in una prospettiva religiosa, testi iscritti in edicole nonché l'adozione di una nuova scrittura libraria corsiva di tipo umanistico e l'utilizzo della pergamena colorata³⁰¹. Come hanno messo in evidenza la Mariani Canova e la Toniolo, la ripresa di questo tipo di supporto era dovuta all'imitazione di modelli librari di

³⁰⁰ Vendita Christie's June 21, 1989. *Medieval and illuminated manuscripts including a Portolan Chart, early printed books, autograph letters, historical documents, literary and musical manuscripts, including an important humanist archive and the collection of Nelson and Hamilton belonging to Edwin Wolf 2nd* (part 1), lot. 22, pp. 30-31.

³⁰¹ A proposito dell'attività di Bartolomeo Sanvito e sull'uso dei manoscritti purpurei si veda: G. MARIANI CANOVA, *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*. Atti del Convegno di Studio (Venezia, 24 e 25 ottobre 1996) a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 243- 276; F. TONIOLO, *Oro e colori sulla porpora: valenze antiquarie e risonanze simboliche di una scelta esemplare*, in *Il libro d'ore Durazzo*, commentario al codice, a cura di A. De Marchi, Modena 2008, pp.105-144.

vetusti codici dell'età paleocristiana, disponibili *in loco*, che avevano potuto attirare l'attenzione di Bartolomeo Sanvito e della colta cerchia di collaboratori. Proprio a Venezia restava memoria della *Genesis di Cotton* (Londra, British Library, MS Cotton Otho B VI), che nel Duecento servì da modello per la realizzazione dei mosaici della cupola della *Genesis* della basilica marciana.

Il codice della Morgan Library se da un lato condivide con le nuove tendenze il colore purpureo e la tipologia di scrittura, che si avvicina non poco a quella del Sanvito, dall'altro appare evidente come manchi del tutto l'accento ai prospetti architettonici e qualsiasi connotazione in senso classico. La decorazione delle *Rose Horae* si contraddistingue per iniziali figurate e decorazioni calligrafiche marginali che si estendono lungo il bordo del foglio. Tale compromesso sembrerebbe un ottimo compromesso raggiunto da Belbello, alfiere del tardogotico che, pur di accontentare un prestigioso committente, ha tentato un aggiornamento sulle novità senza riuscire ad adeguarsi totalmente.

Alcuni elementi ravvisabili fin dal frontespizio sono la spia del fatto che la paternità di Belbello per la decorazione dell'opera sia più che una possibilità: le iniziali figurate percorse da carnose foglie ripiegate su se stesse più chiare lungo i margini, le mani lunghe e affilate della *Madonna con Bambino*, il ritmo del pannello e infine la cornice quadrettata con l'inserzione delle tipiche rosette, motivo ampiamente utilizzato sia nelle pagine della sia in quelle del *Messale*. I personaggi barbuti inoltre ricordano assai da vicino i busti di profeti inseriti nella cornice del foglio con l'*Annunciazione* del *Messale* di Mantova, dei quali replicano le pose, la gestualità delle mani e anche il tipo di motivo a sottile tralcio vegetale utilizzato come sfondo.

Cronologicamente l'opera potrebbe essere situata tra il 1460 e 1465, tenuto conto dei forti punti di contatto con le miniature realizzate nell'ultima fase del *Messale*, in un momento non troppo distante dalla partenza di Bartolomeo Sanvito per Roma.

V.3 La riforma di Ludovico il Barbo e i monasteri benedettini

L'ultima impresa alla quale si dedicò Belbello nella Laguna fu quella della decorazione dei libri di coro per il monastero benedettino di San Giorgio Maggiore, che in quegli anni attraversava un periodo particolarmente florido.

La committenza infatti proveniva soprattutto dalle nuove comunità religiose che nacquero sull'onda di quel desiderio di riforma della chiesa, attraverso un ritorno all'autenticità dello spirito cristiano e della regola monastica, che caratterizzò la società veneta nella prima metà del Quattrocento. Tale processo di rinnovamento appare incoraggiato da una parte particolarmente colta e ispirata del patriziato veneziano, sacerdoti o legati a sacerdoti da vincoli familiari, volta a costruire una formazione della persona basata su sull'accettazione di quei valori intellettuali e morali di cui l'umanesimo si faceva portatore. Proprio nell'impulso al rinnovamento promosso dai religiosi affonda le radici l'*iter* spirituale del canonico Ludovico Barbo³⁰², umanista e patrizio veneziano, in origine agostiniano e poi benedettino, che il 20 dicembre del 1408, venne nominato a reggere l'abbazia padovana di Santa Giustina che, così come altri monasteri, versava all'epoca in condizioni precarie e assisteva a una progressiva riduzione dei componenti della sua comunità³⁰³. L'accrescersi delle ricchezze di molti dei monasteri sorti nella Laguna infatti aveva finito per attirare, per ragioni di opportunità e di censo, elementi delle famiglie patrizie più influenti, ciò che portò alla degenerazione delle abitudini e dei costumi, ben lontani dai precetti originari, favorendo la decadenza della disciplina.

Agli inizi del XIV secolo la maggior parte delle congregazioni veneziane era retta con il sistema di investiture e commende in cambio delle quali si ottenevano

³⁰² Come sottolinea Giorgio Picasso, la congregazione di Santa Giustina si trovò ad operare in un periodo quale quello dell'Umanesimo, particolarmente impegnato nel culto degli studi: G. PICASSO, *Gli studi nella riforma di Ludovico il Barbo*, in *Tra umanesimo e 'devotio'*, *Studi di storia monastica*, a cura di G. Andenna, G. Motta, M. Tagliabue, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1999, pp. 3-33.

³⁰³ T. LECCISOTTI, *Congregationis S. Justinæ de Padua O. S. B. ordinationes capitulorum generalium*. Parte I [1424-1474], «Miscellanea Cassinese», XVI-XVII, 1939, pp. X-XI.

generosi benefici, e venivano assegnate non sulla base del valore morale e spirituale dell'individuo, ma bensì in funzione della sua appartenenza a famiglie nobili e influenti.

Anche l'abbazia di Santa Giustina era caduta in tale sfacelo spirituale e materiale cosicché il Barbo si trovò impegnato in una duplice opera di restaurazione volta al rinnovamento spirituale e al ripristino materiale degli edifici. L'abate si adoperò per un cammino di ritorno all'autenticità della regola benedettina e del ripristino della vita claustrale, dando vita in breve tempo a uno dei più significativi movimenti di riforma dell'osservanza benedettina che coinvolse numerosissimi monasteri³⁰⁴.

Nel 1419, grazie alla Bolla promulgata da Martino V, il Barbo fondò la congregazione *De unitate* che in un primo tempo riunì i monasteri di Santa Giustina a Padova, San Giorgio Maggiore a Venezia e S. Maria di Badia a Firenze promuovendo così un profondo rinnovamento del monachesimo benedettino, dapprima in Veneto e poi nel resto dell'Italia.

Nella bolla papale si prevedeva per la congregazione l'uniformità dei vari monasteri, come se questi costituissero una sola entità, prescrivendone anche la conformazione a un unico rituale con l'utilizzo degli stessi testi liturgici e del medesimo repertorio canoro³⁰⁵. La finalità di tali provvedimenti tendeva a favorire un forte senso di appartenenza alla comunità monastica, facilitando inoltre gli spostamenti dei monaci che per periodi di varia durata venivano trasferiti da un'abbazia all'altra.

Nella Regola benedettina la liturgia occupava il fulcro della vita claustrale prevedendo la partecipazione quotidiana alle funzioni religiose cantate, spesso

³⁰⁴ Sulla nascita della congregazione di Santa Giustina si veda: F.G. TROLESE, *Ricerche sui primordi della riforma di Ludovico Barbo*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto. Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443)*, Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982, a cura di F.G. Trolese, Cesena 1984, pp. 109-125: 110-111; F.G. TROLESE, *Decadenza e rinascita dei monasteri veneti nel Basso Medioevo*, in *Il monachesimo nel Veneto medioevale. Atti del convegno di studi in occasione del millenario di fondazione dell'Abbazia di S. Maria di Mogliano Veneto (Treviso)*, 30 novembre 1996, a cura di F.G. Trolese, Cesena 1998, pp. 169-199: 186.

³⁰⁵ Si veda a tale proposito: M. FOIS, *I movimenti religiosi dell'osservanza nel '400: i benedettini*, in *Riforma della Chiesa...* cit., pp. 225-262: 231-232.

della durata di svariate ore, facendo sì che il coro, deputato a contenere i religiosi durante i momenti di preghiera comunitaria, diventasse il luogo privilegiato del monastero, tanto da ripensare talvolta delle trasformazioni architettoniche mirate a valorizzarlo, come avvenne ad esempio nel caso del S. Giorgio Maggiore di Venezia³⁰⁶.

In un tale contesto divenne viepiù crescente un'abbondante produzione di libri liturgici funzionali al servizio divino e conseguentemente si verificò una forte richiesta di miniature che corredassero iconograficamente il testo sacro.

Le relazioni intessute fra i diversi centri religiosi, nei legami tra le filiazioni o attraverso i contatti creati dalle nomine e scambi di abati che favoriscono la circolazione di artisti, devono aver avuto un certo peso. Nello spostamento di Belbello verso Venezia, giocarono quasi certamente un ruolo preponderante i Benedettini di San Benedetto di Polirone, affiliati alla congregazione di Santa Giustina così come il monastero veneziano di San Giorgio Maggiore, con i quali il miniatore aveva già avuto rapporti, come attesta la lettera del 5 novembre 1461 con la quale Francesco Gonzaga comunica alla madre, la marchesa Barbara di Brandeburgo la volontà del miniatore di essere ospitato presso il monastero³⁰⁷.

V.4 I libri di coro del San Giorgio Maggiore a Venezia

Il monastero veneziano di San Giorgio Maggiore entrò tra i primi nella congregazione riformata di Santa Giustina³⁰⁸: l'abate Giovanni Michiel, che resse il monastero dal 1409 al 1430 “promosse con sommo zelo il culto divino, e si faticò pel vantaggio del suo monastero ... aveva raccolto scelta e copiosa libreria

³⁰⁶ Sugli interventi edilizi del San Giorgio Maggiore si veda: M. BISSON, *San Giorgio Maggiore a Venezia: la chiesa tardo-medievale e il coro del 1550*, in “AFAT”, 33, 2014, pp. 11-38.

³⁰⁷ Si rimanda all'Appendice documentaria, doc. 30.

³⁰⁸ G. MARIANI CANOVA, *I manoscritti miniati dei monasteri benedettini padovani*, in *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli. Saggi storici sul movimento benedettino a Padova*, Catalogo della mostra storica-artistica nel 15. Centenario della nascita di san Benedetto (Padova, Abbazia di Santa Giustina, ottobre-dicembre 1980) a cura di A. De Nicolò Salmazo e F.G. Trolese, Treviso 1980, p. 75-87, 375-378.

a Padova dove per lo più abitava ... ed era amicissimo del famoso Lodovico Barbo abate di Santa Giustina; che anzi piuttosto per concertare con questo uomo di gran senno i mezzi per riformare la disciplina del suo monastero, che per qualunque altra ragione, dimorava frequentemente in quella città”³⁰⁹.

Già a partire da questo periodo e fino alla seconda metà del Quattrocento, il monastero godeva di grande pregio e probabilmente di importanti disponibilità economiche che con tutta evidenza permisero alla comunità di disporre la realizzazione di prestigiosi libri corali, che oggi si trovano in parte ancora conservati nel coro d’inverno della chiesa.

Un iniziale e generico accenno sulla presenza di libri nel San Giorgio Maggiore si trova nell’atto di donazione della chiesa dell’isola ai monaci benedettini, sottoscritto dal doge Tribuno Memmo il 20 dicembre 982, in cui si specificava che anche i libri insieme agli altri beni della chiesa sarebbero entrati in possesso dei monaci: *Cum toto edificatio, libris, thesauro et vinea ibi coniuncta et paludibus rebusque mobilibus et immobilibus ad eam pertinentibus*³¹⁰.

Il primo elenco dei manoscritti posseduti dal monastero è invece quello risalente al 16 gennaio 1363³¹¹ redatto dai notai ducali, che su ordine della Signoria

³⁰⁹ G. ROSSI, *Storia del Monastero di S. Giorgio Maggiore*, in E. A. CICOGLIA, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, Venezia, G. Orlandelli, 1834, pp. 241-280. A seguire le indicazioni del Rossi il Michiel fu investito del grado di abate nel 1409 “mentre non era ancora sacerdote, ma celebre per la purità di costumi” e consacrato nel 1418; egli specifica anche che dal 1402 al 1409 nelle carte del monastero non vi è comunque notizia di alcun abate. Non è dunque noto se l’abbaziato del Michiel debba farsi risalire al 1403 come indica la Mariani Canova (G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario ... cit.*, p. 38) o se in quegli anni vigesse ancora in carica l’abate precedentemente nominato, Carlo Barbarigo. Damerini indica il Michiel come abate dal 1409 al 1430: G. DAMERINI, *L’isola e il cenobio di San Giorgio Maggiore*, Venezia, Fondazione Cini, 1956, p. 190.

³¹⁰ Il documento consultato edito in *San Giorgio Maggiore. Documenti 982-1159*, II, a cura di L. Lanfranchi, Venezia, Comitato Pubblicazione delle Fonti relative alla Storia di Venezia, 1968, pp. 15-26, è una copia autentica del settembre 1063, da copia intermedia da originale nell’Archivio di Stato Venezia, San Giorgio Maggiore, busta 13 [C].

³¹¹ Il documento è in realtà del 16 gennaio 1363 poiché è datato secondo il *more veneto*, seguendo cioè lo stile detto anche del 1° marzo, che prevedeva che l’anno cominciasse a partire da quella data, posticipando sullo stile moderno al quale comunque corrisponde dal 1° marzo al 31 dicembre. Tale datazione veniva utilizzata nel territorio veneziano da tempi antichissimi solitamente per documenti pubblici e ufficiali, pur se talvolta tale stile veniva adottato dai notai anche seguito da formule come *Anno ab incarnatione* o *a nativitate*; per gli atti destinati all’estero la cancelleria veneziana era solita invece ricorrere allo stile moderno. Si veda a tal proposito: A.

inventariarono tutti i beni contenuti nel complesso; i codici vengono qui enumerati con l'indicazione dei titoli, talvolta corredata anche da una sommaria descrizione per quelli di maggiore pregio, mentre i volumi di fattura inferiore sono genericamente segnalati come *libros parvi voluminis veteres et parvi valoris in uno armario sagrasti*³¹². L'elenco attesta in quell'anno la presenza di circa 70 codici, per la maggior parte libri ecclesiastici suddivisi tra antifonari, messali, salteri e altre opere religiose, che testimoniano quale fosse nel 1363 il nucleo iniziale della grande dotazione libraria del monastero, che negli anni successivi dovette aumentare considerevolmente³¹³.

Notizie puntuali sull'esistenza di una serie di corali presso l'abbazia di San Giorgio Maggiore si rintracciano nella cronaca manoscritta del monastero redatta [in latino e in italiano](#) dal monaco benedettino Fortunato Olmo intorno al 1619³¹⁴. Il religioso veneziano si dedicò alla stesura della cronaca nel 1619 stabilendo di inserirvi la narrazione dei fatti relativi al monastero succedutisi fino a quell'anno, senonché entrambe le redazioni, ricche “di lunghe digressioni descrivendosi in essa le vite di que' Santi de' quali nella chiesa riposano le venerande reliquie”, che si rivelarono “tuttavia doviziosa di buone notizie”³¹⁵, rimasero incomplete senza

CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e Calendario perpetuo: dal principio dell'era cristiana ai giorni nostri*, Milano, Ulrico Hoepli, 1930, pp. 11, 16.

³¹² Il documento si trova presso l'Archivio di Stato di Venezia, Commemorale; VII, c. 15 ed è stato pubblicato in G. DAMERINI, *L'isola e il cenobio ... cit.*, pp. 244-248 e in G. RAVEGNANI, *Le biblioteche del monastero di San Giorgio Maggiore*, Firenze, Leo Olschki, 1976, pp. 73-76.

³¹³ G. RAVEGNANI, *Le biblioteche del monastero ... cit.*, pp. 12-13.

³¹⁴ Il manoscritto redatto in lingua latina, *Historiarum insulae S. Georgii cognomento Maioris, iuxta Venetias positae, antiquitate, situs amoenitate, rerumque gestarum dignitate celeberrimae. A prima templi structura. Anno DCCLXXXX ad Annum MDCXIX Auctore Fortunato Ulmo eiusdem insulae Monacho patria Veneto*. Il secondo è conservato a Venezia presso la Biblioteca del Seminario Patriarcale (ms. 602), mentre il secondo, *Istoria dell'isola di San Giorgio Maggiore*, scritto in italiano, si trova presso la Biblioteca Universitaria di Padova (ms. 285). G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario ... cit.*, pp. 38, 60, n. 1. La studiosa mette in luce il fatto che i due manoscritti autografi di Fortunato Olmo contenenti la storia del monastero di San Giorgio, siano sostanzialmente coincidenti per quanto concerne il loro contenuto.

³¹⁵ G. ROSSI, *Storia del Monastero ... cit.*, p. 241. Tali osservazioni si devono allo storico veneziano Giovanni Rossi, che scrisse a sua volta una storia del monastero basandosi, come da lui stesso affermato, su un manoscritto dell'Olmo che all'epoca si trovava presso la biblioteca del San Giorgio. Giordana Mariani Canova ha identificato il manoscritto consultato dal Rossi con quello attualmente conservato nella Biblioteca Universitaria di Padova (ms. 285), che riporta all'interno della legatura l'etichetta della libreria del cenobio veneziano e sulla stessa legatura la nota di

mai giungere all'edizione: quella in lingua latina si arrestò al XV secolo mentre quella italiana si spinse a raccontare le vicende fino al secolo XVI.

La cronaca dell'Olmo riconduce all'abate Giovanni Michiel, sotto il quale venne anche consacrata la nuova chiesa dedicata ai SANTI Stefano e Giorgio, la realizzazione di alcuni corali nel quadro di un generale rinnovamento del cenobio, ricordando a tal proposito come egli avesse affrontato notevoli spese per “*sacri e membranis libri maiores quos perquam eleganter conscribi compararique pro ecclesiae commodo demandavit*”³¹⁶.

La notizia venne successivamente confermata da Marco Valle, discepolo del cenobio veneziano e autore di un manoscritto datato 1693 che illustra la storia del monastero, colmando i vuoti cronologici lasciati dalla cronaca dell'Olmo. Valle colloca l'esecuzione dei corali intorno al 1419³¹⁷, alla serie di libri eseguiti in questo anno va forse ricondotto il salterio-innario denominato “*Psalterium N*” sulla base della lettera ottenuta sulla legatura tramite borchie metalliche, che venne probabilmente realizzato proprio in occasione della consacrazione della nuova chiesa. La decorazione del codice, che ancora oggi si trova ubicato nel coro di notte del San Giorgio insieme ad altri volumi appartenenti ad epoche differenti, è stata attribuita a Cristoforo Cortese, miniatore tardogotico veneziano attivo tra l'ultimo quarto del XIV secolo e il 16 novembre del 1445 data alla quale risulta deceduto, con la collaborazione di un aiuto anch'egli veneziano³¹⁸.

collocazione della biblioteca: G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario ... cit.*, p. 61, n. 13. Tale riconoscimento è pienamente condivisibile poiché il manoscritto compare anche alla voce CXXIV del catalogo dei libri appartenenti al monastero redatto a mano dallo stesso Rossi nel 1806: G. ROSSI, *Catalogo de' manoscritti riputati più pregievoli della Biblioteca di S. Giorgio Maggiore*, Archivio di Stato di Venezia, Regno d'Italia, Demanio 380, fasc. II, 2/15, edizione consultata in G. DAMERINI, *L'isola e il cenobio ... cit.*, pp. 82-99.

³¹⁶ F. OLMO, *Historiarum insulae S. Georgii cognomento Maioris ...cit.*, cc. 217v-218r.; G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario ... cit.*, pp. 38, 60, n. 2.

³¹⁷ M. VALLE, *De monasterio et abbatia S. Georgii Maioris Venetiarum clara et brevis notitia*, f. 148v.

³¹⁸ G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario ... cit.*, p. 41. Sulla reale datazione del codice persistono alcune incertezze dovute al fatto che gli storici seicenteschi indichino genericamente i corali senza fornire dettagli più precisi; l'assegnazione del codice intorno al 1419 non è dunque da ritenersi vincolante. Susy Marcon osserva che la presenza della *Santa Giustina* nei capilettera “pur non escludendo la possibilità di un'esecuzione negli anni 1419-1424, quando l'unione con il monastero padovano di Santa Giustina era giusto stata avviata, ha fatto suggerire che sia più probabile una datazione dopo il 1432, quando dopo i dissapori, si riallacciò l'unione

Un'ulteriore notizia relativa ai corali viene accennata da Giovanni Rossi che nella sua storia del monastero parlando dell'operato dell'abate Michiel, gli attribuì l'acquisto di "un magnifico messale comperato da lui per ventiquattro scudi d'oro, e della rinnovazione ch'ei fece dei sontuosi e ben noti anche a' giorni nostri libri del coro"³¹⁹.

Una nuova serie di corali venne licenziata intorno al 1469 dall'abate Cipriano Rinaldini, durante il suo secondo reggimento³²⁰, cioè dal 1467 fino alla sua morte, sopraggiunta nel gennaio del 1470. Nella sua cronaca autografa l'Olmo si riferisce con tali parole all'ultima attività del prelado: "*Sacris praeterea libris insequenti anno, quibus ad Missae cantiones utimur, egregiis impensis choro adauctis, deinde ex humanis excessit anno eodem 1470. Quo haec facta sunt XI Kal. Febr. Cum Patavinum diversatus esset*". Nella versione in italiano l'Olmo ribadiva ulteriormente quanto già espresso: "*ciò fu l'anno 1469. L'anno seguente si rinnovarono ancora i libri, per la maggior parte, che si adoprano nel Coro: il che di quanta spesa fosse lo dimostra la diligenza et opera, con la quali si vedono scritti e composti sino ad oggidì. E morì Cipriano l'anno stesso in Padova il giorno 22 di Zenaro*".

Successivamente alle notizie tramandateci dal Valle, dei libri sacri di San Giorgio si persero le tracce fino alla chiusura del monastero sopraggiunta nel 1806: in quell'anno, sulla base di quanto riportato dal *Catalogo de' manoscritti riputati più pregievoli della Biblioteca di S. Giorgio Maggiore* manoscritto da Rossi, erano presenti nel coro grande ventuno libri corali, nel coro della notte sette corali più tre messali e nella sacrestia grande diciotto messali³²¹. Il 14 febbraio dell'anno

con la Congregazione di Santa Giustina". La libertà dell'ornato e la scioltezza delle figure che caratterizzano la decorazione del salterio sono inoltre solitamente tipici dell'ultima fase del miniatore: S. MARCON, in *Calligrafia di Dio: La miniatura celebra la parola*, catalogo della mostra a cura di G. Mariani Canova, V. Ferraro (abbazia di Praglia 17 aprile – 17 luglio 1999), Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 180-181, cat. 41. Sul Salterio si veda anche: G. MARIANI CANOVA, *Di alcuni corali superstiti a Santa Giustina in Padova: Cristoforo Cortese e altri miniatori del Quattrocento*, in "Arte Veneta", 24, 1970, pp. 35-46.

³¹⁹ G. ROSSI, *Storia del Monastero ... cit.*, pp. 257-258. Il Rossi riprende puntualmente la notizia data dall'Olmo con queste parole: *Missale inter caeteros auro exornatum 24 aurei emit*. Cc. 217v-218v.

³²⁰ Cipriano Rinaldini era già stato eletto abate del cenobio dal 1448 al 1456: G. DAMERINI, *L'isola e il cenobio...* cit. p. 191.

³²¹ Il documento è inserito negli *Inventari e stime degli arredi sacri, mobili, affissi della chiesa, sacrestia e monastero di San Giorgio Maggiore*, conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, Regno d'Italia

successivo vennero spediti al Demanio di Padova due messali e sette libri corali³²², mentre dall'*Inventario degli effetti mobili esistenti nel convento di San Giorgio Maggiore* redatto dal delegato demaniale Domenico Rana l'8 marzo del 1808, risultavano esclusivamente venti libri corali nel coro grande e nessun altro nel coro di notte e nella sacrestia, a testimonianza di un'importante sottrazione perpetrata in poco più di due anni³²³. È assai probabile che la dispersione dei libri di coro del monastero fosse cominciata precedentemente, già a partire dal 1797, quando con il Trattato di Campoformio Napoleone cedette Venezia all'Austria. Fin dal primo momento i francesi iniziarono infatti una sistematica opera di spoglio delle più pregevoli librerie cittadine, asportandone i codici migliori e radunando nella Biblioteca Marciana i volumi più pregevoli delle librerie monastiche per individuare quelli da inviare a Parigi, ne vennero richiesti 500, come tributo di guerra. Tale razzia interessò anche la biblioteca del monastero di san Giorgio Maggiore dalla quale vennero prelevati quattro codici e 24 libri a stampa, poi in parte restituiti nel 1816 e ad oggi conservati presso la Biblioteca Marciana³²⁴. A questa confisca "legale" legittimata dal governo francese però nello stesso anno ne seguirono altre che non sono compravate da alcun documento, perpetrate a titolo personale dal generale francese Brunet che, come testimonia il Morelli, saccheggiò sistematicamente le biblioteche dei monasteri³²⁵; con ogni probabilità a tale spoglio non dovette sfuggire la Biblioteca del San Giorgio e nemmeno i preziosi libri corali conservati presso la chiesa.

Emanuele Cicogna recatosi presso il monastero nel 1839 reperì in un armadio della sacrestia almeno sedici corali "parte in membrana parte in carta de' quali or più non si fa uso", alcuni dei quali recavano miniature "di buona mano, ma per lo

1806-13. Demanio 380, fasc. II, 2/15 ; Edizione consultata in G. DAMERINI, *L'isola e il cenobio ...* cit., pp. 82-99.

³²² *Ibidem* : *Specifiche degli effetti appartenenti al convento di San Giorgio Maggiore che dal signor Gio. Battista Rossatto incaricato dal signor Antolini architetto reale vengono ricevuti dal Regio Demanio.*

³²³ G. RAVEGNANI, *Le biblioteche del monastero...* cit., p. 15.

³²⁴ *Ibidem*, pp. 53-55.

³²⁵ E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, Venezia 1834, p. 601.

più malconcie”³²⁶.

V.4 L'intervento di Belbello nei corali

Belbello da Pavia intervenne nella decorazione della serie di libri di coro del San Giorgio Maggiore realizzati sotto il secondo abbaziato di Cipriano Rinaldini e dunque da ritenersi già conclusi alla data della morte del prelado, ovvero entro il gennaio del 1470.

Tra i corali ancora conservati in un armadio del coro di notte della chiesa almeno sei sono gli esemplari membranacei sostanzialmente integri e preziosamente decorati riconducibili a questa fase di rinnovamento: si tratta di tre *Antiphonaria* segnati M, Q, R, e di tre *Gradualia* segnati E, B, q, attraverso alcune borchie metalliche disposte a forma di lettera sopra le legature in cuoio di epoca seicentesca³²⁷.

Questi codici, che appaiono tutti incompleti, sono caratterizzati da una decorazione prettamente tardogotica riconducibile alla stessa *équipe* di miniatori veneto-lombardi e la loro esecuzione, tenuto conto di alcuni evidenti aspetti formali dell'apparato illustrativo come un'accennata ricerca plastico-spaziale, è senz'altro da collocarsi dopo il 1450 e “potrebbe ben situarsi entro il decennio 1450-1460, anche se una datazione posteriore non è certo improbabile, considerata la generale persistenza del linguaggio tardogotico nella miniatura padana dell'avanzato Quattrocento”³²⁸.

È nel codice segnato M (cat. 13) che costituisce la prima parte di un antifonario *proprium Sanctorum* dalla vigilia di s. Andrea (30 novembre) alla festa dei Santi

³²⁶ *Ibidem*, pp. 376, n. 302.

³²⁷ Altri due codici sono databili al XV secolo, ma non sono riconducibili al rinnovamento voluto da Cipriano Rinaldini: lo *Psalterium* segnato N, il più antico di tutta la serie di cui si è detto in precedenza e un Kyriale segnato K la cui decorazione presenta caratteristiche decisamente rinascimentali.

³²⁸ G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario ... cit.*, p. 42.

Pietro e Paolo (29 giugno), che è identificabile, come Mariani Canova ha giustamente riconosciuto, la predominanza dell'opera di Belbello³²⁹, il cui intervento è comunque senz'altro rintracciabile in più corali, come si dirà in seguito.

Nell'*Antifonario M* si devono al pavese la miniatura del frontespizio con la *Chiamata di sant'Andrea* di c. 2v, parte della *Visitazione* dell'attuale c. 8r, la cui pagina appartenente a un altro codice venne aggiunta posteriormente, la *Santa Lucia* di c. 14r, il *S. Paolo* di c. 23r, la *Sant'Agata* di c. 37r, il *San Benedetto* di c. 54r, i *Santi Filippo e Giacomo* di c. 64v, l'*Angelo portacroce* di c. 77v, i *Santi Giovanni e Paolo giovinetti* di c. 90v e *Santi Pietro e Paolo* di c. 95v.

La puntuale qualità esecutiva di tali illustrazioni, quantunque in qualche caso pesantemente rimaneggiate specialmente per quanto riguarda quelle delle prime pagine, permette di riconoscere la raffinata perizia e le qualità tecnico-compositive ormai raggiunte dal miniatore al culmine della sua carriera. Qui lo stile dell'artista, benché ancora legato alla temperie del mondo tardogotico, mostra una chiara evoluzione verso i dettami rinascimentali ormai dilaganti nell'Italia padana dopo la metà del XV secolo, attraverso una ricerca plastica e una maggiore connotazione spaziale ottenute tramite la struttura ampia e corposa delle figure e talvolta con l'impiego di articolate partiture architettoniche. Tali accorgimenti vengono utilizzati nella miniatura con il *San Benedetto* nell'iniziale B di c. 54r costruita secondo un'intelaiatura prospettica, in cui la solida impostazione del santo, l'espedito del ricorso al soppedaneo posto al di sotto del volume su cui egli siede, la serie serrata di arcate contigue al di là della figura, donano alla composizione un ampio respiro spaziale.

La medesima solidità emerge nell'impianto della scena della pagina d'apertura con la grande miniatura della *Chiamata di sant'Andrea*, ancorché sfigurata da un inopportuno quanto scadente intervento, assai verosimilmente seicentesco, che

³²⁹ La studiosa smentì in parte ciò che era stato avanzato dalla Levi D'Ancona che aveva attribuito l'*Antifonario* solo in parte a Belbello, sottolineando un importante ruolo degli aiuti di bottega, di cui almeno uno padovano e uno bolognese. M. Levi D'Ancona, *The Wildenstein Collection ... cit.*, p. 36.

ha interessato i volti e in particolare la parte centrale della pittura, ridefinendo i dettagli dello spazio antistante il sant'Andrea, del quale è stata ridisegnata erroneamente la gamba sinistra uscente dalla barca, il cui piede è in realtà orientato come se fosse quello destro, apparendo in palese contrasto con il movimento di torsione del busto di quest'ultimo.

I personaggi, voltati di tre quarti verso lo spettatore, sono racchiusi entro gli stretti spazi disegnati dall'iniziale M e separati fisicamente dall'asta verticale della lettera. Cogliendo le figure nell'atto preciso della chiamata, il miniatore assegna un ruolo importante alla gestualità delle mani, alle quali è affidata l'espressione del *pathos* del momento.

A queste fa da sfondo uno scorcio del caratteristico paesaggio di Belbello, anch'esso purtroppo intaccato nella parte destra, immerso in un cielo notturno lumeggiato con tocchi d'oro di conchiglia e leggermente rischiarato all'orizzonte in corrispondenza di alcuni colli alberati che si intravedono in lontananza dietro le spalle di Andrea. Il miniatore nell'elaborazione dello sfondo ripete termini lessicali del proprio vocabolario utilizzati fin dai minii della *Bibbia di Nicolò III* e in quelli del *Messale* realizzato per i Gonzaga.

Peculiare del maestro lombardo appare anche il rigoglioso fregio vegetale a volute che incornicia la pagina, ma che è tuttavia parte integrante della decorazione, compiuto attraverso l'impiego della stessa tavolozza utilizzata per la realizzazione della miniatura entro l'iniziale, sui toni del blu, verde e rosa su lamina d'oro. Tale esuberante tipologia di decorazione fitomorfa, variamente declinata da Belbello, si ritrova in altre pagine del medesimo antifonario, così come in altre sciolte provenienti dallo stesso o riconducibili ad altri volumi della serie liturgica.

Il lirismo dell'atmosfera notturna ritorna nello sfondo dell'iniziale H che accoglie l'*Angelo portacroce* di c. 77v, rappresentato da un cielo violaceo luccicante per le punteggiature d'oro che evocano una distesa di stelle. Qui la figura dell'angelo appare leggermente sbilanciata all'indietro piegata in una posizione innaturale, soluzione probabilmente ideata dal miniatore al fine di coniugare armoniosamente la rappresentazione del personaggio e della croce. Di tale

miniatura appare eccezionale la forza cromatica ottenuta attraverso l'intensità delle tinte accese dei colori che vanno dal rosso cupo lumeggiato d'oro delle ali all'azzurro squillante dell'iniziale, la cui tinta è uguale, benché di tono più forte, a quella della tunica dell'angelo rifinita con inserti e bordi verdi su cui compaiono ricami a lettere "pseudocufiche". I colori appaiono ancor più brillanti poiché accostati ai bagliori della foglia d'oro utilizzata per la realizzazione della croce e dell'aureola dell'angelo, che impreziosiscono l'intera composizione.

Analoghi squilli di colori accesi si riscontrano nei *Santi Pietro e Paolo* di c. 95v, inseriti entro un'iniziale P dalle cui estremità dell'asta verticale, e dal centro della stessa, fioriscono rigogliosi racemi fogliacei verdi, azzurri e rosa su un fondo di lamina d'oro, lo stesso sul quale si stagliano i due monumentali personaggi dei quali sono accennate tramite leggerissime incisioni le aureole. Il vigore plastico delle figure che impugnano con gesto sicuro rispettivamente la chiave e la spada, poggiando solidamente sul piano del pavimento, è rafforzato dalle pieghe fluide degli ampi manti giallo e fucsia dei quali i santi sono rivestiti, che si modellati dalla luce si illuminano di forti cangiantismi.

Gli sguardi dei due personaggi si incrociano con piglio deciso, nonostante i loro volti siano ruotati di tre quarti verso l'osservatore, secondo uno schema tipico al quale Belbello ricorre anche in altre pagine dello stesso volume, come nella *Chiamata di sant'Andrea* di c. 2, nei *Santi Filippo e Giacomo* di c. 64v o nei *Santi Giovanni e Paolo giovanetti* di c. 90v, ma i cui tentativi appaiono già evidenti in alcuni fogli del *Messale*.

Molto simile al san Paolo appena descritto, appare la mezza figura del medesimo santo che decora la piccola iniziale I di c. 23, differente dal primo per pochi dettagli quali il ciuffo di capelli in mezzo alla fronte, l'oggetto impugnato con la mano sinistra, che in questo caso è un libro chiuso invece che un rotulo e l'altezza alla quale viene sostenuta la spada.

Tutte le iniziali del codice sono percorse da foglie carnose che seguono la tradizionale tipologia decorativa della lettera a foglia d'acanto stilizzata, adottata da Belbello fin *dagli Acta Sanctorum* e che viene portata avanti, seppur con

un'evoluzione in senso volumetrico, sino alle lettere miniate del suo ultimo periodo di attività.

Levi d'Ancona ricondusse per prima allo stesso volume la pagina d'apertura con la miniatura tabellare raffigurante *San Giorgio e il drago* (cat. 14) del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 1564) di mano di Belbello³³⁰, alla quale Mariani Canova aggiunse successivamente un secondo frammento berlinese con il *San Marco evangelista* (cat. 15) nell'iniziale B anch'esso nel Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 1562) nonché un terzo foglio con l'*Annunciazione* (cat. 16) ora alla National Gallery of Art di Washington (n. B-14851)³³¹, entrambi indiscutibilmente di mano del pavese.

Analogamente le due iniziali pesantemente ritagliate con la *Sant'Agnese* (inv. 6987, cat. 17) e il *San Giorgio* (inv. 6996, cat. 18) del Musée historique et archéologique de l'Orléanais di Orléans, riferite all'attività veneziana di Belbello da Toscano³³² sono da ritenersi appartenenti all'*Antifonario M* dal quale mancano le feste dei due santi, che cadendo rispettivamente il 21 gennaio e il 23 aprile, avrebbero dovuto essere ricomprese nella prima parte del Proprio dei Santi in esso contenuto³³³. La prima mostra strette analogie con la miniatura della *Sant'Agata* a c. 37r in particolare per la posa e per la resa dell'incarnato.

Accanto a Belbello, operò nell'illustrazione del volume segnato M un secondo artista anonimo, individuato da Mariani Canova con il nome di "Secondo Maestro dell'Antifonario M di San Giorgio Maggiore" del quale la studiosa descrisse per prima le caratteristiche artistiche e riconobbe un primo *corpus* di opere. Il suo stile tipico, la cui peculiarità sono i "tratti eurasiatici dei personaggi", si collega strettamente al filone illustrativo lombardo della prima metà del Quattrocento "cui partecipano il «maestro delle Vitae Imperatorum», il «maestro

³³⁰ M. LEVI D'ANCONA, *Miniature venete nella collezione Wildenstein*, in "Arte Veneta", 10, 1956, p. 55.

³³¹ G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario ... cit.*, pp. 42-45.

³³² G. TOSCANO, *Per Belbello in laguna*, dans "Arte Veneta", 52, 1998, pp. 6-27: p. 23.

³³³ S. MARCON, in *Calligrafia di Dio... cit.*, pp. 188-189, cat. 45.

del Breviarum francescano» e il «maestro dell'Antiphonarium di Budapest»³³⁴; se da un lato l'anonimo risulta affine a Belbello, dall'altro se ne distacca per la dolcezza dei modi e una tavolozza più chiara. A lui si devono le miniature delle cc. 30r, 34v, 42v e 48v raffiguranti rispettivamente la *Presentazione di Gesù al tempio*, il *S. Simeone*, la *S. Scolastica* e il *S. Gregorio* che appaiono quasi totalmente esenti dai ritocchi dei restauri seicenteschi. Mariani Canova ha giustamente assegnato a questo artista la decorazione di un graduale della Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. Bessarione 1, già Ant. 5), attribuito in origine a Belbello da Pavia da Toesca³³⁵, uno dei codici superstiti dell'importante serie di libri di canto liturgico destinati dal cardinale niceno al convento osservante di Sant'Antonio da Padova di Costantinopoli, e successivamente donati all'Osservanza di Cesena in seguito alla caduta della città imperiale nel 1453³³⁶. Almeno nel suo nucleo primario, la serie fu eseguita a Bologna, all'incirca negli anni in cui l'illustre prelado vi risiedette in qualità di legato apostolico, ossia tra il 1450 e il 1455, anche se l'ultima parte dei lavori si protrasse verosimilmente oltre la metà del decennio³³⁷. Le caratteristiche dello stile dell'anonimo maestro si osservano anche nelle miniature di un corale del Museo Lia di La Spezia del quale Anna Floriani ha riconosciuto la provenienza dal complesso di corali realizzati per il monastero di San Sisto a Piacenza³³⁸.

Lo stesso artista è operativo nella decorazione di alcune pagine provenienti da un antifonario temporale oggi disperso, inserite nel corale segnato P (cat. 19) del Metropolitan Museum di New York (ms. The Cloisters Collection 60.165), un antifonario proprio del tempo, facente anch'esso parte della serie dei corali del San Giorgio Maggiore, portato all'attenzione degli studi da Pia Palladino³³⁹ nelle

³³⁴ G. MARIANI CANOVA, *Il recupero* ... cit., p. 46.

³³⁵ P. TOESCA, *La pittura e la miniatura* ... cit., p. 222.

³³⁶ G. MARIANI CANOVA, *Una illustre serie liturgica ricostruita*... cit., pp. 7-20; F. LOLLINI, in *Tesori nascosti*. ... cit., cat. 135, pp. 275-277; F. LOLLINI, in *Fioritura* ... cit., cat. 129, pp. 326-327; P. PALLADINO, *The Choir Books* ... cit., pp. 78-93.

³³⁷ F. LOLLINI, *Sui corali bessarionei* ... cit., pp. 539-540, 543- 544; G. MARIANI CANOVA, *I corali del Bessarione* ... cit., pp. 518-520, 527.

³³⁸ A. DE FLORIANI, in *La Spezia. Museo civico Amedeo Lia. Miniature*, Milano 1996, cat. 40.

³³⁹ P. PALLADINO, *Ancora sui corali* ... cit., pp. 7-21

cui pagine ha riconosciuto anche l'intervento di Belbello.

Il codice newyorkese (già nella collezione Leheman) è mutilo di tutte le pagine con grandi iniziali istoriate e oggi si presenta decorato esclusivamente da numerose lettere miniate, la cui esecuzione spetta a Belbello da Pavia e al Maestro dell'Antifonario Q, un altro anonimo nato agli studi dall'indagine sui corali del San Giorgio Maggiore di Mariani Canova³⁴⁰ e responsabile dell'esecuzione delle iniziali istoriate poste all'inizio di ogni officio del manoscritto eponimo conservato del coro di notte dell'abbazia benedettina.

Secondo la ricostruzione di Pia Palladino³⁴¹, l'insieme originario dei libri di coro comprendeva quattro volumi per il temporale, di cui l'*Antifonario P*, che contiene la liturgia dal sabato precedente la prima domenica d'Avvento alla prima settimana della Passione, rappresenta il primo, il terzo è riconosciuto nell'antifonario R contenente la liturgia dalla Pasqua alla Pentecoste, mentre il secondo e il quarto risultano dispersi. A questi la Palladino aggiungeva i due volumi del santorale, di cui il primo è l'Antifonario segnato M che va dalla festa di sant'Andrea (30 novembre) alla festa dei santi Pietro e Paolo (29 giugno) mentre il secondo è perduto.

Il contenuto originale dell'*Antifonario P*, segnato sulla legatura secondo la medesima tipologia di quelli ancora *in loco*, comprendeva la prima parte della liturgia del tempo, dal sabato precedente la prima domenica di Avvento alla settimana della Passione. L'*Annunciazione* (cat. 20) della Fondazione Giorgio Cini, riconosciuta a Belbello e ricondotta ai corali di San Giorgio da Levi D'Ancona³⁴² e successivamente da Mariani Canova³⁴³, sul *recto* presenta una rubrica che recita “*Incipit Antiphonarium temporis Sabbato ante primam dominicam de Adventu*” e un'annotazione aggiunta in grafia quattrocentesca che indica la provenienza della

³⁴⁰ Si tratta di un artista anonimo, forse di formazione veronese, attivo insieme a Belbello nei corali di San Giorgio. Sul miniatore si veda: L. P. GNACCOLINI, ‘Maestro dell'Antifonario Q ... cit. e S. FUMIAN, *Maestro dell'Antifonario Q*, ... cit.

³⁴¹ P. PALLADINO, *Ancora sui corali* ... cit., p. 8.

³⁴² M. LEVI D'ANCONA, *The Wildenstein Collection of Illuminations. The Lombard School*, Florence, 1970, p. 36.

³⁴³ G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale* ... cit., p. 45.

pagina dal San Giorgio Maggiore: “*Antiphonarium sancti Georgii maioris de Venetiis signatum numero 2*”. Il foglio è il primo dei tre mancanti all’inizio del volume che attualmente comincia, con quella che era originariamente la c. 4, e costituisce il frontespizio del codice con l’antifona al Magnificat per la prima domenica di Avvento.

Al medesimo codice sono state ricondotte nel corso degli studi numerose pagine sciolte, che la Palladino è riuscita egregiamente a ricontestualizzare con precisione all’interno di esso, grazie al riscontro della corrispondenza testuale; tra queste vi sono quelle raffiguranti rispettivamente un *Cristo giovinetto benedicente* nell’iniziale A (cat. 24), un *Cristo benedicente* nell’iniziale T (cat. 21) e un *Santo Stefano* nell’iniziale T (cat. 22) anch’esse un tempo appartenenti alla collezione Lehman, di cui la prima si trova oggi presso il Getty Museum, mentre le altre due sono in collezione privata³⁴⁴. Il frammento con il *Cristo giovinetto benedicente* nell’iniziale A venne messo in relazione da Silvie Béguin con i due fogli di mano del grande pavese, della Fondazione Cini rispettivamente con l’*Annunciazione* nell’iniziale M (inv. 2092) e la *Lapidazione di Santo Stefano* nell’iniziale L (inv. 2094, cat. 23) e dato alla mano di un anonimo della cerchia di Belbello da Pavia³⁴⁵, mentre poco dopo venne pubblicato con l’incomprensibile attribuzione a un maestro umbro del XV secolo³⁴⁶.

I tre fogli vennero inclusi nella produzione del miniatore pavese da Levi D’Ancona, la quale non ne indicò tuttavia la provenienza³⁴⁷, e successivamente associati da Mariani Canova all’attività dell’artista per la serie di libri di coro del San Giorgio Maggiore.³⁴⁸

Ai corali del San Giorgio apparteneva probabilmente anche il *cutting* con il San

³⁴⁴ P. PALLADINO, *Ancora sui corali ... cit.*, p. 8-9

³⁴⁵ S. BÈGUIN, in *Exposition de la Collection Lehman de New York*, catalogo della mostra, Paris 1957, p. 108, n. 156.

³⁴⁶ *The Lehman collection*, New York, catalogo della mostra Cincinnati (The Cincinnati Art Museum, 8 maggio – 5 luglio 1959), 1959, p. 32, n. 332.

³⁴⁷ M. LEVI D’ANCONA, *The Wildenstein Collection... cit.*, p. 37.

³⁴⁸ G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell’Italia settentrionale ... cit.*, pp. 45, 47 (n. 15). Alla medesima serie di corali la studiosa ricondusse anche due esemplari appartenenti alla collezione Lehman, che attribuì al maestro dell’Antifonario Q.

Giovanni evangelista (cat. 25) del Museo Civico Amedeo Lia di Genova, del quale però non è stato possibile reperire il codice d'appartenenza.

APPENDICE DOCUMENTARIA

In questa sezione viene presentata l'edizione di 36 documenti concernenti il miniatore Belbello da Pavia oggetto di studio; 33 si trovano nell'Archivio di Stato di Mantova, 31 dei quali nel fondo denominato *Archivio Gonzaga*, che può essere identificato come l'antico archivio «segreto» marchionale, poi ducale, abbondantemente integrato con altra documentazione di data molto posteriore alla caduta della dinastia gonzaghesca; in esso sono raccolti atti di corte e di cancelleria, delle magistrature sia comunali che principesche.

Uno è conservato nel complesso documentario denominato *Documenti patrii D'Arco*, una raccolta eterogenea che prende il nome dal privato cittadino Carlo d'Arco comprendente, oltre a note e lavori del D'Arco, carte di natura e di epoche diverse, ma riguardanti prevalentemente la storia locale tra cui atti (dal 1387) e memorie riguardanti diverse famiglie mantovane e specialmente i Gonzaga.

L'ultimo documento dell'Archivio mantovano appartiene al fondo denominato *Archivio Capilupi*, che fino al 2013 era l'archivio privato della famiglia Capilupi di Mantova, i cui eredi tra il 2013 e 2014 hanno provveduto alla donazione del materiale all'Archivio di Stato di Mantova dove è stato riordinato e reso disponibile alla consultazione da parte del pubblico. Il fondo raccoglie quasi duecento faldoni di documenti di grande interesse storico, datati dal XIV al XX secolo (nonché un antecedente, un papiro del V secolo) e di oltre un centinaio di volumi a stampa, appartenuti a una delle più illustri famiglie mantovane.

Gli altri tre documenti inseriti nell'insieme presentato sono conservati nell'Archivio di Stato di Milano, due dei quali, un tempo conservati nel fondo *Autografi*, risultano dispersi; di uno viene fornita l'ultima edizione nota, dell'altro è riportata esclusivamente la firma del miniatore apposto in calce alla missiva, poiché il contenuto non è stato tramandato. Il terzo documento conservato nell'Archivio di Stato di Milano si trova nel fondo denominato *Missive*.

La ricerca d'archivio

Lo studio sulle fonti documentarie è stato condotto puntando sui fondi degli Archivi di Stato di Mantova e di Milano ed era finalizzato al recupero di documenti che colmassero i vuoti dei periodi nei quali erano del tutto assenti le notizie sull'artista, in maniera da poter fissare qualche punto fermo che potesse contribuire nella datazione delle opere.

Il punto di partenza di questa fase è stato l'Archivio di Stato di Mantova, al fine di scandagliare con attenzione il fondo Gonzaga, presso cui sono conservati i documenti già noti concernenti la committenza di quella che si può considerare la maggiore impresa del miniatore: il famoso *Messale* eseguito per l'omonima casata. Tale ricerca è stata mirata all'analisi dei registri di copialettere e delle missive in entrata relativamente al periodo conosciuto sull'attività di Belbello per la famiglia Gonzaga, ovvero dal 1442 al 1461, al fine di reperire nuovi documenti sull'artista, che chiarissero ulteriormente la sua attività mantovana. Da questa ricerca sono emerse quattro lettere inedite (docc. 14, 15, 21, 25), datate tra il settembre del 1458 e il novembre del 1460, inviate all'ambasciatore della corte mantovana a Milano, Vincenzo Scalona, da Barbara di Brandeburgo Gonzaga (1422 – Mantova, 1481), concernenti l'ultima fase di intervento del miniatore sul messale. Da tali documenti, in cui la marchesa fornisce precise raccomandazioni sulla decorazione dei quinterni del volume da parte di Belbello, emerge una assoluta mancanza di fiducia da parte dei Gonzaga nei confronti dell'artista, nonché una decisa conferma sul fatto che i rapporti che intercorrevano tra la committenza e il miniatore fossero ormai estremamente tesi.

Sempre nell'Archivio Gonzaga, un particolare affondo, rivelatosi poi purtroppo infruttuoso, è stato dedicato all'arco temporale tra la fine del 1450 e il 1458, intervallo cronologico durante il quale l'artista scompare dalle fonti mantovane, molto probabilmente a seguito della sua condanna a morte in contumacia, emanata dal Tribunale di Giustizia di Mantova.

La successiva fase della ricerca archivistica si è svolta presso l'Archivio di Stato di Milano, nel quale si è proceduto alla ricognizione dell'inventario del fondo Autografi, nel quale risultavano conservati due documenti sull'artista citati a più riprese dalla critica. Il nome di Giovanni Belbello compare tra quelli dei pittori e il fascicolo 26 che, stando all'Inventario, doveva contenere "una supplica di Giovanni Belbello, senza data" e "una lettera di Giorgio Valaguzzi alla duchessa di Milano del 18 ottobre 1461", data per dispersa il 9 novembre 1979, è risultato privo dell'intero contenuto. Mentre di quest'ultima è stata pubblicata dal Carta (1891), e successivamente da altri, l'edizione integrale, del primo documento non si conosce l'esatto contenuto, ma solo l'eventuale firma del miniatore «Iohannes de Belbello dictus Belbello incola civitatis Papie pictor» riportata dal Malaguzzi Valeri (1902).

Successivamente ho proceduto all'analisi dei nomi presenti nell'inventario dei miniatori, nell'eventualità di incorrere sul nome di Luchino/Lucchino Belli/Belbello, umanista pavese a lungo confuso con l'artista oggetto di studio; tra i pochissimi miniatori menzionati compaiono Giovanni Pietro Biraghi (doc. 1471-1513), Giovanni Filippo Buscati, Giovanni Antonio Decio (doc. 1531-1590), Nunzio Galizio (Galizia?) da Trento (Trento, ante 1550-Milano, post 1621) e una miniatrice di Siena non meglio identificata.

Un'altra via seguita per tentare di reperire qualche documento utile concernente il miniatore è stata quella di indagare gli appunti delle lunghe e preziosissime ricerche condotte da Grazioso Sironi sul fondo notarile dell'Archivio di Stato di Milano, che lo studioso iniziò a frequentare dagli anni settanta. Sironi, docente della scuola dell'obbligo appassionato di storia dell'arte del Rinascimento, condusse le sue ricerche sul fondo notarile dell'Archivio di Stato di Milano con l'intento di trovare dei documenti relativi agli artisti attivi a Milano in tale periodo. Frutto delle sue ricerche è il suo schedario, donato nel 2004 all'Archivio di Stato di Milano, costituito da circa 60.000 schede di documenti del fondo notarile, e non solo, che contengono notizie relative agli esponenti della cultura figurativa attivi nel XV e nei primi decenni del XVI secolo.

Ho potuto esaminare le schede del fondo Sironi, disponibili per la consultazione online su richiesta, presso la sala inventario dell'Archivio, grazie alla disponibilità del funzionario dott. Davide Dozio che mi ha fornito dei preziosi consigli.

Tale ricognizione ha portato al reperimento di 15 atti notarili redatti a Pavia, alcuni all'interno della Certosa di quella città, in cui è menzionato Giovanni Belbello da Pavia, la cui datazione va dal 1453 al 1462, periodo che coincide in buona parte con l'intervallo di tempo (1450-1458) in cui si perdono le tracce del miniatore nei documenti mantovani. Negli atti però non si fa menzione alcuna di eventuali committenze, o questioni riguardanti opere d'arte, e il loro contenuto attiene esclusivamente questioni relative alla gestione di terreni di proprietà della Certosa, fornendoci la testimonianza che Giovanni Belbello trattava affari in prima persona. Benché il Sironi abbia ipotizzato che tali documenti potessero riguardare il miniatore oggetto di studio, appare tuttavia incerto, in mancanza di ulteriori elementi, ritenere che il Belbello ivi nominato possa essere identificato con certezza con il miniatore.

Sempre presso l'Archivio di Stato di Milano ho indagato il fondo dei Registri delle Missive, costituito dai registri dell'ufficio di spedizione della cancelleria ducale nei quali venivano registrate le lettere relative all'amministrazione di carattere civile e privato. Grazie a quest'esame ho potuto reperire una lettera, che successivamente ho scoperto essere citata in una pubblicazione della fine dell'Ottocento, inviata dalla cancelleria ducale ai monaci della Certosa di Pavia, nella quale si richiede asilo per Giovanni Belbello da Pavia ormai vecchio e ridotto in povertà e per una seconda persona che possa assisterlo. Il documento, del 13 ottobre 1473, è di notevole apporto poiché testimonia dell'esistenza in vita del miniatore in quella data (mentre l'ultima attestazione finora nota risaliva al 1462) e permette di dilatare i termini cronologici della sua carriera.

Criteri di edizione

Nella trascrizione è stato seguito fedelmente il testo dei documenti, limitando gli interventi allo stretto necessario, senza ricorrere a correzioni arbitrarie di eventuali irregolarità ortografiche, grammaticali e sintattiche.

L'uso della punteggiatura e quello delle iniziali maiuscole è stato adeguato ai criteri moderni. I vari segni di interpunzione sono stati utilizzati con l'intento di interpretare e rendere intellegibile il documento, senza tuttavia abusarne e tenendo presenti le pause segnate nell'esemplare.

La trascrizione dei singoli documenti, contraddistinti da un numero progressivo, corrispondente alla loro disposizione cronologica, è preceduta dalla data cronica, indicata secondo il computo moderno (lo "stile comune") e la data topica, espressa con il toponimo attuale corrispondente a quello riportato nel documento.

Segue quindi il regesto in lingua italiana moderna, contenente tutti gli elementi relativi sia ai personaggi citati, sia ai fatti storici evocati; di seguito è riportata l'attuale collocazione archivistica completa seguita dalla tradizione documentaria.

Per quanto concerne la bibliografia, sono state indicate, quando esistenti, le precedenti edizioni dei documenti, sia integrali sia a regesto; laddove non compaia alcun riferimento bibliografico il documento è da intendersi inedito.

Sigle e segni convenzionali

< > = Aggiunta dell'editore

[...] = Lacuna del testo non integrabile dovuta a macchia o abrasione

ASMn = Archivio di Stato di Mantova

ASMi = Archivio di Stato di Milano

Bibliografia citata nell'appendice documentaria

- F. CARTA, *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano, Catalogo descrittivo*, Roma 1891;
- C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano 1897;
- G. VIDARI, *Frammenti cronistorici dell'agro ticinese*, vol. IV, Pavia 1892;
- F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902;
- G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia e Gerolamo da Cremona, miniatori. Un prezioso messale gonzaghesco del sec. XV*, in "L'Arte", X, VIII, 1915, pp. 241-252, 343-372;
- R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia, dall'anno 1330 all'anno 1550*, opera postuma, vol I, Pavia 1937;
- C. BARONI, S. SAMECK LUDOVICI, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina e Firenze 1952;
- S. SAMECK LUDOVICI, *Belbello da Pavia*, Milano 1954;
- U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi. La biblioteca dei Gonzaga da Luigi ad Isabella*, catalogo della mostra (Mantova, Biblioteca comunale, 15 settembre-10 ottobre 1966) 1966), Mantova, 1966;
- U. MERONI, *Giustizia per Giovanni Belbello*, in "Civiltà mantovana", VIII, 1967, pp. 115-11;
- C. BERSELLI, *Il Messale miniato del Duomo di Mantova*, in "Civiltà mantovana", 4, 1983-1984, pp. 32-37;
- G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale di Barbara*, Mantova 1991;
- Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500)*, vol. I (1450-1459), a cura di I. Lazzarini, Roma 1999;
- Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500)*, vol. II (1460), a cura di I. Lazzarini, Roma 2000;
- S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005;
- G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga a Barbara Brandeburgo Gonzaga*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G.

Zanichelli, Modena 2012.

1

1442 ottobre 13

Nota di pagamento a Battista de Merla per un centinaio di fogli d'oro che ha fornito a Belbello per l'utilizzo nell'opera che sta realizzando.

ASMn, *Archivio Capilupi*, Mantova, Andres XLIII, 1439-1443, c. 60.

Edizioni: G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 13, 19 (n. 4); G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, p. 20.

A Batista de Merla per uno centenario di oro fino in fogli che ebbe Berbello per l'opera che fa.

2

1443 agosto 11

Nota di pagamento a Belbello miniatore dell'illustrissimo signore Ludovico III Gonzaga.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, D.XII.8 b. 410 A, libro 30, c. 153.

Edizioni: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 35; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 13, 19 (n. 4); G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, pp. 20-21 (n. 6).

Regesto: U. MERONI, *Mostra dei Codici ...*, p. 50.

Pro Belbello iminiatore illustrissimi domini Ludovici ituro Papiam XI augusti coriandolorum acceptorum de officiis libras 2.

3

1443

Nota di pagamento a Belbello miniatore dell'illustrissimo signore Gian Lucido Gonzaga.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, D.XII.8 b. 410 A, libro 30, c. 155.

Edizioni: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 35; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 13, 19 (n. 4); G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, pp. 20-21 (n. 6).

Regesto: U. MERONI, *Mostra dei Codici ...*, p. 50.

Pro Belbello iminiatore illustrissimi domini Johannis Lucidi etcetera, candelarum sepi libras 2 et candelarum cere libras I.

4

1443 dicembre 5

Nota di pagamento a Belbello miniatore dell'illustrissimo signore Gian Lucido Gonzaga.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, D.XII.8 b. 410 A, libro 30, c. 156

Edizioni: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 36; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 13, 19 (n. 4); G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, pp. 20-21 (n. 6).

Regesto: U. MERONI, *Mostra dei Codici ...*, p. 50.

Pro Belbello iminiatore illustrissimi domini Johannis Lucidi V decembris candelarum sepi libras 2 et candelarum cere libras I.

5

1444 gennaio 11

Nota di pagamento a Belbello miniatore dell'illustrissimo signore Gian Lucido Gonzaga.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, D.XII.8 b. 410 A, libro 30, c. 157r

Edizioni: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 36; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 13, 19 (n. 4); G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, pp. 20-21 (n. 6).

Regesto: U. MERONI, *Mostra dei ...*, p. 50.

Pro Belbello iminiatore illustrissimi domini Johannis Lucidi die XI ianuarii candelarum sepi libras 2 et candelarum cere libras 1.

6

1444 gennaio 21

Nota di pagamento a Boniforte di Concorezzo per un centinaio di fogli d'oro consegnati al miniatore Belbello.

ASMn, *Documenti Patrii d'Arco*, b. 113, c. 17v.

Edizione: G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, p. 13; S. L'OCCASO, *Fonti ...*, p. 41; G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, p. 20 (n. 4).

Boniforte de Concoriglio pro uno centenario auri batuti fini, dati Belbello miniatore.

7

1444 aprile 8

Nota di pagamento a Belbello miniatore dell'illustrissimo signore Gian Lucido Gonzaga.

ASMn, Archivio Gonzaga – D.XII.8 b. 410 A libro 30, c. 158v.

Edizione: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 36; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 13, 19 (n. 4); G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, pp. 20-21 (n. 6).

Bibliografia: U. MERONI, *Mostra dei Codici ...*, p. 50.

Pro Belbello iminiatore illustris domini Johannis Lucidi die VIII aprilis candelarum libras 2 sepi et candelarum libras 1 cere.

1448 aprile 24, Pavia

Belbello informa Paola Malatesta Gonzaga, marchesa di Mantova e madre di Gianlucido, defunto committente del messale, che il codice è finora ornato di 330 lettere grandi e di 328 lettere piccole; i quinterni che lo compongono sono stati inviati tramite il fratello di Stefano Campi per il quale ebbe 8 ducati in tutto. Inoltre comunica che il cappellano Antonio da Viadana lo incaricò, per ordine della marchesa, di realizzare 50 o 60 lettere per 4 ducati e che presso di sé ha alcuni quinterni già miniati nei quali ci sono 241 lettere grandi e 200 piccole; prega la marchesa che ne stabilisca il prezzo e che si degni di mandare qualcuno a ritirarli, con o senza denari.

ASMn, Archivio Gonzaga, E.XLIX.3, b. 1620, c. 176.

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...* p. 153, doc. II; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...* p. 368, doc. 2; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...* p. 64, doc. 291; C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura ...*, p. 87; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, pp. 23-24, doc. 2.

Regesti: U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi ...*, p. 54; C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 32, doc. 1; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, p. 14; G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, pp. 20-21 (n. 8).

Illustri et Excelsa domine domine Paule de Gonzaga Marchionisa etcetera domine sue singularissime.

Illustris et excelsa domina domina mi singularissima. Perché la signoria vostra è certa che mi sia fato el dovere de l'opera per me facta in lo missale de quello benedicto vostro figliolo illustre misere Zoanelucido il quale sonto certo che Dio per sua misericordia gli darà presto Paradiso a l'anima sua. Misere Antonio de Viadana capellano suo fu qui e me dise per parte sua che io facesse lettere L, o veramente LX per IIII ducati sono lettere grandi e piccole. Io mandai altra volta per lo fratelo de misere Stephano di Campi alchuni quinterni in li quali erano litere grande CCCXXX e litere piccole CCCXXVIII de le quale litere misere Stephano me a dato ducati VIII in tuto. In li quinterni che sono qua sono litere grandi CCXXXVI e litere piccole CC; de le litere piccole prego la signoria vostra che facati el precio al vostro modo anchora de le grandi per lo simile. Prego la signoria vostra che si digna di mandare per questi quinterni che sono qua e con dinari o senza dinari sarano sempre al piacere vostro. Datum Papie die XXIII, Aprilis.
Servus vester Belbellus.

1449 agosto 4, Revere

Il marchese Ludovico Gonzaga, figlio di Paola Malatesta, prega il copista Pier Paolo Marone di recarsi il prima possibile presso di loro a Revere dove si trova Belbello intento a miniare il messale che aveva in precedenza cominciato per il defunto fratello Gianlucido; senza l'intervento del copista infatti non si potrà proseguire l'opera.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2882, Copialettere 12, c. 69, n. 558.

Edizioni: G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, p. 369, doc. 3; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, p. 24, doc. 3.

Regesti: U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi ...*, p. 54; C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 32, doc. 3; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 14, 20 (n. 9); S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche ...*, p. 35; G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, pp. 20-21 (n. 8).

Petri Paulo Maroni.

Egregie etcetera. Ve pregamo assai che vogliati venir a compire quello missale che altra volta comenzasti ala bona memoria delo Illustrissimo messer Zohanlucido nostro fratello perché avemo qui Belbello che va dietro iminiandolo et doveti extimari che sinistro ne serà non possendo far proseguere l'opera che lui vegnerà a star in darno cum nostro interesse et danno. Piazave adunche de venire et quanto più presto tanto lo haveremo più grato.

1450 marzo 31, Mantova

Il marchese Ludovico Gonzaga, essendo venuto a conoscenza che il re d'Aragona ha manifestato il desiderio di avere il messale commissionato da Gianlucido, chiede al vescovo di Mantova Galeazzo Cavriani che, nei tempi e nei modi che riterrà più indicati, faccia sapere al papa Pio II che egli ha dovuto far credere al sovrano aragonese che il messale gli era già stato promesso in dono e lo prega affinché il pontefice confermi questa versione, poiché è nelle intenzioni del marchese destinare il messale a suo figlio prete, il futuro cardinale Francesco.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2883, copialettere 14, c. 26v. e 27r, n. 180.

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...* , p. 154-155, doc. III; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...* , p. 369, doc. 4; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...* , p. 68, doc. 310; C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura ...* , pp. 87-88; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...* , p. 24, doc. 4.

Regesti: U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi ...* , p. 54; C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...* , p. 32, doc. 4; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...* , p. 14; G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...* , p. 21 (n. 9).

Domino Episcopo Mantuano.

Reverende etcetera, como saveti lo illustre signor messer Zohanlucido quondam fratello altra volta fece principiare uno missale molto bello et ornatissimo così de litera et scriptura como de iminiatura, el qual nui tuta via facciamo proseguere et compire cum intencione de servarlo per lo nostro prete; ma perché c'è dicto che la Maiestà del serenissimo re de Aragona havendone havuto noticia ce lo vole far richiedere, non savendo qual altra ascusa più honesta trovare haveremo pensato de dire che la intencione nostra non era de alienarlo et che dovendolo dar ad alcuno havemo promesso de farne uno presente a la santità de nostro Signore che essendo cossì non porremmo cum honore nostro darlo ad altri. Il perché vorremmo che fussive cum la santità sua et dirli questo nostro pensiero supplicando che sentendone alchuna cosa se dignasse de mostrare haver da nui questa promessa et non se dirà busia alcuna perché quando deliberassemo darlo a persona el seria de la Santità sua ma come havemo dicto la intencione nostra seria de tenerlo et servare al nostro prete. Veda mo la signoria vostra de acunzare questa cosa in quella miglior forma gli pare, prendendo a questo quello tempo che vi parera conveniente.

Mantue, ultimo Marcii ut supra (1450).

11

1450 agosto 6, Revere

Un segretario di Ludovico Gonzaga, probabilmente Giovanni da Crema, informa Perino de Gadio, camerario dello stesso Ludovico, che il marchese, dopo aver ricevuto l'inventario delle cose trovate nella camera e nello studio in cui alloggiava Belbello, ha espresso il desiderio che vengano messe da parte e che vengano tenute presso di lui, eccezion fatta per quelle di proprietà di Belbello che devono essere inviate a Revere.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2883, copialettere 14, c. 57v, n. 495.

Edizione: S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche ...* , p. 35.

Havemo ricevuta la tua litera cum lo inventario, qual te remandemo allegato, de le cosse trovate in la camera et studio dove staseva Belbello, et havendone conferito ad lo illustre signor nostro, pare ala excellentia sua tu meta da canto tute le cosse de quella, et la tegni appresso ti, salvo le altre de Belbello se mandeno qui a Revero.

12

1450 ottobre, Mantova

Belbello da Pavia miniatore, accusato di sodomia da Giovanni Antonio figlio del falegname Manfredino, viene condannato in contumacia al rogo e alla confisca dei beni, fatti salvi i diritti dei creditori e dei figli legittimi.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, U, II, 6, b. 3452, c. 544.

Edizioni: G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, p. 369, doc. 5; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, p. 25, doc. 5.

Regesti: U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi ...*, p. 54; C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 32, doc. 5; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 15, 20 (n. 11); G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, p. 21 (n. 11).

1450 de octobre. Contumax. Belbellum de Papia accusatus per Iohannem Antonium filium magistri Manfredini marangoni de sodomia. Condamnatus quod igne concremetur ita quod moriatur et in confiscationem bonorum salvo iurem creditorum et legitima filiorum et in mille libris etcetera.

13

1458 agosto 26, Milano

Bartolomeo Bonatto, stretto consigliere del marchese Ludovico Gonzaga, informa la marchesa sua moglie Barbara di Brandeburgo che Belbello, recatosi a Milano, gli ha mostrato una pittura su tavola con un San Geronimo che gli è parsa di buona qualità. Belbello l'ha inoltre informato che Guido de Nerli, cancelliere della marchesa, lo aveva cercato per conto di questa, perché terminasse di miniare il messale e che egli era disponibile a lavorare sia a Mantova sia a Milano. Poiché il messale era stato donato alla marchesa, egli attende da lei l'incarico tramite Vincenzo Scalona perché si trattiene in Milano per alcuni lavori che deve fare per la Duchessa Biancamaria Visconti.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1620, c. 478.

Edizioni: G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, pp. 369-370, doc. 6; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, p. 25, doc. 6; *Carteggio degli oratori mantovani ...*, vol. I (1450-1459), p. 166, doc. 61.

Regesti: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, pp. 32-33, doc. 6; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, p. 15.

Illustri principi et excellentissime domine domine me singularissime domine Marchionisse Mantue.

Illustrissima madona mia, el Belbello heri vene qui e fu a ritrovare lo illustre signor mio et mostrali uno Sancto Ieronimo in una tavola ch'el dice aver facto chi è una bona cossa, poi li disse che ali dì passati Guido de Nerli li disse come la signoria vostra lo recirchava per far fornire il messale che avea comenzo ad iminiare et che era paratissimo o de venir là o de farlo qui se li era mandato, ad ogni piacere de quella. Lo illustrissimo ser mio li rispose che non se ne impazava, che lo havea donato ala signoria vostra et che allui stasea il farlo fornir, di che lui me ha pregato ne volia advisare la celsitudine vostra et pregarla che, volendo ge lo fornisca, ne dia adviso qui a Vincenzo, a cui harà ricorso perché adesso è qui per stantia per alcuni lavoreri fa a la illustrissima madona duchesa. Per satisfarli m'è parso scriverli queste poche parole et a la gratia sua me recomando. Mediolani, Ali die XXVI augusti 1458.

Servitor Bartolomeus Bonattus

14

1458 agosto 30, Mantova

La marchesa Barbara di Brandeburgo informa Vincenzo Scalona del messaggio ricevuto da Bartolomeo Bonatto concernente la volontà di Belbello di miniare il messale, i cui quinterni vengono inviati insieme alla missiva tramite un portatore. La marchesa raccomanda vivamente allo Scalona che i quinterni vengano forniti a Belbello uno per volta attraverso Guido Nerli e che man mano che vengono resi vengano custoditi, poiché non si fida del tutto del miniatore.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2886, copialettere 34, c. 65r.

Vincentio de la Scalona.

Dilecte nostre, havendone scripto Bartholomeo Bonatto ch'el Belbello ce servirà di iminiare el mesal nostro ve lo mandiamo per lo portator presente de [...] quinterni volendo ch'el ritorni che farà li qui Di Nerlo da i bagni in formi como

lui quanto ge da [...] el signor messere Zhoani [...] del quinterno et per quello patuisce Belbello dandogele de in quinterno in quinterno che del tuto non se vogliamo fidarse de lui per modo alcuno se Guido non venisse li o che non lo sapesse vede per qualche via de acordare per [...] lui, ma sopra el tuto el ce deve. Mantue ut supra. Et forniti che habia li quinterni di in uno in uno debili tenere appresso a ti.

15

1458 settembre 5, Mantova

A pochi giorni dal precedente messaggio la marchesa Barbara invia una nuova missiva a Vincenzo Scalona raccomandandogli nuovamente che i quinterni del messale siano forniti a Belbello uno per volta poiché non si fidano affatto di lui. Non si trovano altri libri del messale e temono di perderlo, dunque i quinterni siano forniti al miniatore ad uno ad uno e solo quando egli abbia restituito il precedente.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2886, copialettere 34, c. 68v.

Dilecte nostre, hozi per la via de le poste doppo per Francesco Rampino habiamo in uno medesimo tempo ricevute due tuoe littere per li quali ce [...] a pieno di quanto ti accaduto. Sentire li questi di dilecte, grandemente ti comendiamo [...] hai facto troppo bene ad [...] del tuto ni altro ce accade se non de quello nostro messale. [...] vedremo di mandartelo tuto a ciò che possi avidarl[...] el Belbello, ma non vogliamo [...] per modo alcuno e così ti comendiamo tu non ge lo dagi tuto ne li mani, anzi ge lo dagi di quinterno in quinterno, come ti permessemo. Non vogliamo in questo punto fidarse de li lui il [...] ne senza Zacharia ne voressemo [...] ce fosse la beffa questo e uno bello libro ne credemo se trovi el pare perho non voressemo perderlo e quando cum lui sarai remasto [...] havemo dietro, potrai dargene VII quinterno. Ne darli l'altro finché non li habia restituito il primo altratamenti non [...] ch'el lo habia presso si.

16

1458 settembre 10, Milano

Vincenzo Scalona informa la marchesa che eseguirà i suoi ordini per ciò che concerne il messale, poiché non si fida affatto di Belbello; inoltre, avendo già

chiesto a Guido Nerli ciò che gli occorre, non la disturberà ulteriormente e si raccomanda alla sua grazia.

ASMn, Archivio Gonzaga, b. 1620, c. 448.

Edizione: *Carteggio degli oratori ...*, vol. I, p. 167, doc. 64.

Illustrissima mia madona, del messale suo farò quanto vostra excellentia mi comanda, nì creda mi fidi più del Belbello de quello si voglia. Ritornando Guido gli ho dicto quanto me occorre de novo: siché non ne scriverò altramente a vostra excellentia, ala cui gratia de continuo me recomando. Mediolani, X septembris 1458.

17

<1459>, Pavia

Belbello dichiara a Vincenzo Scalona, oratore dei Gonzaga stabilmente presso Milano, di essere disposto a miniare il messale della marchesa Paola Malatesta Gonzaga, affidandosi alla sua discrezione per il prezzo che sarà stabilito per ogni lettera grande e per ogni centinaio di lettere piccole, mentre i capitoli, sia piccoli sia grandi, saranno pagati singolarmente. Chiede che gli si invii l'incarico con un messo e che con lo stesso, o con altro portatore, gli sia consegnata quella parte del messale che lo Scalona tiene presso di sé unitamente a denari, poiché ha già annullato tutte le altre opere che aveva da fare.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, E.XLIX.3, b. 1620, c. 177.

Documento senza data. Si trova tra le carte del 1448, (1448 segnatura del sec. XX su altra datata 1459), si fornisce un anno di datazione ipotetico che si discosta sulla comune accettazione del 1448. Sulla base del contenuto del documento si ritiene che possa rivelarsi esatta la data del 1459 apposta successivamente.

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...* p. 153, doc. I; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, p. 368, doc. 1; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...*, p. 63, doc. 286; C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura ...*, p. 87; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, p. 23, doc. I.

Regesti: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 32, doc. 2; G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale ...*, pp. 14, 20 (n. 8); G. PASTORE, *Da Gianlucido Gonzaga ...*, p. 21 (n. 8).

Illustri et egregio viro domino Vincenti Scalona magnifice domine domine marchionis Mantue secretario. Mediolani.

Nobilis et egregie maior honorande, sonto deliberato de fornire lo messale de la illustrissima domina nostra et de stare a la descriptione sua che la farà el pretio a le litere grande tanto per una, a le litere pichole tanto al centinaro, a li chapitoli picholi tanto per uno, a li chapitoli grandi tanto per uno, che la mi mando lo libro tuto quanto quello ch'è facto e quello ch'è da fare, perché possa fare opera tuta ad uno modo sequente, e dinari e perché non voglio fare opera alchuna salvo la sua, e veduto che l'abia la signoria sua la mia intencione che la manda un meso a posta fata per non mi dare dano, che ò dato chomiato a tute quele opere che aveva da fare; anchora vi prego che vogliati mandare quella parte che aveti voi per lo portatore de questa o veramenti per uno meso a posta facta. Datum Papie etcetera. Per lo vostro in tuto Belbello.

18

1459 gennaio 15, Milano

Vincenzo Scalona rassicura la marchesa sul fatto che i fascicoli da lei inviati siano al sicuro presso di lui, avendo seguito le sue indicazioni e non essendosi fidato di Belbello, il quale avrebbe dovuto inviare la parte di messale già miniata ma non l'ha mai mandata.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1620, c. 530.

La lettera è priva dell'angolo inferiore sinistro. Il documento non viene trascritto integralmente in quanto il restante contenuto non è pertinente.

Edizione: *Carteggio degli oratori ...*, vol. I, p. 221, doc. 110.

Illustrissima mia madona, respondendo alla littera de vostra excellentia gli significato ch'el messale suo è como el mi fue mandato zioè quella parte et l'ho in casa, sì perché la mi comandoe non mi fidasse del Belbello, sì perché se doveva mandare quella parte havea uminiato per potere seguire l'opera ad uno modo et mai non fue mandata, fue scritto de parlare prima cum Guido Nerli et poi saria advisato de quanto havea a fare nì poi sentite altro.

1459 agosto 6, Milano

Vincenzo Scalona informa con una lunga missiva la marchesa su numerose questioni riguardanti la corte, tra cui lo stato del messale e l'atteggiamento di Belbello, il quale chiede con insistenza di avere la parte di messale già miniata per vedere come sia stato cominciato in maniera da sapere come continuare.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1620, c. 667.

Il documento non viene trascritto integralmente in quanto il restante contenuto non è pertinente.

Edizione: *Carteggio degli oratori ...*, vol. I, p. 372, doc. 243.

Li fornimenti de collari si farano dorati, et alla parte del Belbello per el messale, como sa Guido, el non si volsi mai lassare intendere el postuto, disse sempre era necessario haverlo tuto, perché vedando il principiato sapesse como seguitare et ch'el staria al tractamento gli voria fare vostra excellentia. El si trova a Pavia et secondo me responderà perché li scriverò circa de ciò, ne avisarò la vostra prefata excellentia.

1459 ottobre 26, Milano

Vincenzo Scalona comunica a Barbara di Brandeburgo di aver informato Belbello sulla sua intenzione di fargli terminare il messale. Il segretario chiede indicazioni su come procedere, facendo presente che non ha presso di se i quinterni miniati e che il miniatore non li consegnerà se non dietro autorizzazione della marchesa. Allega inoltre una missiva, che il miniatore ha provveduto a scrivere direttamente alla marchesa.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1620, c. 780.

Edizione: *Carteggio degli oratori ...*, vol. I, p. 458, doc. 343.

Illustrissima mia madona, benché già bon pezzo io scrivesse et mandasse a dire al Belbello la intenzione de vostra excellentia per compire el messale de quella, pur adesso el me ha facto la risposta inclusa, che mando alla prefata vostra excellentia, aziò possa terminare quanto li parerà et comandarme quello habia a fare, advisandola che qui non è alcuno quinterno de li imminiati, et questi non li

daria senza licentia de essa, alla cui gratia me recomando.

21

1459 novembre 2, Mantova

La marchesa Barbara raccomanda ancora una volta a Vincenzo Scalona che non consegna nelle mani di Belbello tutto il messale e che prima che lui ricominci a miniarlo è necessario conoscere il compenso richiesto dal miniatore.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2886, copialettere 36, c. 92r.

Dilecte nostre questi di habiamo ricevute più tue [...] ale quale fin qui non havemo data altra risposta perché continuamente siamo state a Marmiolo hora rispondo a questo bisogno te comendiamo grandemente de questo per esse tue ne hai significato et havemo havuto gratissimo ogni tuo aviso [...] la parte che ne scrivi del Belbello, tu ge poi rispondere che nui certo se confidaressimo de molto maggior costo che non e questa ne haveresemo rispetto alcuno como e il vero de dargli ne le mane tutto quello nostro messale ma nui siamo una che prima volemo intendere il costo de la cosa che facciamo la spesa e così deliberiamo ad ogni modo prima sapere quanto el ne vole tore ad miniarlo che comentiamo a fargli metter mane aciò che non habiamo doppo casone de venir ad intenzione alcuna. Quello citonino remesino che ne mandasti per johanne da Milano non ne piace e rimandamolo per il portatore presente.

22

1459 novembre 7, Milano

Vicenzo Scalona rendicontra alla marchesa con una lunga epistola numerose vicende concernenti la corte; la questione del messale viene citata prima di tutti gli altri avvenimenti. Conferma che avviserà Belbello delle sue intenzioni e che appena avrà una risposta gliela comunicherà.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1620, c. 795.

Il documento non viene trascritto integralmente in quanto il restante contenuto non è pertinente.

Edizione: *Carteggio degli oratori ...*, vol. I, p. 472, doc. 356.

Illustrissima mia madona, avisarò el Belbello della intentione de vostra excellentia et della risposta me farà ge ne darò notitia.
Mediolani, VII novembris 1459.

23

1459 novembre 24, Milano

Vincenzo Scalona informa la marchesa Barbara di Brandeburgo di averle inviato tramite Bianchino un broccato d'argento e comunica che Belbello ha scritto una replica diretta a lei, che viene allegata alla lettera.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1620, c. 819.

La missiva citata da Vincenzo Scalona non è stata reperita tra le carte della busta 1620.

Edizione: *Carteggio degli oratori ...*, vol. I, p. 503, doc. 378.

Illustrissima mia madona, per el Bianchino mando a vostra excellentia brazo I et due terze a questa misura de broccato d'argento cremesino, del più bello se trovi qua et che sia comparso doppo la partita de Zohanne da Milano. Chi l'ha veduto el comenda per bello, di che haverò a caro che vostra excellentia ne remanghi satisfacta. El Belbello mi ha ancor replicato la introclusa che drizo alla prefata vostra excellentia, alla cui gratia sempre me recomando. Mediolani, 24 novembris 1459.

24

1459 dicembre 10, Mantova

Il marchese Ludovico Gonzaga conferma a Belbello l'intenzione di fargli terminare la decorazione del messale, ma è troppo impegnato con la moltitudine di ospiti presenti (a causa della Dieta imperiale convocata da Papa Pio II, tenutasi a Mantova tra il 1459 e il 1460, per lanciare un'offensiva contro gli Ottomani di Costantinopoli), sicché non può al momento inviarglielo. Comunica che lo farà mettere in ordine e lo manderà appena avrà un po' di tempo.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, F.II.9, b. 2886, Copialettere 37, c. 12.

Edizione: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 33, doc. 7.

Belbello, Egregio etcetera, Respondendo alla littera vostra ve avisiamo che la intentione nostra ad ogni modo è che ce furniti quello messale nostro, ma al presente siamo così occupati, che per la moltitudine di forestieri se trova qui che non havemo pur tempo de respirare. Como habiamo il tempo, lo faremo metter ad ordine et mandaremovelo subito. Mantua, X dicembris 1459.

25

1460 febbraio 18, Mantova

La marchesa Barbara scrive a Vincenzo Scalona spazientita dal fatto che Belbello l'abbia più volte contattata riguardo al messale e gli dice di darsi da fare affinché egli possa iniziare il lavoro.

ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2886, copialettere 37, c. 43v

Dilecte nostre, havemo havuto gratissimo el scriver tuo et da ciò che ne ha significato grandemente ti comendiamo in questo più ultra ni farai mandare tanto maggior [...] ni haveremo dati. El Belbello ne sollicita molto e già questi dì me ha scripto due volte per quello messale. Vedi per Dio che ge daga principio.

26

1460 febbraio 22, Milano

Vincenzo Scalona informa la marchesa Barbara di Brandeburgo di aver avvisato Belbello affinché si rechi da lui (a Milano) poiché essendo presente anche Francesco Gonzaga, che si intende più di lui dell'opera del messale, possano concordare un equo accordo.

ASMn, Archivio Gonzaga, b. 1621, c. 66.

Edizione: *Carteggio degli oratori*, ..., vol. II, p. 141, doc. 62.

Il documento non viene trascritto integralmente in quanto il restante contenuto non è pertinente.

Ho advisato il Belbello che vegna qui et lo aspecto tuta volta perché siando qui el prefato mio illustre signore chi se intende meglio de tale opera, si possa col parere de sua signoria adaptare il mercato. Essa sta ben et cussì messer Zohanne Francesco et alla gratia de vostra excellentia me recomando. Mediolani 22 februarii 1460.

1460 marzo 1, Milano

Vincenzo Scalona informa la marchesa Barbara di Brandeburgo sul contenuto della allegata lettera di Belbello nella quale si scusa per non essersi presentato e chiede soldi e il messale; il segretario domanda come comportarsi davanti a tali richieste poiché eseguirà ciò che gli sarà indicato.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1621, c. 71.

La missiva citata da Vincenzo Scalona non è stata reperita tra le carte della busta 1621.

Edizione: *Carteggio degli oratori ...*, vol. II, pp. 149-150, doc. 69.

Mando alla vostra excellentia la alligata del Belbello, che se excusa de non avere potuto venire et richiede dinari et el messale: io circa ciò farò quanto me comanderà la prefata vostra excellentia, alla cui gratia me raccomando. Mediolani, primo martii 1460.

1460 maggio 21, Mantova

La marchesa Barbara di Brandeburgo informa Baldassare Suardo di essere meravigliata per le lamentele di Belbello di cui viene informata. Già da diversi mesi aveva infatti provveduto a mandare il messale a Vincenzo Scalona affinché glielo fornisse, deve dunque rivolgersi a lui e qualunque sia l'accordo ne rimarranno contenti.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2886, Copialettere 37, c. 93.

Edizione: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 33, doc. 8.

Baldessari Suardo, Dilecte nostre, questa sera havemo ricevuta una tua per la quale ne advisi de quello ha detto il Belbello per il messale nostro, ed che respondemo che de ciò se ne maravigliamo perché già più mesi nui il mandassemo a Milano in mane de Vincenzo de la Scalona a ciò che se intendesse cum lui et lo facesse fornire. Però ge porrai dire che de ciò lassamo el carico ad esso Vincenzo et che intenda pur cum lui che de ciò che farà ne remaremo contenti. Pretearea havemo havuto gratissimo el scriver tuo per el quale ne advise del star de Francisco nostro figliolo, del che assai te commendiamo et ha facto bene a darcene aviso. Ut sopra.

1460 giugno 22, Mantova

La marchesa Barbara di Brandeburgo informa il figlio Francesco che mandi a prendere il messale a Milano affinché lo faccia miniare, gli chiede di accordarsi sul prezzo con Belbello e di informarla sull'accordo in modo tale che gli venga inviato il denaro pattuito.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2888, copialettere 47, c. 6.

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...*, pp. 155-156, doc. IV; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, p. 370, doc. 7; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...* p. 110, doc. 507; C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura ...* cit., p. 88; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, p. 25, doc. 7.

Regesto: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 33, doc. 9.

Reverendo Domino Protonotario de Gonzaga.

Carissime fili. El ne piace molto che tu mandi a Milano per tuor quello messale et cussì saremo contenti che tu lo facci miniare, ma vedi di accordarte del pretio cum el Belbello et avisare quanto el te voria tuore et come sarai rimasto di accordo cum lui che vederemo doppo mandarte dinari, Mantue 22 junii 1460.

1461 novembre 5, Pavia

Francesco Gonzaga comunica alla marchesa Barbara di Brandeburgo sua madre, di essere giunto sano e salvo a Pavia e le chiede di intercedere presso i frati Domenicani per indurli a vendergli due libri che possiedono e che egli desidera avere. Le invia la parte di messale che si trova in loco e riferisce che Belbello è deluso per aver avuto solo 25 ducati per la sua opera, ma che si rimette al volere della marchesa.

Nel post scriptum Francesco avvisa la madre che Belbello si è recato presso di lui quella mattina per dirsi disponibile a venire a Mantova o stare presso il monastero di San Benedetto a Polirone per terminare il messale, resta dunque in attesa di quanto debba rispondere.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1621, cc. 1128-1129.

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...*, p. 157, doc. VI; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, p. 370, doc. 8; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...*, p. 116, doc. 539; C.

BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura ...* , p. 88; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...* , p. 26, doc. 8;

Regesto: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...* , p. 33, doc. 10.

Illustrissime principi et excellentissime domine genitrici et domine mee singularissime domine marchionisse Mantue.

Illustrissima madonna mia matre post commendationem, heri sera gionse qua sano cum la mia reverenda mula la quale anche si ritrova essere gagliarda. Quando era li vidi a San Domenico un bello Sexto e Clementine quali summamente me piacevano e perché ho gran desiderio puoterli havere, prego la Vostra Signoria vogli farne fare un poco de pratica cum li frati e vedere de indurli a vendere questi libri. Mando a Vostra Signoria quella parte del messale era qua. Il Belbello dice che invero li pare per l'opera sua havere meritato molto più che venticinque ducati, ma che non di meno remette a Vostra celsitudine che faccia como li pare e cussì mi ha pregato lo voglia scrivere a Vostra Signoria la quale se digni presto rescriverme quanto vorrà li responda et io a quella di continuo me raccomando.

Papie V Novembris 1461.

Post scripta. El Belbello è venuto a me questa matina dicendo che quando piacesse a Vostra Signoria venesse a Mantua over li facesse dare un luoco a San Benedetto veneria li et solum attenderia a fornire questo messale. Aspettarò che Vostra Signoria me significhi quanto li habbia a respondere. Papie VI Novembris 1461.

31

1461 novembre 10, Mantova

La marchesa Barbara di Brandeburgo risponde al figlio Francesco Gonzaga di esser lieta del suo arrivo a Pavia e che tenterà di trattare con i Domenicani per i due libri che desidera, anche se crede che non li venderanno. Lo ringrazia per la parte del messale ricevuta e gli comunica di aver trovato un giovane miniatore molto bravo che sarà seguito da Andrea Mantegna per la miniatura del messale, del quale Belbello non si occuperà più.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 2888, copialettere 49, c. 8.

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...* , p. 158, doc. VII; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...* , p. 370, doc. 9; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...* p. 117, doc. 540; C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura ...* , p. 89; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello*

... doc. 9, p. 26.

Regesto: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, pp. 33-34, doc. 11.

Domine Francisco De Gonzaga protonotario.

Carissime fili, havemmo ricevuto la tua per la quale ne scrivi del giungere tuo a Pavia, che n'è statto de appiacere assai et respondendo a la parte de quello Sexto e Clementino di frati de Santo Domenico nui ge faremo parlare per intendere la mente sua, benché extimamo non li venderiano non staremo de farli praticare. Havemo etiam ricevuta la parte del messale ne scrivi mandare. E perché qui n'è stato proposto un zovene di questa terra el quale minia molto bene, havemo deliberato fare compire a lui esso messale et cussì havemo commisso ad Andrea Mantegna che se accordi con lui et non daremo più fatica a Belbello. Mantue 10 Novembris 1461.

32

1461 novembre 19, Pavia

Francesco Gonzaga ringrazia la madre, la marchesa Barbara di Brandeburgo, per il suo interesse nella trattativa di vendita dei due libri presso i Domenicani e le comunica che informerà che Belbello della decisione di far terminare a Mantova la miniatura del messale, del quale sono rimasti per errore a Pavia alcuni quinterni che spedirà non appena possibile.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1621, c. 1133

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...*, p. 159, doc. VIII; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, pp. 370-371, p. 10; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...*, p. 117, doc. 541; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, p. 27, doc. 10.

Regesto: BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 34, doc. 12.

Illustrissime principi et excellentissime domine genitrici et domine mee Singularissime Domine Marchionisse Mantue.

Illustrissima Madonna mia matre, post commendationem, ho visto quanto vostra signoria me rescrive del voler far praticare per la vendita di quello Sexto e Clementine de che summamente la ringrazio. Del messale dirò al Belbello come vostra signoria ha terminato farlo miniare lì e perché qua ne rimasero alcuni quinterni quando foe mandato il resto per inadvertentia extimando che tutti fossero insieme, e poi se sono ritrovati quando me accaderà il modo vederò mandarli a vostra signoria a la quale di continuo me raccomando.

Papie XIII Novembris 1461.

33

1462 marzo 19, Pavia

Belbello comunica alla marchesa Barbara di Brandeburgo il suo dispiacere per il fatto che il messale sia affidato a qualcun altro e chiede di potersi recare a Mantova per terminarlo, accontentandosi che lo si tenga fino al termine del lavoro dandogli quanto essa vorrà. Le chiede inoltre di avere presto una risposta poiché intende recarsi altrove se ella non intenda servirsi di lui.

ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1622, c. 518

Illustrissime principi et Domine Domine Barbare de Gonzaga marchionnisse Mantue et Domine mee singularissime.

Illustrissima princeps et excelsa domina, ho inteso come la vostra illustrissima signoria ha dato lo messale a livrare ad un altro de che molto me decresse e certo non me posseva dare intendere la vostra illustrissima signoria lo dovesse mai dare a livrare ad altri, perché so certo che la vostra illustrissima signoria haveria havuto caro fusse stato compito tuto de una mano. Anchor prego quella se non ge è stato lavorato multo dentro, volia mandare per mi che vegniarò a Mantua e non volio precio alchuno da la vostra illustrissima signoria se non che la me tegna lì tanto che lo habia fornito e diame po quello ge parerà, ché fino ad hora sum contento pur habia la gratia de quella a la quale sempre me raccomando. Ma prego ben la vostra illustrissima signoria me dia presto risposta perché ho determinato andare in altro loco se quella non me vole. Papie 19 marcii 146II.

Eiusdem Illustre dominationis vestra, Belbellus fidelis servus.

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...*, p. 160, doc. IX; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, p. 371, doc. 11; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...* p. 121, doc. 561; C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura ...*, p. 89; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, p. 27, doc. 11.

Regesto: C. BERSELLI, *Il Messale miniato ...*, p. 34, doc. 13.

1462 ottobre 18, Pavia

Giorgio Valagussa informa Bianca Maria Visconti, che Belbello, miniatore pavese di gran fama, si è recato presso di lui mostrandogli alcune miniature ammirevoli e che egli è desideroso di lavorare di continuo a servizio della duchessa chiedendo in cambio solo vitto e abiti. La prega pertanto di dargli qualche risposta affinché sappia come regolarsi col Belbello.

ASMi, *Autografi*, Pittori, cart. 97, fasc. 26, Belbello.

Il documento risulta disperso, lo si presenta in base all'ultima edizione nota.

Edizioni: F. CARTA, *Codici corali ...*, pp. 160-161, doc. X; G. VIDARI, *Frammenti cronistorici ...*, p. 94; G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia ...*, p. 371, doc. 12; R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico ...*, p. 126, doc. 585; C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura ...*, pp. 89-90; S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello ...*, pp. 27-28, doc. 12.

Illustrissime principi et Excellentissime domine domine mee precolendissime Mediolani ducisse Papie Angierieque comitisse ac Cremone dominae. Mediolani. Illustrissima princeps et excellentissima domina mea precolendissima etcetera, illustrissima madona, l'altro zorno el Belbello, el quale ha fama per Italia miniare così bene, como homo che sia vene da mi et mostrome alcune sue miniature haueva fato digne certe de admiratione: finalmente me disse che haveva fornito uno breuale a madona Marchisanna de Mantua; pertanto desiderava fare qualche singolare cosa per madona principessa, ouer officio, ouer altra cosa che più delectesse ala signoria vostra per la qualle la sua memoria havesse a durare, et che luy non desiderava altro da la excellentia vostra nisi victum et vestitum et così se voleua obligare continuamente lavorare per vostra signoria et fare cosse più notabili facesse may; pur la signoria vostra lo accepta el starà onde para a la signoria vostra, ouer a Pavia donde dice esser nato, ouer vostra signoria gli fazia dare una camera a la Certosa et egli miniarà quello uorà la signoria vostra. Pertanto videndo io la voluntade sua granda ha de auere el nome se dica stia cola signoria vostra et non volerla aggrauare, nisi in victu et vestitu; et siando luy perfecto nel arte sua m'è aparso fare noto a vostra excellentia, la quale prego se digna fare qualche risposta, aziò sapia che respondere al predicto Belbello etcetera. Me raccomando ala excellentia vostra. De li progressi de Filippo et Sfortia ne ho scripto alcuna cossa al Signore; Franchinno squasi ogni zorno avisa la excellentia vostra de loro, sichè io lasso questo exsercitio a luy etcetera.

Ex Papia die XVIII octobris MCCCCLXII

Eiusdem illustrissime vestre dominationis fidelissimus servus Georgius Valagussa.

1473 ottobre 13, Pavia

Il duca Galeazzo Maria Sforza, mosso a compassione per la situazione di malattia e di indigenza nella quale ormai versa Belbello da Pavia, chiede al priore e ai monaci del monastero della Certosa di Pavia di ospitarlo presso di loro e di fornire vitto e alloggio per lui e per un familiare che lo accompagna. Sarebbe un piacere personale oltrech  un grande gesto di elemosina visto che si tratta di una persona onesta che non ha mai chiesto compensi esosi. Nonostante l'et  di Belbello, che si affatica facilmente, gli si pu  chiedere in cambio qualche servizio della sua arte.

ASMi, *Missive*, 116, cc. 232v-233r.

Priori et Monaci Monasteri Cartusie Papie.

Se retrova reducto ad povert  uno Johanni Belbelli dicto Belbello pavese per molte disgrazie gli sonno intervenute: in modo ch'el dura fatica possere vivere et per  voluntiera se vedoria ad stare in quello vestro monastero. Como quello che gli   affectionato, et che per la vechiezza sua mal se po affaticare, donde che mossi ad compassione di facti suoy, considerato che l'  persona da bene: et virtuosa et che sempre ha portuto bono pretio: ve [...], et persuademo ad volerlo acceptare nel convento vestro et darli le spese per lui et per uno famiglio: che lo servi: che [...] in questo me farreti singulare piacere: oltra che ancora fareti una elimosina fiorita: che ser  accepta a Dio. Avisandovi, che da dicto Johanni poreti havere qualche servizio del mestero suo: perch  la de molte virtute in si, si de pingere como de altro.

Papie die XIII october 1473

Documento senza data

Supplica di Giovanni Belbello

“Iohannes de Belbello dictus Belbello incola civitatis Papie pictor”

ASMi, autografi, pittori, cart. 97, fasc. 26, Belbello.

Il documento risulta disperso e non esiste una sua edizione precedente alla scomparsa; si conosce solo l'indicazione sulla sua tipologia che   quella che compare sull'inventario del fascicolo 26 del fondo Autografi.

Bibliografia: F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi ...*, p. 14; R. MAIocchi, *Codice diplomatico ... cit.*, p. 63, nota al documento 286; U. MERONI, *Giustizia per Giovanni Bellotto*, in “Civiltà mantovana”, VIII, 1967, pp. 115-116: 116, n. 3.

Dittorio della Scuola

65

Ilite ne haudone sapro bico bonato del bel bello d'ce fessura de unna
el mesal mo de lo madriano p lo portore pue de fessura quincoru d'adonj
de alitum et fara te quidencelo da abgati tici i forni como lui
quido go da lura el signor miss zobani mudo del quinceno ce p illo
patusta bel bello d'andogele de i quinceno i quinceno et del tuto no se
volero fidese delu p'ano alio se quido no uenissi le i d'i no lo
sapesse vede p' qual' sia de accudare p' cu lui ma se p' el tuto i!
ce dene a' anuo ce supra . . . et forini ce thabu li quinceni de
i uno i uno debili renio apicesso an

Documento 14

Vincido

Ilite in hoci pla via de lo post d'ppo p' franco rampan habamo i
suo medesimo tempo uenit due tuoc litta p'quah a' adusi apeno d'
pa te acciduto fender li qst d' d'ed' grandente te amediamo i hui
faco trappo bene ad aufero del tua in alio ce accid se no d' illo
no messali. Ah uedamo d' madriale tuto a' d' d' fessi accidat
ad el bel bello ma no uoghamo et p' no uenimo d' u'p' te comadamo
tu go ce lo d'agi tuo nich' man' ana ce lo d'agi d' quidano i quonno
come te stamessimo. Noy uoghamo i qsto p'onto fidese d' h' tu
il cognoscono p'anco no s'ing' Zachar ne uocessimo d' a' fesse
la uoffa qsto i' uue bello libro ne credemo se no troui il p'ore p'ho
no uocessimo p'delo e quido ad lui st'at' remasto d'ed' d' uue h'auimo
d'eto p'ob'at' d'agene un quidano ne d'ad' l'altro fin d'i no te haba
restituto il primo alt'ant' no d'ed'amo et lo haba p'ho se u's.

Documento 15

Giuliano della Scala

Dilecte m^r Lucia di habiamo riceuuto piu tuoe l^{re} ale quale s^u qui no haucemo
 data altra risposta p^{er}che giuuuante siamo state a ~~Arzizolo~~ hora respono
 a q^{uo}o bisogno te comendiamo grandemte de q^{uo}o p^{er} esse tue ne hai significato
 et haucemo haucito gratissimo ogni tuo ad uiso Ma p^{er}che tu ne scui del
 bel bello tu ge poi f^{er}chei risponde et nui certo se g^{ra}decessimo de molto
 maior cose et no e q^{uo}o ne haucessimo rispetto alcuno como e il vero
 de d^{eu}o ne le mane tutto q^{uo}o n^{ost}ro messale ma nui siamo una et p^{er}ma
 uolamo intender il cost^o de la cosa et faciamo la sp^{er}a et cosi elibamo
 ad ogni mo p^{er}ma fare q^{uo}o el ne uole toze ad miniarlo et comentiamo a f^{er}chei
 metter mane acio et no habiamo d^{op}po casone de uenir ad al^{te}re de alcuno
 quello citanino e romesino et ne mandasi p^{er} zohane damillano no ne
 fare e mandamolo p^{er} il portare p^{er} n^{ost}ro

Documento 21

Vando

Dilecte m^r Lucia haucito gratissimo el sc^{ri}ua tuo e d^{eu}o et
 ne hai significato grandemte te comendamo e q^{uo}o piu v^{er}o no
 f^{er}chei mande tanto maior ap^{er}are no haucemo data et bel bello
 ne pollate molto e q^{uo}o q^{uo}o d^{eu}o ne ha scrup^o due uola p^{er} q^{uo}o
 messale u^{er}o p^{er} d^{eu}o et q^{uo}o d^{eu}o p^{er}ma n^{ost}ro u^{er}o

Documento 25

Cat. non. P. 100. 1
155
f. photo C

Prioni et Monach. Mon^o
Cassusie papie

et per hunc redire ad pauca uno Johanni belbelli dicitur belbello
 pueri per male disgracie gli sono superuenute
 in modo che l'una fantea possere uinere
 et pero voluonera se vedoria ad stare in quello
 vno Mon^o como quello. et gli e affectionato,
 et che per la uerbige sia mai se po ussati
 cete, donde che mossi ad compassione di
 facti suoy difetti. considero, che le persona
 da bene: et vna cosa et, et sempre ha por
 tano bene peccato. et confortano et
 fudimo ad dolocho accepto et nel conueno
 eto. et dadi le spese per lui et per vno
 famiglia: che lo serui: et certo in questo
 ne fueri singulare piacere: oltre et
 amore fueri vna ch'osina fueri et et

Documento 35, c. 232v

serua accepta a dio. Anisondou. Et da lino
 Johanni porci hancet qualis seruio del
 mistero suo: per et la de molte nictate
 in si si de pingere como de altro. Dat. et
 papie die xij. m. cccc. lxxij.

f. Alex

P. Prioni Romanensi

Documento 35, c. 233r

Catalogo delle opere

Introduzione al catalogo

Il catalogo delle miniature riconducibili a Giovanni Belbello da Pavia si pone l'obiettivo di creare uno strumento attraverso il quale sia possibile consultare le miniature nelle quali è stato individuato un intervento diretto dell'artista, il cui *corpus* qui presentato è costituito da codici miniati e da alcuni *cuttings*. Alcuni sono costituiti da una carta intera che, oltre alla miniatura, conserva anche una porzione di testo attraverso la quale è possibile risalire alla festività liturgica illustrata, altri consistono invece esclusivamente in una porzione miniata del foglio, condizione che spesso osta all'individuazione del testo al quale la raffigurazione era abbinata.

Durante la stesura del catalogo è stato possibile consultare la maggior parte dei manoscritti attraverso i facsimilia o in originale durante le missioni effettuate; gli altri indirettamente tramite le digitalizzazioni presenti online nei siti delle istituzioni che li conservano.

Per ciò che riguarda la schedatura codicologica ci si è basati sulle linee guida dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane (ICCU) le quali sono state adattate alle esigenze della ricerca in oggetto.

1.

Messale Ambrosiano

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG. XII.3

Secolo XV (1425 circa); Milano o Pavia.

Descrizione materiale

Manoscritto omogeneo; membranaceo; mm 395 x 286; cc. I, 295, III (cc. VI [calendario] + 289 numerazione recente), bianche le cc. 137, 287-289; fascicolazione: I⁶, II-XVII⁸, XVIII² è stata asportata una carta, XIX-XXXVIII⁸; cartulazione recente a inchiostro nero nell'angolo superiore destro di ogni carta, in numeri romani nel calendario e cifre arabe in quelle restanti; segni di foratura; rigatura a secco; specchio di scrittura: mm 250 x 178 [79(20)79]; testo a piena pagina distribuito su due colonne di 29 linee (a partire da c. 263 di 35 linee) di scrittura a inchiostro bruno, titoli in rosso, maiuscole rosse e azzurre alternate filigranate; richiami presenti (tranne che a c. 136v), della stessa mano del testo, al centro del margine inferiore del verso dell'ultima carta di ogni fascicolo; scrittura gotica libraria molto probabilmente di Giovanni de Porcellis per analogia con gli *Acta Sanctorum* da lui firmati conservati nella stessa biblioteca (ms. AE XIV 19-20); legatura coeva con due assi in legno coperte di pelle decorata a secco, dorso di pelle restaurato, tracce di fermagli.

Provenienza

Chiesa di S. Stefano in Brolio di Milano; Biblioteca Nazionale Braidense, 13 febbraio 1802, (n. 4 nell'elenco dei codici pervenuti in seguito alla soppressione delle Congregazioni religiose).

Contenuto

Cc. I-VI calendario; cc. 1r-263r Messale Ambrosiano; cc. 263v-265v Oratio; cc. 266r-286r Ingressario; cc. 287r-289v, bianche.

Decorazione

C. 1r, O (Omnipotens sempiterne), *San Martino a cavallo in atto di dividere il suo mantello*; c. 7r, D (Deus quid dedisti), *Santa Caterina con corona, palma in mano e ruota*, mezza figura; c. 8r, A (Apostoli), *Sant'Andrea con la croce*, mezza figura; c. 11v, D (Deus) *Sant'Ambrogio in abiti pontificali con pastorale*, mezza figura; c. 14r, D (Deus tuorum) *San Tommaso con lancia in mano*, mezza figura; c. 14v, D (Deus) *Profeta con corona in atto di preghiera*, mezza figura; c. 25r, D (Deus), *Natività*; c. 27v, O (Omnipotens sempiterne), *Lapidazione di S. Stefano*; c. 33r, O (Omnipotens), *Circoncisione*; c. 35r, D (Deus), *Adorazione dei Magi*; c. 42r, D (Deus) *San Vincenzo levita con la palma in mano*; c. 47v, O (Omnipotens sempiterne), *Presentazione al tempio*; c. 49v, D (Deus) *San Matteo apostolo*, mezza figura; c. 52v, O (Omnipotens), *Annunciazione*; c. 105r, D (Deus) *Resurrezione: Cristo con la bandiera della vittoria e con il*

globo in mano; c. 122r, D (Deus), *Ascensione al cielo*; c. 129r, D (Deus) *Discesa dello spirito santo*; c. 131v, D (Deus) *Ostensorio d'oro col corpo del Signore*; c. 135v, *Eterno in maestà entro una mandorla* inserita in una cornice; c. 138r, T (Te igitur, clementissime pater), *Sacerdote celebrante e accolito*; c. 166r, F (Fac nos), *San Giorgio*, mezza figura; c. 170r, D (Deus) *Santi Filippo e Giacomo apostoli*, mezze figure; c. 178v, D (Deus), *San Barnaba*, mezza figura; c. 184v, D (Deus), *San Giovanni Battista*, mezza figura; c. 187v, O (Omnipotens), *Santi Pietro e Paolo*, mezze figure; c. 189r, D (Deus), *Visitazione*; c. 193v, D (Deus) *Santa Maria Maddalena*, mezza figura; c. 195v, D (Da nobis) *San Giacomo apostolo*, mezza figura; c. 201r, O (Omnipotens), *Lapidazione di Santo Stefano*; c. 203v, A (Annue quaesumus), *San Lorenzo*, mezza figura; c. 207r, O (Omnipotens), *Assunzione di Maria Vergine*; c. 208v, O (Omnipotens) *San Bartolomeo*, mezza figura; c. 212v, S (Supplicationem), *Natività di Maria Vergine*; c. 217r, P (Praesta quaesumus), *San Matteo apostolo ed evangelista*, mezza figura; c. 220r, D (Da nobis) *San Michele arcangelo*, tre quarti di figura; c. 223r, *Santi Simone e Giuda*; c. 224v, O (Omnipotens), *Ognissanti*, mezze figure; c. 226r, D (Deus) *Santo Apostolo*, mezza figura; c. 226v, P (Protecto) *Quattro apostoli*, mezze figure (in Nativitate plurimorum apostolorum); c. 227r, P (Propitiare) *Santo Martire*, mezza figura; c. 228v, P (Propitiare Domine), *Apostolo*, mezza figura; c. 229r, D (Deus), *Tre santi martiri*, mezze figure (in nativitate plurimorum martyrum); c. 231v, B (Beatus), *Santo Confessore*, mezza figura; c. 234v, D (Deus), *Quattro sante in preghiera*, mezze figure (in natale virginum).

Il *Messale ambrosiano*, proveniente dalla chiesa milanese di Santo Stefano in Brolo, venne realizzato su commissione di Filippo Maria Visconti come dono per Giovanni Battista de Garzolani eletto il 27 dicembre 1421 prevosto della stessa chiesa, alla quale il duca doveva essere abbastanza legato.

La decorazione del codice, che presenta un'impostazione omogenea, rivela interventi di artisti differenti, guidati, come proposto in maniera convincente da Sergio Sameck Ludovici (1973), dall'anonimo *Maestro delle Vite Imperatorum*, a capo di "un'officina miniatoria attivissima dal terzo al quinto decennio del Quattrocento", che vi operò personalmente in alcune miniature.

Lo studioso aveva inoltre riconosciuto nello stesso volume l'intervento di Belbello da Pavia, suggerendo non solo un rapporto di lavoro, "ma altresì scambievoli influenze formali tra i due maestri". In seno alla decorazione del *Messale Ambrosiano* affidata alla bottega del *Maestro delle Vitae Imperatorum* il Sameck Ludovici individuò alcune iniziali figurate, quella del frontespizio raffigurante *San*

Martino, la *Natività* di c. 25r, la *Lapidazione di santo Stefano* di c. 27v, l'iniziale O con l'*Adorazione dei magi* di c. 35r, il *Sacerdote celebrante* di c. 138, l'*Assunzione di Maria* di c. 207r e infine la *Natività della Vergine* di c. 212v, che assegnava al “un momento ancora acerbo e neomicheliniiano di Belbello ... attorno al 1432 o poco prima”. L'ipotesi di tale datazione era inoltre a suo avviso suffragata dal confronto con gli *Acta Sanctorum*, opera in due tomi proveniente dalla Certosa di Pavia e datata sul primo volume 1431, contenente alcuni interventi di Belbello “omogenei con quelli esaminati nel Messale Braidense anche se in un momento cromaticamente più maturo”.

Antonella Doria (1982) ha reso noti e analizzato tre inediti corali provenienti anch'essi dalla chiesa di Santo Stefano in Brolo, il cui studio va considerato per la datazione del *Messale* in questione; si tratta di un *Ingressario Ambrosiano*, un *Antifonario Domenicale* ed un *Liber Offitiorum* espressamente commissionati dal prevosto de Garzolani, così come attestano sui tre frontespizi il ritratto del prelado ed il suo stemma. L'*explicit* dell'*Ingressario*, reca la data del 29 ottobre 1421, l'*Antifonario*, che non riporta alcuna data, viene avvicinato cronologicamente al primo dalla studiosa, mentre il *Liber* fu completato il 30 settembre del 1431, in occasione del decennale della nomina del prevosto. Tale circostanza ha spinto la Doria a ipotizzare che anche il *Messale Ambrosiano* della Braidense potesse essere stato donato al prelado per celebrare lo stesso evento e conseguentemente ne ha suggerito una datazione allo stesso periodo, basandosi anche su quanto già sostenuto dal Sameck Ludovici. Un altro elemento che ha spinto la datazione del codice verso il 1431 è il fatto che esso fosse stato scritto dalla stessa mano che ha redatto gli *Acta Sanctorum* datato a quello stesso anno.

A favore di una datazione più alta dell'intervento di Belbello, a mio avviso riconoscibile nella *Natività* (c. 25r), nel fregio dalle inconfondibili tinte azzurre, verdi e violacee di c. 27r, nell'*Adorazione dei Magi* (c. 35r) e nella *Vergine Assunta* (c. 207r), si esprime Milva Bollati (2003) che ravvisa la mano del pavese esclusivamente nelle cc. 25r e 35r. Tale proposta di datazione appare fondata in virtù del fatto che dal punto di vista stilistico le iniziali del pavese paiono

collocarsi tra le prime manifestazioni del maestro per il forte richiamo a Michelino da Besozzo, particolarmente evidente nella figura della Madonna e del Bambino dell'*Adorazione dei Magi*, nel volto allungato e nel panneggio gotico della veste della *Vergine Assunta*. L'impressione è che ci si trovi davanti a un Belbello esordiente e che l'intervento del maestro pavese nel *Messale Ambrosiano* possa essere contemporaneo se non addirittura precedente alla grande impresa dell'*Offiziolo Visconti*, nel quale l'artista raggiunge esiti formalmente più autonomi. Nelle sue manifestazioni del codice braidense Belbello sembra adattarsi a soluzioni già impostate del *Maestro delle Vitae Imperatorum* come gli elementi ornamentali e la gamma di colori che appaiono conformi all'insieme del manoscritto. È plausibile immaginare che queste pagine documentino gli inizi del maestro pavese a fianco o forse all'interno della bottega del *Maestro delle Vitae Imperatorum*, così come pare fondata l'opinione del Sameck-Ludovici sulle reciproche influenze tra i due maestri.

Per quanto riguarda la datazione del codice, sarei propensa ad arretrarla alla seconda metà del terzo decennio del Quattrocento considerandone gli esiti stilistici e il fatto che la circostanza che il *Messale* sia stato offerto da Filippo Maria al Garzolani per il decimo anniversario della sua nomina, si limita ad essere un'ipotesi allo stato attuale non verificabile; niente impedisce di credere che il codice sia stato donato al prevosto in un qualsiasi momento successivo alla sua elezione del 1421, dunque ben prima del decennale della sua nomina.

Bibliografia

CARTA 1891, pp. 43-46; SAMECK LUDOVICI 1970, p. 35; SAMECK LUDOVICI 1973, pp. 317-323; CADEI 1976, p. 128; DORIA 1982, pp. 81-92; STEFANI 1985, pp. 840-842; MELOGRANI 1990, pp. 284, 287; GROSSI TURCHETTI, 1993, pp. 42-53; ZAGGIA 1993, pp. 36-37, n. 109; ROZZA 1996, p. 10-36; BOLLATI 2003, pp. 368-370.



Tav. 1, c. 1r, Bottega del Maestro delle Vitae Imperatorum, *San Martino a cavallo in atto di dividere il suo mantello.*



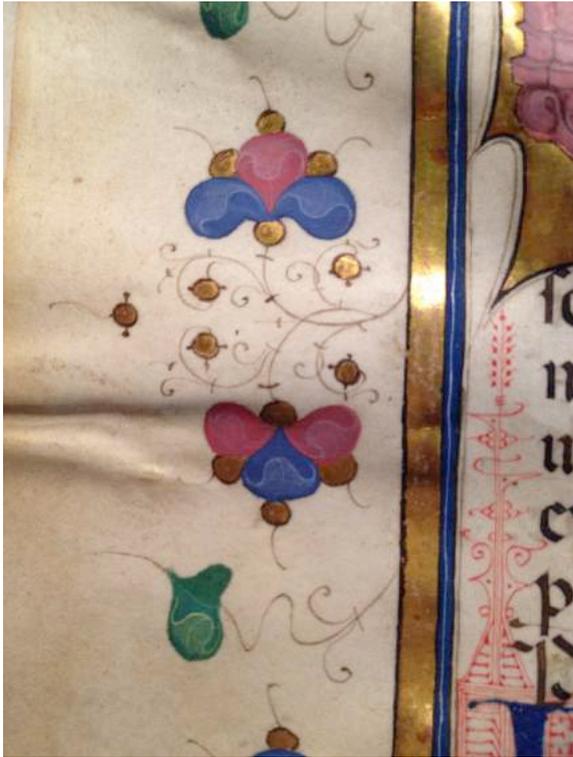
Tav. 2, c. 1r, Bottega del Maestro delle *Vitae Imperatorum*, fregio a girali.



Tav. 3, c. 25r, Belbello da Pavia, *Natività*.



Tav. 4, c. 35r, Belbello da Pavia, *Adorazione dei Magi*.



Tav. 5, c. 27r, Belbello da Pavia, Fregio.



Tav. 6, c. 27r, Belbello da Pavia, fregio.



Tav. 7, c. 207r, Belbello da Pavia, *Assunzione di Maria Vergine*.

2.

Offiziolo

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Landau-Finaly 22

Secolo XV (1388-1425/1430) circa; Pavia e Milano.

Descrizione materiale

Manoscritto composito; membranaceo; cc. II, 167, II, bianca la c. 57r; mm 250 x 175; fascicolazione: I⁸, II⁷, III-XIII⁸, XIV⁶, XV-XVI⁸, XVII², XVIII-XX⁸, XXI⁴, XXII⁸, XXIII⁴; cartulazione recente a inchiostro nero in cifre arabe nell'angolo inferiore sinistro di ogni carta; specchio di scrittura: mm 127x87; testo a piena pagina distribuito su 21 linee di scrittura a inchiostro bruno; richiami non presenti; scrittura gotica libraria attribuibile a *Frater Amadeus* che appone la sua firma a c.109r: *Frater Amadeus scripsit*; legatura recente in assi coperte di velluto rosso; taglio dorato.

Provenienza

Cardinale Ludovico Cailini di Brescia; Giulio Cesare Rospigliosi Pallavicini, duca di Zagarolo (segnalato nel 1851); Horace Landau (acquistato nel 1902); legato nel 1945 al Comune di Firenze; dal 1947 in deposito permanente alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. donato nel 1904 dagli eredi del barone Horace Lanadau-Finaly al Comune di Firenze,

Contenuto

Officium beatae Mariae virginis

Decorazione

C. 1r, Q (Quicumque vult), *Sant'Atanasio vescovo si rivolge ai fedeli*; c. 4v, K (Kyrieleyson), *Cristo in gloria tra angeli e santi*; c. 10v, *Visitazione*; c. 11r, *Natività*; c. 11v, D (Domine labia mea), *Dio padre in maestà tra le Virtù*; c. 12r, D (Deus in adiutorium), *Caduta degli angeli ribelli*; c. 17r, *Sant'Ambrogio e sant'Agostino*; c. 18r, *Annuncio ai pastori*; c. 18v, *Adorazione dei Magi*; c. 19r, D (Deus in adiutorium), *Creazione del cielo e della terra*; c. 25v, *Fuga in Egitto*; c. 26r, D (Deus in adiutorium), *Separazione delle acque e del cielo*; c. 29r, *Strage degli Innocenti*; c. 29v, *Strage degli Innocenti*; c. 30r, D (Deus in adiutorium) *Separazione della terra dalle acque*; c. 33v, *Annuncio a Maria prossima alla morte*; c. 34r, D (Deus in adiutorium) *L'Eterno e la creazione delle piante* (Aquile sulla stanga); c. 37r, *Morte della Vergine*; c. 37v, D (Deus in adiutorium) *Creazione del sole, della luna e delle stelle*; c. 40v, *Esequie della Vergine*; c. 41r, D (Deus in adiutorium), *Creazione degli uccelli* (Imprese viscontee e ai margini); c. 46v, C (Converte nos), *Creazione di Eva*; c. 47r, D (Deus in adiutorium), *Dio Padre in maestà*; c. 50v, *Incoronazione della Vergine*; c. 51r, E (Eructavit cor meum), *Peccato originale*; c. 54r, C (Cantate canticum), *Rimprovero ad Adamo ed Eva*; c. 57v, D (Domine labia mea), *Adamo incolpa Eva*; c. 58 r, D (Deus in adiutorium), *Eva*

incolpa il serpente; c. 59v, M (Missus est), *Annunciazione*; c. 61v, D (Deus in adiutorium), *Cacciata dal paradiso terrestre*; c. 64r, D (Deus in adiutorium), *Lavoro di Adamo ed Eva*; c. 66r, D (Deus in adiutorium), *Sacrificio di Caino e Abele* i simboli degli evangelisti, tutti di notevole forza artistica; c. 68r, D (Deus in adiutorium), *Caino uccide Abele*; c. 70r, D (Deus in adiutorium), *Uccisione di Caino*; c. 72r, D (Deus in adiutorium), *Noè introduce gli animali nell'arca* Grandi stemmi viscontei e la leggenda F(ilippus) M(aria) D(ominus) M(ediolani). c. 74r, C (Converte nos), *Abramo sacrifica Isacco*; c. 74 v. D (Deus in adiutorium), *Isacco benedice Giacobbe*; c. 78v, *Giuseppe venduto dai fratelli*; c. 79r, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*; c. 79v, *Giuseppe benedice la sua famiglia*; c. 80r, *Battesimo di Gesù*; c. 80v, D (Dilexi quoniam) *Mosè salvato dalle acque*; c. 84v, *Mosè uccide l'Egiziano*; c. 85r, *Il rovetto ardente*; c. 85v, V (Venite exultemus), *La verga di Mosè tramutata in serpente*; c. 89r, P (Parce michi), *Incontro di Mosè e Aronne*; c. 90v, *Il miracolo delle verghe*; c. 91r, D (Dominus regit), *Piaga della grandine*; c. 95r, *La morte dei primogeniti*; c. 95v, E (Expectans expectavi), *Esodo degli Ebrei*; c. 99r, S (Spiritus meus), *Passaggio del Mar Rosso*; c. 101v, *Mosè richiude le acque del Mar Rosso*; c. 102r, M (Miserere mei), *Mosè riceve le tavole della Legge*; c. 109v, *Adorazione del vitello d'oro*; Nella fastosa cornice e ripetuto il motto visconteo: "a bon droit"; c. 110r, D (Domine ne), *Punizione dei figli di Aronne*; c. 117v, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*; c. 118r, K (Kyrieleison), *Flagello dei serpenti*, nei margini imprese ducali e angeli; c. 123v, D (Deus in adiutorium), *Il serpente di bronzo*; c. 124v, D (Deus qui proprium), *Balaam fermato dall'angelo*; c. 126v, *Balaam ricevuto da Balak*; c. 127r, *Balaam parla con Dio*; c. 127v, *Balaam benedice il popolo di Israele*; c. 128 r. D (Domine labia mea), *Mosè vede la Terra Promessa*; c. 128v, D (Deus in adiutorium), *Morte di Mosè*; c. 129v, D (Deus in adiutorium), *Le due spie davanti a Gerico*; c. 130v, D (Deus in adiutorium), *Raab nasconde le spie di Gerico*; c. 131v, D (Deus in adiutorium), *Fuga delle spie di Gerico* (aquile e sparvieri alia stanga); c. 132v, D (Deus in adiutorium), *Conquista di Gerico*; c. 133v, D (Deus in adiutorium), *Il peccato di Acan* Ai margini imprese viscontee. Nelcorpo della lettera profeti; c. 134v, D (Deus in adiutorium), *Lapidazione di Acan*; c. 136r, D (Domina labia mea), *Il rogo della famiglia e dei beni di Acan*; c. 136v, D (Deus in adiutorium), *Giosuè ferma il sole*; c. 142r, D (Deus in adiutorium), *Eud consegna il tributo a Eglon*; c. 144v, D (Deus in adiutorium), *Eud uccide Eglon*; c. 146r, D (Deus in adiutorium), *Giaele che uccide Sisara*; c. 147v, D (Deus in adiutorium), *Sacrificio della figlia di Jefte*; c. 149r, D (Deus in adiutorium), *Sansone e il leone*; c. 150v, D (Deus in adiutorium), *Sansone stermina i filistei con una mascella d'asino*; c. 153r, iniziale piccolina C (Converte nos), *Dio padre con nimbo crociato*, sotto D (Deus in adiutorium), *Volpi con la coda fiammeggiante*; c. 155r, *Le porte di Gaza*; c.155v, *Dalila taglia i capelli a Sansone*; c. 156v D (Domine labia mea), *Sansone catturato dai Filistei*; c. 157r, D (Deus in adiutorium), *Sansone accecato*; c. 157v, P (Patris Sapientia), *Eterno benedicente*; c. 158v, D (Deus in adiutorium); Sansone alla mola. Ai margini angeli con cimieri e stemmi viscontei; c. 160r, D (Deus in adiutorium), *Sansone abbatte il tempio dei Filistei*; c. 161v, D (Deus in adiutorium), *Elkana e la sua famiglia*; Colombe con la leggenda viscontea; c. 163r, *Anna benedetta da Eli*; c. 164v, D (Deus in adiutorium), *Presentazione al tempio di Samuele*; c. 166r, C (Converte nos),

Vocazione di Samuele; c. 166v, D (Deus in adiutorium), *Cristo Risorto*.

Il codice, spesso denominato *Landau-Finaly* per via della sua segnatura, costituisce la seconda parte del libro d'ore-salterio in due volumi, di cui anche il primo è conservato nella medesima biblioteca (ms. Banco Rari 397). Entrambi i volumi sono redatti da *Frater Amadeus*, che si sottoscrive in margine al c. 109r del Landau-Finaly e sono il frutto di un progetto originariamente unitario, noto come *Offiziolo Visconti* poiché all'interno dei volumi sono riportati gli stemmi di tale casata.

I due tomi furono acquisiti in momenti diversi dalla Biblioteca Nazionale di Firenze, che ricevette in deposito nel 1947 il volume Landau-Finaly 22, mentre la prima parte, il volume Banco Rari 397, proveniente dalla collezione Visconti di Modrone di Milano, fu acquistata nel 1969. L'attuale divisione in due parti, che appare alquanto arbitraria, è probabilmente da ricondursi all'esito di una spartizione legata a vicende d'eredità o di collezionismo. Che tale organizzazione non corrisponda al progetto originario, lo dimostra il fatto che essa prescindendo dal contenuto liturgico, infatti le prime tre carte del volume Landau Finaly contengono il Salterio che principia nel primo tomo (BR 397).

Commissionata da Giangaleazzo Visconti al miniatore Giovannino de Grassi, probabilmente in occasione della nascita del suo primo figlio maschio, l'opera rimase incompiuta a seguito della morte del miniatore nel 1398 e del committente nel 1402, lasciando l'illustrazione del volume LF 22 in parte incompiuta.

Il progetto per il completamento della sua decorazione venne avviato da Filippo Maria, che ne affidò il compito a un'*équipe* di validi miniatori tra i quali aveva un ruolo di spicco Belbello.

L'analisi della decorazione quattrocentesca dell'*Offiziolo* si presenta problematica per via dell'assenza di appigli cronologici utili alla definizione dei suoi tempi di esecuzione. L'inizio dei lavori è solitamente messo in relazione con la nomina a duca di Filippo Maria nel 1412, alla quale è ritenuto successivo, a causa della presenza delle iniziali in lettere dorate F(ilippo) M(aria) D(ux) M(ediolani) a c.

72r, allusive al nuovo titolo ducale assunto in seguito alla morte del fratello maggiore Giovanni Maria.

La campagna decorativa promossa da Filippo Maria Visconti dovette cominciare tra il 1420 e il 1430 e prese avvio a partire dall'ottavo fascicolo, che è quello in cui un'équipe, probabilmente guidata da Belbello e comprendente numerosi collaboratori, assunse la direzione dei lavori.

L'alternanza di più maestri all'interno dello stesso fascicolo, pratica diffusa nella decorazione dei codici, pone il problema dell'autografia di Belbello all'interno dell'*Offiziolo* il cui apparato decorativo non sempre risulta omogeneo. Nei primi fascicoli appare evidente l'impostazione ideata da Giovannino de Grassi, che intervenne direttamente su alcuni fogli, al fianco del figlio Salomone e di altri miniatori attivi nella bottega che avviarono nel disegno e talvolta anche nel colore la decorazione di alcune carte che vennero completate solo nel corso della nuova campagna decorativa.

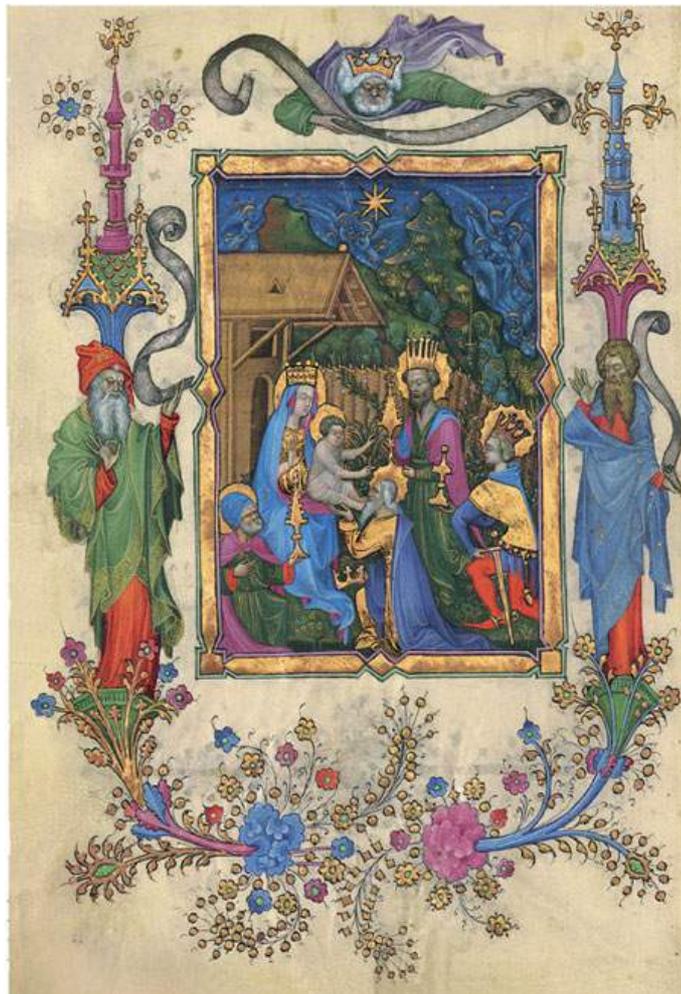
È possibile che Belbello sia intervenuto nell'opera intorno al 1425, ma non si esclude che possa esservi ritornato a posteriori, magari anche contemporaneamente alla realizzazione degli *Acta Sanctorum* su alcune scene.

Bibliografia:

TOESCA 1912, pp. 535-549; TOESCA 1951; CIPRIANI 1958; MEISS, KIRSCH 1972; A. CADEI, 1976; CADEI 1984; BOLLATI 2003; M. ROSSI 2015, sch. II.4, p. 157. RUSSO 2011, pp. 61-63; BOLLATI 2003, pp. 347-384.



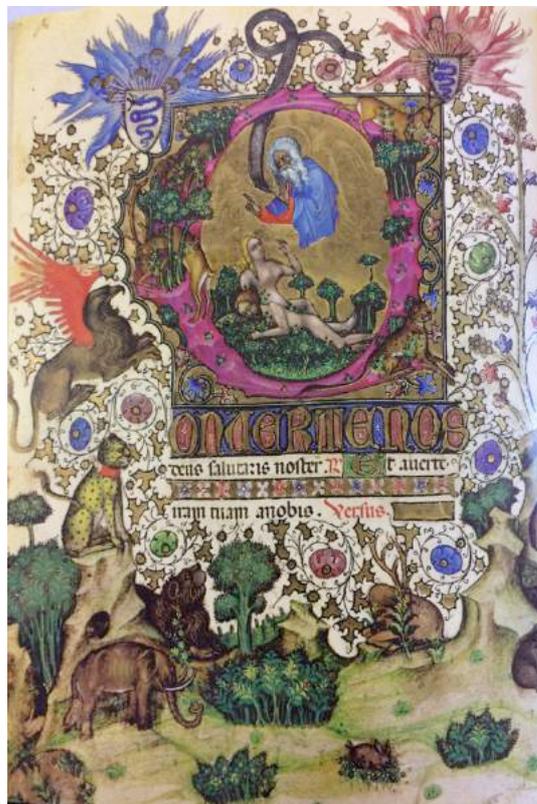
Tav. 8, c. 18r, Belbello da Pavia, *Annuncio ai pastori*



Tav. 9, c. 18v, Belbello da Pavia, *Adorazione dei magi e profeti.*



Tav. 10, c. 33v, Belbello da Pavia, *Noè introduce gli animali nell'arca*, *Angeli portastemmi*



Tav. 11, c. 46v, Belbello da Pavia, *Creazione di Eva*, *Angeli portastemmi*

3.

Breviario francescano

Chambéry, Bibliothèque Municipale, ms. 4

secolo XV verso il 1430; Pavia o Milano

Descrizione materiale

Manoscritto omogeneo; membranaceo; cc. I, 723 (di cui c. 655bis); bianche le cc. 1, 8, 318v e 732v; mm 305 x 230; fascicolazione: I⁶, II-XXXIX⁸, XL⁶, XLI-XC⁸, XCI⁴, XCII²; cartulazione recente in cifre arabe a inchiostro nero nell'angolo superiore destro di ogni carta, errori di numerazione: si passa dalla c. 369 alla c. 380, dalla c. 564 alla c. 566; testo a piena pagina su due colonne di 30 linee ciascuna di scrittura a inchiostro bruno; richiami presenti alla fine di ogni fascicolo; scrittura gotica libraria; legatura del XV secolo su assi di legno, copertura di velluto rosso con rilievi in fili d'oro (assai rovinata); dosso della fie del XIX secolo rifatto in pelle; sul piatto superiore emblema della famiglia Visconti.

Provenienza

Il codice appartenne a Maria di Savoia, seconda moglie di Filippo Maria Visconti.

Contenuto

Breviario francescano: cc. 2-7v, calendario francescano; cc. 9-318, temporale; cc. 319-405v, salterio feriale; cc. 405v-408v Litanie; cc. 409-666v Santorale; cc. 667-704 comune dei santi; cc. 704-733v Uffici diversi; cc. 733-734v Tavola di computo.

Decorazione

C. 9r, *Maria di Savoia presentata alla Vergine con bambino da e teoria di santi*, F (Fratres scientes), *S. Paolo*, C (Conditor alme), *Cristo benedicente con globo crucigero*; c. 9v, E (Excit quesumus), *Dio padre benedicente con globo crucigero*; c. 45r, P (Primo tempore), *Natività*; c. 53r, E (Ecclesiam tuam), *San Giovanni evangelista a Patmos*; c. 74r D (Deus qui hodierna), *Adorazione dei Magi*; c. 111r, I (In principio), *Creazione di Adamo ed Eva*; c. 161r, P (Pange lingua), *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni*; c. 189v, A in luogo di M (Multis nobis), *Resurrezione di Cristo*; c. 221v, P (Primum quidem), *Ascensione*; c. 230v, D (Dum complerentur), *Pentecoste*; c. 239r, C (Credimus Sancta trinitatem), *Trinità*; c. 241v, D (Dominus noster), *Ultima cena*; c. 319r, P (Primo dierum), *Dio in Maestà benedicente con globo crucigero*; c. 319v, B (Beatus vir), *David intento a suonare il salterio*; c. 340r, D (Dominus illuminatio mea) *David indica i suoi occhi a Dio*; c. 346v, D (Dixi custodiam), *David indica la sua bocca a Dio*; c. 353r, D (Dixit insipiens), *Folle*; c. 359r, S (Salvum me), *David che affonda nell'acqua è salvato da Dio*; c. 367v E (Exultate Deo), *Musicanti che suonano*; c. 385r, C (Cantate domino), *Coro francescano*; c. 394v, D (Dixit Dominus), *Trinità*; c. 409r, D

(Deus qui), *San Saturnino con la palma del martirio*; c. 413v, D (Deus qui), *San Nicola vescovo con mitra e tre borse*; c. 415v, I (Igitur Posito), Sant' Ambrogio vescovo di Milano; c. 416v, D (Deus qui), *Concezione della Vergine*; c. 421r, E (Exaudi nos), *Santa Lucia*; c. 424r, D (Da nobis), *San Tommaso*; c. 427r, B (Beatus Antonius), *Sant' Antonio abate*; c. 428v, E (Exaudi domine), *San Mario*; c. 429v, I (Infirmi-
tatem nostram), *San Sebastiano con le frecce, strumento del martirio*; c. 430v, O (Omnipotens sempiterne), Sant' Agnese con l'agnello e la palma del martirio; c. 435v, C (Cum apud Caesaream), *San Vincenzo diacono con la palma del martirio*; c. 436v, P (Post hec premotis), *Martirio di sant' Anastasio*; c. 437r, E (Emerenziana autem), *Lapidazione di sant' Emerenziana davanti alla tomba di Agnese*; c. 437v, D (Deus qui), *Predica di san Paolo*; c. 438r, S (Saulus adhuc spirans), *Conversione di san Paolo*; c. 443r, O (Omnipotens sempiterne), *Presentazione al Tempio*; c. 447r, A (Apud Seba-
sten civitatem), *San Biagio vescovo con la palma del martirio*, D (Deus qui), *Sant' Agata con la palma del martirio*; c. 450r, D (Deus qui), *San Pietro*; c. 453r, D (Deus qui), *San Mattia che tiene un libro*; c. 455r, D (Deus qui), *San Gregorio papa*; c. 455v, F (Fuit vir), *San Benedetto con la croce e un libro*; c. 457v, D (Deus qui), *Annunciazione*; c. 466v, D (Deus qui), *San Marco con un libro*; c. 470r, P (Presta quesumus), *San Pietro da Verona con il capo ferito e la palma del martirio*; c. 472r D (Deus qui), *Santi Filippo e Giacomo*; c. 474v, D (Deus qui), *Invenzione della vera croce*; c. 477v, D (Deus qui), *San Giovanni nell'olio bollente*; c. 479r, D (Deus qui), *Miracolo del toro sul Monte Gargano*; c. 482v, D (Deus qui), *San Vittore martire con la palma del martirio*; c. 491r, F (Felix natione), San Felice papa benedicente; c. 491v, P (Petronillam bene nostris), *Santa Petronilla*; c. 494v, D (Deus qui), *San Barnaba con libro*; c. 495v, E (Ecclesiam tuam), *Sant' Antonio da Padova con libro*; c. 502r, D (Deus qui), *SANTI Gervasio e Protasio con la palma del martirio*; c. 505r, I (In civitate), *San Paolino da Nola vescovo*; c. 506r, D (Deus qui), *San Giovanni Battista*; c. 511r, O (Omnipotens sempiterne), *Visitazione*; c. 519r, Q (Quesumus), *Santi Giovanni e Paolo con la palma del martirio*; c. 522r, D (Deus qui), *Santi Pietro e Paolo*; c. 532v, D (Deus qui), *Gesù conduce Pietro sulle acque*; c. 535v, P (Presta quesumus), *Santi Nabore e Felice*; c. 536v, D (Deus qui), *Santa Margherita con la palma del martirio*; c. 538r, B (Beate Marie), *Santa Maria Maddalena*; c. 541v, D (Deus qui), *Sant' Apollinare con la palma del martirio*; c. 542r, E (Esto domine), *San Giacomo*; c. 543v, I (In licia civitate), *San Cristoforo attraversa una riviera con il bambino Gesù sulle spalle*; c. 544r, D (Deus qui), *Sant' Anna con un libro*; c. 546r, S (Sanctorum martirum), *Santi Nazario e Celso con la palma del martirio*; c. 548r, P (Presta quesumus), *San Felice papa*; c. 549r, O (Omnipotens sempiterne), *Santa Marta*; c. 550r, D (Deus qui), *San Pietro in prigione*; c. 554v, D (Da nobis), *Santo Stefano con il capo ferito e la palma del martirio*; c. 556v, C (Concede nos), *Miracolo di Nostra Signora delle nevi*; c. 560r, D (Deus qui), *San Domanico con libro*; c. 566r, D (Da nobis), *San Lorenzo con libro e la griglia, strumento del suo martirio*; c. 571v, A (Amulos tuos), *Santa Clara con ostensorio*; c. 580v, F (Famulorum tuorum), *Assunzione*; c. 589v, D (Deus qui), *San Luigi d'Angiò*; c. 594r, P (Perfice quesumus), *San Bernardo che tiene la croce*; c. 594v, O (Omnipotens sempiterne), *San Bartolomeo con coltello, strumento del suo martirio*; c. 595r, D (Deus qui), *San Luigi re di Francia*; c. 597v, A (Adesto

supplicationibus), *Sant'Agostino vescovo*; c. 603r, S (Sancti Johannis), *Decollazione di san Giovanni Battista*; c. 606v, F (Famulis tuis), *Nascita della Vergine*; c. 614r, D (Deus qui), *L'imperatore Eraclio riporta la vera croce a Gerusalemme*; c. 618v, B (Beati evangelisti), *San Matteo con libro*; c. 621v, D (Deus qui), *Santa Tecla con la palma del martirio*; c. 624r, P (Presta quesumus), Santi Cosma e Damiano; c. 625r, A (Apud Bethleem), *San Geronimo*; c. 627v, D (Deus qui), *San Francesco che tiene una croce*; c. 632v, I (Interveniat pro nobis), *San Luca con libro e penna*; c. 633v, I (Ilarion ortus), *Sant'Ilario*; c. 636r, D (Deus qui), *Santi Simone e Giuda*; c. 637v, O (Omnipotens sempiterne), *Santi martiri con palme*; c. 643v, A (Ambrosius servus), *San Vitale con la palma del martirio*; c. 646v, D (Deus qui), *San Martino vescovo con libro*; c. 650r, A, in luogo di una M (Martinus de civitate), *San Martino papa con la palma del martirio*; c. 652r, T (Tuorum corda), *Santa Elisabetta d'Ungheria con libro aperto*; c. 655v bis, D (Deus qui), *Santa Cecilia con la palma del martirio*; c. 663v, D (Deus qui), *Santa Caterina con la palme del martirio*; c. 667r, F (Fratres jam), *San Paolo con spada e libro aperto*; c. 709v, B (Beate et gloriose), *Vergine in preghiera*; c. 712v, M (Missus est), *Annunciazione*.

Il primo studio del manoscritto, fino a quel momento noto come *Breviario di Amedeo VIII*, si deve a François Mugnier (1894), che ne ricostruì parzialmente la storia e ne analizzò in maniera dettagliata l'apparato decorativo. La lettura della menzione apposta a c. 319r, che identificava la committente inginocchiata davanti alla Vergine nella scena di *dedicatio* del frontespizio, nella principessa Maria di Savoia, figlia di Amedeo e duchessa consorte di Milano, indirizzò lo studioso a collocare giustamente la realizzazione del codice nel contesto visconteo-savoiaro, conclusione confermata anche dalla presenza dello stemma inserito nella parte inferiore della prima pagina, che riporta in un unico scudo le armi dei Visconti e dei Savoia. Per il *Breviario*, che ribattezzò a giusto titolo “di Maria di Savoia”, Mugnier propose una datazione compresa tra il 1431 e il 1447, calcolando che per il completamento del manoscritto dovevano essere stati necessari almeno tre anni successivamente al 1428, data in cui la principessa di Savoia si unì in matrimonio a Filippo Maria Visconti, il quale decedette nel 1447. A Pietro Toesca (1912) va invece il merito di aver situato nell'ambito della miniatura lombarda della prima metà del XV la realizzazione dell'opera, che assegnò a un anonimo maestro da lui denominato Maestro delle *Vitae Imperatorum* dal manoscritto datato 1431 contenente la traduzione in volgare dell'opera

eponima di Svetonio (Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, ms. It. 131), nel quale riconobbe una tra le prime attività dell'artista, cui ricondusse un iniziale nucleo di opere. Successivamente lo studioso (Toesca 1951) propose di attribuire a Belbello da Pavia l'illustrazione di cinque carte del *Breviario*, da c. 435 a c. 438v, delle quali Victor Leroquais (1934) aveva già rilevato l'evidente contrasto della fattura rispetto alla decorazione del resto del manoscritto, nella quale aveva riconosciuto l'opera di un *atelier* di artisti dell'area milanese.

I successivi contributi che affrontarono l'analisi dell'illustrazione del codice presero una nuova piega con la nascita agli studi di un altro anonimo miniatore: il Maestro Olivetano, individuato da Alison Stones (1969) in virtù della firma apposta, assieme alla data 1439, sull'iniziale ritagliata con la *Comunione degli apostoli* (Venezia, Fondazione Cini, inv. 22099), che attestava l'autografia da parte di un *frater mediolanensis ordinis Montis oliveti*, fino a quel momento riconosciuto nel Maestro delle *Vitae Imperatorum*. Attorno al Maestro Olivetano, oggi identificato su basi documentarie nel monaco olivetano Girolamo da Milano (Melograni 1990), venne raggruppato un insieme di opere caratterizzate da iconografie ispirate all'ambito olivetano e da un maggiore vigore plastico nel disegno, di cui una parte scorporata dal catalogo del Maestro delle *Vitae Imperatorum*. L'intervento del Maestro Olivetano è stato unanimemente riconosciuto dalla critica anche nella ricca decorazione del *Breviario*, anche se con qualche esitazione e non sempre in maniera omogenea: i sostenitori della tesi della Stones evocano la presenza simultanea dei due artisti all'interno del manoscritto. Per Cadei (1984) entrambi operarono contemporaneamente nella pagina del frontespizio identificando nella figura della Vergine la mano del Maestro delle *Vitae Imperatorum* e nel corteo quella del Maestro Olivetano.

I differenti studi a riguardo appaiono tuttavia concordi nel ricondurre la decorazione del manoscritto all'opera di un *atelier* o alla collaborazione di più miniatori tra cui, oltre al Maestro delle *Vitae Imperatorum*, Belbello e il Maestro Olivetano, non si esclude l'intervento di ulteriori aiuti.

L'intervento di Belbello si limitò ai bifogli centrali del fascicolo 54, modalità

operativa che Anne Ritz-Guilbert (2010) ha spiegato come una collaborazione occasionale tra due artisti ormai di pari fama; è possibile che l'anonimo maestro necessitasse di aiuto e abbia fornito a Belbello un fascicolo sul quale portare avanti il lavoro.

Da ultimo la Ritz-Guilbert ha analizzato compiutamente le decorazioni marginali del manoscritto, mettendo in luce come esse diano vita a motivi iconografici che attingono da temi sacri e profani, così come dai taccuini di disegni di Pisanello.

Bibliografia

MUGNIER 1894, pp. 25-76; TOESCA 1912, p. 531; LEROQUAIS, pp. 255-260; PELLEGRIN 1955, pp. 357-358; PELLEGRIN 1969, p. 36; CIPRIANI 1958, p. 66; STONES 1969, pp. 7-12; CADEI 1976, pp. 67, 78, 79, 81, 90; CAPPUGI 1982, pp. 285-296; ; CADEI 1984, pp. 146-163; MELOGRANI 1990, pp. 273-314; RITZ-GUILBERT 2010.



Tav. 12, c. 9r, Bottega del Maestro delle Vitae Imperatorum, *Dedicatio*



Tav. 13, c. 435v, Belbello da Pavia, *San Vincenzo*



Tav. 14, c. 436v, Belbello da Pavia, *Martirio di Sant'Anastasio*.



Tav. 15, c. 437r, Belbello da Pavia, *Sant'Emerenziana*



Tav. 16, c. 437v, Belbello da Pavia, *San Paolo*.



Tav. 17, c. 438r, Belbello da Pavia, *Conversione di san Paolo*

4.

Acta Sanctorum (Legenda aurea)

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AE.XIV.19, 20.

Secolo XV (1431); Pavia

Descrizione materiale

Composito formato da 2 volumi.

AE.XIV.19

Manoscritto composito; membranaceo (cartacee le cc. I-II di guardia); cc. III, 256, II^p; mm. 412 x 279; fascicolazione: I-XXXII⁸; cartulazione coeva in numeri romani a inchiostro bruno nell'angolo superiore destro di ogni carta, è ripetuto due volte il nr. CCXI; foratura non rilevabile; rigatura mista a colore; specchio di scrittura mm. 280 x 191 [84(23)84]; testo a piena pagina distribuito su due colonne di 40 linee di scrittura a inchiostro nero fino a c. 160v, poi inchiostro bruno, titoli in rosso, segni di paragrafo rossi e blu alternati, maiuscole rosse e blu alternate filigranate; richiami sempre decorati (la decorazione cambia a partire da c. 168v) presenti delle stesse mani del testo, al centro del margine inferiore del verso dell'ultima carta di ogni fascicolo; scrittura gotica libraria attribuibile a due mani, la seconda di Giovanni de Porcellis che appone la firma a c. 256r: *Ego enim magister Johannes de Porcellis Mediolanensis scripsi de hoc volumine duodecim quaternos ultimos, videlicet nonaginta sex folia inchoans in Ystoria sancti Iohannis Baptiste ubi fatur, "quando Christum digito demonstravit. 1431*; legatura del XIX secolo due assi di cartone ricoperto di carta marmorizzata, dorso in pelle decorato col titolo a lettere d'oro, i primi due fogli di guardia cartacei sono coevi alla legatura.

Provenienza

Certosa di Pavia (nel margine inferiore di c. 1r è presente la scritta *Cartusie Papie*); 1782, anno in cui giunse nella Biblioteca in seguito alla soppressione degli Ordini religiosi.

Contenuto

C. III, tabula (indice incompleto); cc. 1r-256r Legenda Aurea di Jacopo da Varazze, da Sant'Andrea a sant'Egidio.

Decorazione

C. 1r, U (Universum), *Giudizio Universale*; c. 96r A (Annuntiatio), *Annunciazione*; c. 145r, S (Spiritus), *Pentecoste*.

AE.XIV.20

Descrizione materiale

Manoscritto composito; membranaceo (cartacee le cc. I-II di guardia); cc. III,

200, II'; mm. 417 x 282; fascicolazione: I-25(8); cartulazione coeva in numeri romani a inchiostro bruno nell'angolo superiore destro di ogni carta; foratura non rilevabile; rigatura mista a colore; specchio di scrittura mm. 279 x 191 [85(21)85]; testo a piena pagina distribuito su due colonne di 40 linee di scrittura a inchiostro bruno, titoli in rosso, segni di paragrafo rossi e blu alternati, maiuscole rosse e blu alternate filigranate; presenti richiami sempre decorati (seguono la seconda tipologia di decorazione del primo volume) della stessa mano del testo, al centro del margine inferiore del verso dell'ultima carta di ogni fascicolo; scrittura gotica libraria attribuibile Giovanni de Porcellis che appone la firma a c. 200v: *Ego enim Magister Iohannes de Porcellis Mediolanensis scripsi*, aggiunta di un'altra mano probabilmente sempre del XV secolo: *Domini anno, Vale candide lector*; legatura del XIX secolo due assi di cartone ricoperto di carta marmorizzata, dorso in pelle decorato col titolo a lettere d'oro, i primi due fogli di guardia cartacei sono coevi alla legatura.

Provenienza

Certosa di Pavia (nel margine inferiore di c. 1r è presente la scritta *Cartusie Papie* in lettere d'oro); 1782, anno in cui giunse nella Biblioteca in seguito alla soppressione degli Ordini religiosi 1782 dopo la soppressione degli Ordini religiosi del

Contenuto

C. III, *De Sancta Katerina martire*; cc. 1r-200v *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze dalla Natività di Maria a San Silvestro.

Decorazione

C. 1r, N (Nativitas), *Natività della Vergine*; c. 57v, O (Ominum sanctorum), iniziale decorata.

I due tomi, noti come *Acta Sanctorum*, contengono un compendio della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze e provengono dalla Certosa di Pavia, come testimoniano le scritte in foglia d'oro apposte sul bordo inferiore dei frontespizi del primo e del secondo volume. Entrambi i codici recano la sottoscrizione del copista *Johannes de Porcellis Mediolanensis* che terminò la trascrizione del primo nel 1431, così come da lui stesso indicato a c. 255r, mentre si limitò a firmare, senza datarlo, il secondo a c. 200v.

Entrambi i frontespizi sono riquadrati da una cornice che corre sui quattro lati, ma ognuno dei due fogli presenta un diverso motivo decorativo. Il primo riporta un tralcio di vite a foglie spinose azzurre e dorate con una scena di *Giudizio*

Universale, nel quale Cristo giudice appare entro una mandorla di luce; nel secondo invece vi è un ampio fregio su fondo oro con girali vegetali che racchiudono fiori azzurri e violacei dai petali aperti.

La Tognoli Bardin ricondusse la decorazione della prima pagina con tralci spinosi di stile francesizzante a un gusto prevalentemente gotico, ma non riuscendo a coniugare tale indicazione con la data del manoscritto che non poteva discostarsi troppo dal 1431 apposto dal copista. Un ulteriore problema poneva a suo avviso il fatto che tale tipologia di decorazione venisse utilizzata in area italiana non oltre il primo decennio del XV secolo.

Lo stile dell'apparato decorativo, benché realizzato da mani diverse, appare in realtà stilisticamente coerente nei due tomi che presentano identiche iniziali decorate.

Già il Toesca (1912) nella sua prima ricostruzione del *corpus* attribuibile a Belbello, riconobbe l'intervento dell'artista all'interno dei due manoscritti; le tre iniziali figurate sono universalmente attribuite dalla critica al miniatore pavese: si tratta dell'*Annunciazione* e della *Pentecoste*, entrambe nel primo volume rispettivamente a c. 96 e c. 145, e della *Natività della Vergine* nel frontespizio del secondo tomo.

Nelle tre iniziali il linguaggio del maestro appare nella sua variazione più piena, in linea con gli altissimi livelli già toccati nelle miniature dell'*Offiziolo*. Nell'*Annunciazione* e nella *Pentecoste* i volti allungati, modellati con sottili ombre madreperlacee, la delicatezza dei tratti somatici e la leggerezza dei panneggi richiamano l'esperienza di Michelino da Besozzo, ma sono al contempo ravvivate da tinte squillanti e da incisive osservazioni fisionomiche, che rimandano allo stile di Belbello nel precedente *Offiziolo Visconti* e ai modi del *Maestro di San Michele a Murano*, attivo anch'esso a fianco al nostro miniatore nella stessa opera. Accanto a tali novità nell'*Annunciazione* e nella *Pentecoste* permane ancora il ricordo dei modi francesi, così come nel frontespizio del primo volume, evidente qui nel disegno delle foglioline spinose, effettivamente di tradizione tardotrecentesca, ma che permarranno ancora nella produzione successiva di Belbello.

Se entrambe le iniziali si contraddistinguono per l'eleganza decorativa, è nella

Pentecoste che emerge il linguaggio fortemente espressivo tipico del maestro; vivamente caratterizzati sono infatti i volti e gli atteggiamenti dei dodici Apostoli ripartiti regolarmente in gruppi di tre attorno alla Vergine, lambiti dalle bande fluenti che formano la lettera S.

Nel secondo tomo la mano di Belbello è presente nell'elegante frontespizio che presenta l'iniziale N con la *Natività della Vergine* e un inconfondibile fregio anch'esso di mano dell'artista. In questa scena, ricca di particolari decorativi quali la parete di fondo decorata da archetti gotici intrecciati, si delinea uno spazio scenico singolare tipico del miniatore, dominato in questo contesto dal taglio diagonale del letto.

Il Cadei (1984) aveva individuato alcune analogie tra questa composizione e alcune scene dell'*Offiziolo Visconti* come l'*Investitura di Giacobbe* (c. 74v) o la *Morte di Mosé* (c. 128v) analoghe nella composizione della scena e nella restituzione della profondità d'ambiente.

In base ai riscontri stilistici e alla data del 1431 inserita nel primo tomo del codice, appare plausibile situare la realizzazione delle miniature dei codici per la Certosa di Pavia posteriormente all'*Offiziolo Visconti* in un momento che non si discosta troppo o addirittura potrebbe coincidere con il 1431.

Bibliografia

CARTA 1891, pp. 43-46; CIPRIANI, 1958, pp. 75-78; SAMECK LUDOVICI 1970, p. 34 n. 31; CADEI 1984, pp. 129 e sgg., 196; STEFANI 1985, p. 842; TOGNOLI BARDIN 1988, pp. 110-113, cat. 11; ZAGGIA 1993, pp. 36-37; GARGAN 1998, p. 92; GROSSI TURCHETTI 2004, pp. 82; PASUT 2015, p. 229.



Tav. 18, c. 1r, Miniatore lombardo, *Giudizio universale*.



Tav. 19, c. 1r, Miniatore lombardo, monogramma YHS.



Tav. 20, c. 1r, 96r, Belbello da Pavia, *Annunciazione*.



Tav. 21, c. 145r, Belbello da Pavia, *Pentecoste*.



Tav. 22, c. 1r, Belbello da Pavia, *Natività della Vergine*.



Tav. 23, c. 1r, Belbello da Pavia, fregio a girali e iscrizione *Cartusie Papie*.

5. Eneide

Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 8204

Secolo XV (1431 ca); Pavia

Descrizione materiale

membranaceo; cc. 174; mm. 160 x 225; segnatura “6133” probabilmente dell’inizio del XVII secolo sulla c. 1r; legatura in marocchino rosso dell’inizio del XVII secolo.

Provenienza

Collezione del cardinale Mazzarino

Decorazione

C. 2r, A (Arma virumque cano), *Enea*; c. 15r, C (Conticuere omnes), *Cavallo alato*; c. 28v, P (Postquam res), *Arpia*; c. 41v, A (At regina), *Didone ferita*; c. 53v, I (Interea medium), *Scena di sacrificio*; c. 69r, S (Sic fatur), *Enea all'ingresso degli inferi*; c. 82v, T (Tu quoque), *Il re Latino*; c. 99r, L (Laurenti), *Architetture e paesaggio*; c. c. 111v, A (Atque ea diversa), *Turno*; c. 126r, P (Panditur interea), *Soldato ferito*; c. 141v, O (Oceanum interea), *Lavinia*; c. 157v, T (Turnus ut intractos), *Turno*.

L’antica segnatura “6133” apposta sulla c. 1r, permette di tracciare per il codice un passaggio nella collezione del cardinale Mazzarino, ma l’assenza di un qualunque riferimento araldico non consente di risalire all’originario destinatario dell’opera. Di questi forse vi era traccia, probabilmente insieme alla data di realizzazione e al nome del copista, nel colophon originario (c. 174r) accuratamente cancellato dal nuovo proprietario “T. Vassallini”, il quale, forse verso la fine del XV secolo o inizio del XVI si preoccupò di apporre il suo nome sull’opera.

L’attribuzione della decorazione dell’*Eneide* alla mano di Belbello si deve a una proposta di François Avril (MEISS, KIRSCH 1972) successivamente ripesa da Gennaro Toscano al quale si deve la pubblicazione del codice (TOSCANO 1998). Questi ne situò la produzione a Pavia all’inizio del quarto decennio del Quattrocento, ipotizzando la sua realizzazione per un importante membro gravitante nella corte viscontea.

Le iniziali decorate su lamina d'oro apposte al principio di ogni libro, evocano ancora il retaggio figurativo della tradizione tardotrecentesca pavese, riscontrabile nelle fogliette spinose che rimandano alla tradizione francese. In esse emergono, benché rinnovati, forti echi dell'arte di Michelino, che si ravvisano nell'aggraziata silhouette degli eleganti personaggi e nei volti allungati dai tratti delicati definiti da leggere ombreggiature, elementi che consentono di situare l'opera nella produzione del giovane Belbello.

La paternità del pavese per quest'opera è confermata inoltre dalle tinte morbidamente sfumate, dai poetici paesaggi notturni che compaiono sullo sfondo, lasciando scorgere montagne aguzze e città turrette tipiche del linguaggio dell'artista. Si colgono inoltre alcuni tentativi resa prospettica degli scorci già presenti nell'iniziale con la *Natività della Vergine* degli *Acta Sanctorum*, opera con la quale l'*Eneide* rivela forti analogie rendendo plausibile ipotizzarne in un periodo molto vicino.

Bibliografia

MEISS, KIRSCH 1972, p. 27; TOSCANO 1998, pp. 17-18; LOLLINI 2004, p. 274.



Tav. 24, c. 2r, Belbello da Pavia, *Enea*



Tav. 25, c. 53v, Belbello da Pavia, *Scena di sacrificio*

69



^{logour} ^{iste enes} ^{lassat} ^{funel} ^{delatus enee ut affectuante tre} ^{uelante uela sine mado ut amale tuat mnt}
Le fatuit lacrimas. classisq; in-
^{funel} ^{delatus enee ut affectuante tre} ^{uelante uela sine mado ut amale tuat mnt}
 mitit habenas.
^{delatus enee ut affectuante tre} ^{uelante uela sine mado ut amale tuat mnt}
 Et tandem cubitali curuatu
^{homo dexte obliuere faae a mudo a}
 allabitur horis.
^{dingere} ^{ipelagus} ^{hecto} ^{uonibus}
 Obiitini pelago protra tū
^{ruce} ^{aduro}
 dente tenaci.
^{line nobilitate oribus ut stabiles fauebat} ^{mauel. mals' 100.}
 Ancora fundebat nauel. &
^{epurton.}
 litora curue.
^{Proterit} ^{uolte l' ued} ^{delidendi} ^{teumant}
 Protexit puppes. iuuenis
^{uolce uerpu} ^{a. simital} ^{quid}
 manus emicat ardent
 L utul in helpuum. ^{uolce uerpu} ^{a. simital} ^{quid} queru p[er] termina flame
 A bstrusa inuenit silicil. p[er] densa ferar.
 Tecta rapu silual. inuenta q[ue] flumina mostrat
 A t p[er] uul enas arcel q[ue]bul altul apollo
 P[er] uelidet. h[or]rende q[ue] procul secreta sibilie.
 A ntrum i mane p[er] uul. magna cui m[en]te aiunq[ue]

Tav. 26, c. 69r, Bellello da Pavia, *Enea all'ingresso degli inferi*

6

Bibbia Estense

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 613.

Ante 1434; Ferrara o Pavia

Descrizione materiale

Manoscritto omogeneo; membranaceo; cc. III, 636, III; mm 383 x 268; fascicolazione: I-XXVIII¹⁰, XXIX¹⁰⁻¹; XXX¹⁰⁻²; XXXI-XXXIII¹⁰, XXXIV¹⁰⁻², XXXV-XLVI¹⁰, XLVII⁸, XLVIII-L¹⁰, LI⁸, LII-LIII¹⁰, LIV⁸, LV-LVIII¹⁰, LIX⁸, LX-LXIV¹⁰; cartulazione recente a inchiostro bruno nell'angolo superiore destro di ogni carta; segni di foratura; rigatura a secco; specchio di scrittura 262 x 168; testo a piena pagina distribuito su due colonne di 50 linee di scrittura in lingua francese a inchiostro bruno, titolo delle pagine in lettere rosse e blu, maiuscole rosse e blu, alternate, filigranate; richiami presenti della stessa mano del testo, al centro del margine inferiore del verso dell'ultima carta di ogni fascicolo; scrittura gotica libraria; legatura in cuoio marrone scuro su legno con ricchi fiori ornamentali con goffratura d'oro e finiture metalliche agli angoli esterni; due cinghie di cuoio.

Provenienza

Famiglia Este, Scipio Fortuna, Francesco di Putti, Nicolo di Toxigi

Contenuto

Antico e nuovo testamento.

Decorazione

c. 1r, *S. Girolamo e il leone*, grande fregio marginale con inserito lo stemma della famiglia Este in basso al centro; c. 3r, *Creazione dei quattro elementi dell'universo*; c. 3v, *Creazione della luce*; c. 4r, *Creazione del firmamento*; c. 4v, *Creazione della vegetazione della terra*; c. 5r, *Creazione del sole e della luna*; c. 5v, *Creazione degli animali*; c. 6r, *Creazione di Eva*; c. 7r, *Eterno in trono*; c. 7v, *Ammonizione dell'Eterno ad Adamo ed Eva*; c. 8r, *Peccato originale*; c. 8v, *Eva e il serpente*; c. 10r, *Cacciata dal paradiso terrestre*; c. 10v, *Sacrificio di Abele e di Caino*; c. 11r, *Uccisione di Abele*; c. 13v, *Arca di Noè con gli animali*; c. 18v, *Abramo ritorna in Bethel*; c. 19v, *Abramo e Melchisedec*; c. 20r, *Sacrificio di Abramo*; c. 34v, *Esau e Giacobbe*; c. 36r, *Giuseppe nel pozzo*; c. 46v, *Servitù dei figli di Israele in Egitto*; c. 66r, *Candelabri*; c. 71v, *Adorazione del vitello d'oro*; c. 72v, *Eterno dialoga con Mosè*; c. 73r, *Mosè consegna le tavole della legge*; c. 75r, *Consacrazione sacerdotale*; c. 85r, *Mosè dialoga con l'Eterno*; c. 104v, *L'Eterno consegna le tavole delle legge a Mosè*; c. 119r, *Giosuè e l'Eterno*; c. 126v, *Cavaliere armato seguito da guerrieri*; c. 138v, *Pregghiera di Annab*; c. 153r, *Pianto di Davide*; c. 158v, *Soldato barbuto entro l'iniziale I*; c. 166r, *Unzione di Salomone*; c. 178v, *Re Roboamo e profeta*; c. 185v, *Morte di Achab*; c. 187r, *Morte di Ochosia, figlio di Achab*; c. 192r, *Morte di Benadab*; c. 200r, *Re Ezechia e il serpente di bronzo*; c. 205r, *Re con globo crucigero aureo*; c. 205v, *Morte di Gioachino re di*

Giudea; c. 209v, *Giobbe e i figli*; c. 210v, *Tobia condotto in prigione*; c. 216v, *Morte di Godosia*; c. 217r, *Profeta Ezechiele*; c. 218r, *Evirazione imposta da Nabucodonosor*; c. 224r, *Susanna e Daniele*; c. 225r, *L'idolo di Babilonia*; c. 226r, *Habacuc e Babilonia*; c. 227r, *Re Ciro e un giudeo*; c. 228v, *Nabucodonosor invia Oloferne*; c. 234r, *Re Dario e gli ebrei*; c. 238r, *Re e la Regina Vasti al banchetto*; c. 242r, *Re Artaserse*; c. 244v, *Re Artaserse e un guerriero*; c. 248v, *Sacerdote e tre fanciulli*; c. 254v, *Portatori dell'arca* entro un fregio che funge da lettera I; c. 260r, *Re, accoliti e chierico con ostensorio*; c. 266v, *Josaphat in trono* entro un fregio che funge da lettera J; c. 275r, *Osia in preghiera* entro un fregio che funge da lettera J; c. 276v, *Re Esdra*; c. 281r, *Re Esdra davanti all'altare*; c. 290r, *Namias e l'incendio di una città*; c. 295v, *Re David* entro un fregio che funge da iniziale I; c. 296r, *Re David in preghiera*; c. 301r, *Re David in preghiera*; c. 304r, *Re David con libro aperto*; c. 307v, *L'insipiente*; c. 310v, *David nel mare dei peccati*; c. 314v, *Canto corale*; c. 318r, *Canto corale*; c. 322v, *Dio Padre e Dio Figlio*; c. 332v, *Battesimo*; c. 333v, *Davide in preghiera*; c. 334r, *Il Salvatore benedicente* entro l'iniziale O; c. 335r, *Re Salomone e astanti*; c. 337r, *Il Padre e il Figlio* inseriti entro l'iniziale M; c. 348r, *L'Ecclesiaste*; c. 361v, *Re Salomone e discepoli*; c. 382v, *Isaia*; c. 407r, *Geremia e l'Eterno*; c. 433r, *Lamentazioni di Geremia*; c. 435r, *Profeta Ezechia e giovani astanti*, fregio geometrico decorato con racemi; c. 453r, *Orante* entro fregio che funge da lettera J; c. 454r, *Profeta* entro fregio che funge da lettera J; c. 455r, *Profeta Ezechiele*; c. 460v, *Orante* entro l'iniziale E; c. 464r, *Baruch e i discepoli*; c. 467v, *Baruch*; c. 470v, *Profeta Gioele e astante*; c. 472r, *Profeta Gioele*; c. 474v, *Profeta Amos e l'Eterno*; c. 475r, *Profeta Abdia*; c. 476r, *Profeta Michea*; c. 478r, *Profeta Naum e l'Eterno*; c. 478v, *Profeta Naum profeta*; c. 480r, *Profeta Sofonia l'Eterno*; c. 481r r, *Profeta Aggeo*; c. 482r, *Profeta Zaccaria*; c. 485v, *Profeta Malachia e l'Eterno*; c. 486v, *Re Simone*; c. 500r, *Vecchio benedicente* entro fregio che funge da iniziale J; c. 501r, *I Maccabei*; c. 506r *Guerrieri entrano nella città*; c. 514r, *Madonna con bambino tra re e profeti*, grande fregio marginale con inserito lo stemma della famiglia Este in basso al centro; c. 515r, *Gesù tentato* entro l'iniziale L; c. 523r, *Gesù e i discepoli* entro l'iniziale E; c. 531r, *S. Marco*; c. 533r, *Gesù e un discepolo* entro l'iniziale L; c. 542r, *S. Luca*; c. 562v, *S. Giovanni evangelista*; c. 563r, *Cena degli Apostoli* entro l'iniziale N; c. 576r, *S. Paolo* entro l'iniziale L; c. 576v, *S. Paolo in prigione*; c. 582r, *S. Paolo e Timoteo*; c. 587v, *S. Paolo e giovane*; c. 590v, *S. Paolo* entro fregio che funge da iniziale J; c. 591v, *S. Paolo e discepolo*; c. 593v, *S. Paolo*; c. 595v, *S. Paolo e personaggio barbuto*; c. 597r, *S. Paolo*; c. 598r, *S. Paolo e personaggio barbuto*; c. 599v, *S. Paolo e giovane abbigliato nella stessa maniera*; c. 600v, *S. Paolo e discepolo*; c. 602r, *S. Paolo*; c. 603r, *S. Paolo*; c. 604r, *S. Paolo e discepolo*; c. 608v, *S. Luca e Teofilo*; c. 612v, *Conversione di S. Paolo*; c. 623r, *S. Giacomo*; c. 624v, *S. Pietro Apostolo consegna una lettera*; c. 626r, *S. Pietro Apostolo*; c. 627r, *S. Giovanni*; c. 628v, *S. Giovanni evangelista consegna la sua seconda lettera*; c. 629r, *San Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista*, entro due riquadri distinti; c. 630r, *San Giovanni Evangelista*; c. 633v, *Orante* entro fregio che funge da iniziale J; c. 634r *Angeli oranti* entro fregio che funge da iniziale J.

La *Bibbia* scritta in francese deve il suo primo studio al Venturi (1902), che ne analizzò compiutamente la decorazione mettendo in relazione una nota di pagamento dell'Archivio segreto estense con il codice e collegando così la committenza dell'opera a Niccolò III d'Este.

Il *post quem* per la datazione dell'opera è indicato dalla presenza del quarto francese negli stemmi che compaiono nelle grandi miniature di c. 1r e c. 413r, che venne concesso a Niccolò solo nel 1431, mentre il termine *ante quem* è fissato invece dal documento della cancelleria estense del 1434 in cui si attesta un pagamento a Iacopino d'Arezzo per alcune lettere decorate, alcune lettere a penna e per una sola miniatura realizzate nel codice.

Il Franceschini (1993) ha messo in relazione la *Bibbia* vaticana con quella scritta da Franceschino da Bologna nel 1422, avanzando l'ipotesi che questa sia stata impostata nel 1423 anno in cui le fonti d'archivio attestano che il miniatore lavorasse alla realizzazione di una *Bibbia* per Niccolò III, probabilmente lasciata in seguito incompiuta.

La totalità delle miniature poste a decorazione del testo, sono unanimemente assegnate alla mano di Belbello fin dagli esordi degli studi sulla sua personalità artistica (TOESCA 1912), fatto salvo per un'iniziale del fascicolo 30 (c. 281r) che si deve a Jacopino d'Arezzo, probabilmente in seguito ad un errore di fascicolazione a di cui ci si accorse forse in un momento in cui il miniatore pavese non era più disponibile.

Nella decorazione del codice lo stile del maestro appare maturato rispetto alla sua produzione precedente: i personaggi si caratterizzano per una tensione interna che si manifesta nella direzione del linguaggio espressivo dei personaggi, animati da un linguaggio vibrante e da una cifra mosca e monumentale. Tali caratteristiche rivelano evidenti i contatti con la cultura emiliana, con la quale il miniatore aveva senz'altro avuto modo di confrontarsi durante il periodo in cui attese alla decorazione del manoscritto di committenza estense. In particolare egli deve aver avuto la possibilità di osservare *de visu* gli affreschi di Giovanni da Modena nella cappella Bolognini della chiesa di San Petronio a Bologna, realizzati

tra il 1411 e il 1412, dai quali attinge il trattamento dei panneggi, i visi sottili e i profili taglienti. Probabilmente nello stesso edificio subì anche il fascino delle sculture della Porta Magna di Jacopo della Quercia nonché dei rilievi primoquattrocenteschi di Alberto da Campione dei quali i vecchioni barbuti della *Bibbia* riproducono la monumentalità.

Bibliografia

VENTURI 1902, pp. 129-132; TOESCA 1912, pp. 234-235; SAMECK LUDOVICI 1954; Cadei 1976, pp. 66-92; Cadei 1984, pp. 132 e ss.; *Liturgie* 1992, pp. 310-317; FRANCESCHINI 1993, p. 13; TOSCANO 1998, pp. 18-19; MANFREDI 2000, pp. 367-372; MELOGRANI 2011, pp. 463-77.



Tav. 27, c. 3r, Belbello da Pavia, *Creazione dei quattro elementi*



Tav. 28, c. 5v, Belbello da Pavia, *Creazione degli animali*

7.

Messale ad uso romano (Messale di Barbara di Brandeburgo Gonzaga)

Mantova, Archivio Storico Diocesano, Capitolo della cattedrale, senza segnatura.

secolo xv, (1442 ca – 1461 ca); Pavia e Mantova

Descrizione materiale

Manoscritto omogeneo; membranaceo (cartacee le cc. di guardia); cc. III, 380, III'; mm 395 x 262; fascicolazione I, XLVIII⁶, II-XLVII⁸; tripla cartulazione moderna (xx secolo) in cifre arabe a matita nel margine superiore destro (risalente al 1913, c. 108r, p. 215 ripetuto erroneamente il numero 213; c. 194r, p. 383 numerato erroneamente p. 391), in quello inferiore destro (del 1914-1915, incompleta, inizia da c. 204r e non comprende quattro carte rubate) e a metà del margine destro (post 1935, completa), è valida la terza; foratura non rilevabile; rigatura a secco; specchio di scrittura mm. 227 x 158 [69(20)69]; testo a piena pagina distribuito su due colonne di 30 linee ciascuna di scrittura a inchiostro nero con titoli e rubriche in rosso, notazione quadrata nera su tetragramma rosso per il corredo musicale; sempre presenti i richiami vergati in orizzontale al centro del margine inferiore del verso dell'ultima carta dei fascicoli, ad eccezione del I (cc. 1-6v), del II (cc. 7-14v) e del XXIII (cc. 175-182v); scrittura gotica, minuscola, libraria di un'unica mano attribuibile a Pietro Paolo Marone per via documentaria; legatura moderna (1991) con assi in legno di cipresso, coperta da velluto rosso porpora con cinque borchie metalliche su ogni piatto e due fermagli; restauro conservativo del 1991 (Roma, Laboratorio per la conservazione e il restauro).

Provenienza

Gianlucido Gonzaga, Paola Malatesta; Barbara Hohenzollern di Brandeburgo, moglie di Ludovico Gonzaga, marchese di Mantova; cardinale Ercole Gonzaga, vescovo di Mantova nel 1521; donato nel 1554 alla Cattedrale, il Messale è descritto nel 1571 in un inventario della sagrestia del Capitolo della Cattedrale e, successivamente, nel 1722, in un altro particolareggiato inventario della sagrestia della Cattedrale di Mantova.

Contenuto

Cc. 1r-6v, calendario; cc. 7r-158v, Proprio del tempo dalla prima domenica dell'Avvento al Sabato Santo; cc. 159r-190r, ordinario della Messa; cc. 190r-253v, Proprio del tempo dalla Pasqua alla xxiv domenica dopo Pentecoste; cc. 254r-318v, Proprio dei Santi; cc. 319r-348r, Comune dei Santi; cc. 348v-380v, liturgia dei defunti, del matrimonio, benedizioni.

Decorazione

C. 7r, A (Ad te levavi);: *Davide in ginocchio prega Dio padre* (su due registri); c. 8r *Gesù parla a due discepoli*; c. 10r *Giovanni Battista e i sacerdoti*; c. 14v *Predica di Giovanni Battista*; c. 16v *Natività di Gesù*; c. 17v *Annuncia ai pastori*; c. 18v *Adorazione dei pastori*; c. 19v *Iniziale I su undici righe (In principio erat Verbum)*; c. 20r, *Martirio di santo Stefano*; c. 21v, *San Giovanni evangelista*; c. 22v, *Strage degli innocenti*; c. 26r, *Circoncisione di Gesù*; c. 27r *Adorazione dei Magi* (due colonne di testo); c. 28v, *Gesù tra i Dottori*; c. 29v, *Battesimo di Gesù*; c. 30r, *Nozze di Cana*; c. 43r, *Tentazioni del demonio a Gesù*; c. 53r, *Trasfigurazione*; c. 62v, *Liberazione dell'indemoniato*; c. 73r, *Moltiplicazione dei pani*; c. 83v, *Gesù discute con un fariseo*; c. 98r, *Ingresso a Gerusalemme* (due colonne di testo); c. 110r, *Orazione nell'orto*; c. 116r, *Lavanda dei piedi*; c. 119v, *Il Cireneo aiuta Cristo a portare la croce*; c. 157r, *Pie donne al sepolcro*; c. 182v, *Crocifissione*; c. 183r, *Celebrazione della messa*; c. 190r *Resurrezione*; c. 204v, *Ascensione*; c. 209r, *Pentecoste*; c. 222r, *ostensorio con angeli*; c. 254r, *Vigilia di Sant'Andrea*; c. 255r, *Sant'Andrea*; c. 257r *San Tommaso*; c. 260v, *Conversione di San Paolo*; c. 264r, *Purificazione di Maria*; c. 266r, *Cattedra di San Pietro*; c. 267r, *San Mattia*; c. 269v, *Annunciazione*; c. 270v, *San Giorgio*; c. 272r, *Santi Filippo e Giacomo*; c. 273r, *Invenzione della Santa Croce*; c. 274r, *San Giovanni evangelista*; c. 280v, *Natività di San Giovanni Battista*; c. 283v, *Santi Pietro e Paolo*; c. 286r, *Visitazione*; c. 292r, *San Giacomo*; c. 296v, *San Lorenzo*; c. 299r, *Assunzione della Vergine Maria*; c. 301r, *San Bartolomeo*; c. 302r, *Decollazione di San Giovanni Battista*; c. 304r, *Natività della Beata Vergine*; c. 308r, *San Matteo apostolo*; c. 309v, *San Michele*; c. 310v, *San Francesco riceve le stimmate*; c. 313v, *San Simone*; c. 314v, *Tutti i Santi*; c. 316v, *San Martino vescovo*; c. 318v, *Santa Caterina*; c. 319r, *Vigilia della festa di un apostolo*; c. 324r, *Festa di un pontefice martire*; c. 327v, *Festa di un martire non pontefice*; c. 329r, *Festa di un santo da Pasqua a Pentecoste*; c. 330r, *Festa di più martiri*; c. 337r, *Festa di un confessore pontefice*; c. 342v, *Festa di un confessore non pontefice*; c. 344v, *Festa delle vergini*; c. 371r, *Liturgia dei defunti*; c. 378v, *Liturgia del matrimonio*.

Il codice è conosciuto anche come *Messale di Barbara* di Brandeburgo poiché l'unico stemma racchiuso al suo interno è, a c. 204v, quello della moglie del marchese di Mantova Ludovico Gonzaga. Il manoscritto in realtà fu cominciato intorno al 1442 per volere del protonotario Gian Lucido Gonzaga, che deceduto nel 1448 non potrà ammirare l'opera conclusa. Dopo la sua morte la gestione del codice passò dapprima alla madre Paola Malatesta, alla scomparsa di questa nel 1449 al fratello Ludovico e in seguito a sua moglie Barbara di Brandeburgo, sotto la quale il lavoro verrà portato a termine nel 1465 più di un ventennio dopo dal suo inizio.

Il *Messale* appare di particolare interesse per il suo ricco *corpus* ornamentale il cui

progetto decorativo sembra appartenere per la maggior parte a Giovanni Belbello da Pavia che ne realizzò l'esecuzione con interventi della sua bottega. Nel 1461 gli subentrò Girolamo da Cremona il cui intervento inizia a partire da c. 183r, un piccolissimo gruppo di miniature è stato recentemente attribuito a un terzo maestro.

Se va riconosciuta a Pietro Toesca (1912) l'intuizione dell'accostamento dell'ancora anonimo miniatore tardogotico dell'*Offiziolo Visconti*, nonché di un altro gruppo di opere, alla decorazione del *Messale*, a Guglielmo Pacchioni (1915) spetta il merito di aver associato l'opera a una serie di documenti d'archivio (pubblicati da Francesco Carta nel 1851) in cui è nominato Belbello da Pavia in relazione a un Messale per la famiglia Gonzaga.

Il *Messale* è l'unica opera attribuita a Belbello della quale si abbia una ricca documentazione: le carte d'archivio, conservate presso l'Archivio di Stato di Mantova, coprono il periodo che va dal 1442 al 1462 e testimoniano esclusivamente della sua attività per la famiglia Gonzaga.

Dalla disamina del contenuto dell'insieme di queste testimonianze, emerge un quadro delle complesse dinamiche inerenti la realizzazione del codice; dai documenti citati si evince che Belbello avesse atteso alla realizzazione del Messale in tre fasi precise: dal 1442 al 1444, dal 1448 al 1450, e in ultimo dal 1459-1461, corrispondenti dal punto di vista artistico a tre gruppi distinti di riquadri istoriati che testimoniano l'evoluzione dell'artista.

Belbello inizia a lavorare al manoscritto nel 1442 circa insieme al copista Pietro Paolo Marono, si trovano infatti sul libro paga di Gianlucido a partire da quell'anno; l'opera di scrittura, non ancora conclusa nel 1449, potrebbe essere stata completata entro il 1453, anno in cui Pietro Paolo Marono chiede di poter lasciare Mantova.

Un'accurata analisi filologica ha permesso di suddividere le miniature di Belbello in tre gruppi, che coincidono con le fasi attestate dai documenti: 1442-1444, 1448-1450 e 1459-1461.

In base agli studi condotti dal Cadei (1984), dal De Marchi (1999) e come

acutamente ha precisato Federica Toniolo (2007), si può affermare che Belbello nella prima fase di lavorazione abbia eseguito 17 miniature distribuite nei primi nove fascicoli (fino a c. 62) e altre due nel quarantunesimo fascicolo. Tale individuazione venne fatta in base all'osservazione delle bordature delle vignette che, laddove sono incorniciate da fasce che si intersecano negli angoli, mostrano ancora una stretta aderenza ai modi di Michelino da Besozzo. La seconda fase, da situarsi a seguito della morte del primo committente Giangaleazzo tra il 1448 e il 1450, vede la realizzazione da parte del miniatore pavese di nove miniature nei fascicoli che vanno dal decimo al ventinovesimo e di una a c. 270r del trentaquattresimo fascicolo; lo stile di queste miniature si differenzia rispetto al precedente gruppo per l'utilizzo di tinte più scure e un disegno maggiormente segnato.

All'ultimo periodo belbelliano, che corrisponde al periodo tra il 1459 e il 1461 appartengono quindici miniature inserite nei fascicoli che vanno dal ventisettesimo al quarantottesimo (da c. 209r con la miniatura che illustra la festa della Pentecoste a c. 378v). Lo stile di Belbello, che riprende i temi propri della tradizione pisanelliana e li sviluppa in senso spaziale, come dimostrano i pavoni che si affrontano per le terga nel margine inferiore della *Pentecoste*, appare notevolmente mutato rispetto a quello risalente alla fase di quasi dieci anni anteriore, momento in cui l'artista dovette allontanarsi precipitosamente da Mantova a seguito di un'accusa di sodomia. Le forme appaiono più solide, la ricerca dello spazio diviene più profonda e vi si scorge una continua ricerca per una forma preziosa. Nonostante i notevoli risultati ottenuti in questo frangente dal miniatore, che tentava in ogni modo di progredire rispetto alle sue radici legate al gotico internazionale, per adeguarsi al nascente gusto rinascimentale, egli proprio sul finire del 1461 venne sollevato dall'incarico. La marchesa Barbara di Brandeburgo Gonzaga affidò l'incarico del completamento del *Messale* a Girolamo da Cremona un "zovene di questa terra el quale minia molto bene" del quale si faceva garante Andrea Mantegna.

Il divario stilistico tra i due miniatori appare una netta cesura di gusto e di cultura

che si può osservare nelle c. 182v e 183r nelle quali sono presenti rispettivamente la *Crocifissione* di Girolamo da Cremona e la *Celebrazione della Messa* di Belbello, la prima bordata da una cornice a gemme e perle, la seconda incorniciata un tralcio che racchiude fiori aperti violacei e azzurri, che benché più evoluto riporta ancora un'eco di quello del frontespizio del secondo volume degli *Acta Sanctorum*.

Bibliografia

PACCHIONI 1915, pp. 241-252, 343-372; SAMEK LUDOVICI 1954; CIPRIANI 1958; PASTORE MANZOLI 1991; DE MARCHI 1998, pp. 115-118; TONIOLO 2006a, pp. 216-230; L'OCCASO 2008, pp. 194-196.



Tav. 29, cc. 182v, Girolamo da Cremona, *Crocifissione*; c. 183r, Belbello da Pavia, *Te igitur*



Tav. 30, c. 16v, Belbello da Pavia, *Natività*

8.

Salterio-Innario

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, ms. A 47, n. 9.

XV secolo, 1450 circa; Emilia-Romagna?

Descrizione materiale

Manoscritto omogeneo; membranaceo; cc. 255; mm 480×330; vergato in una nitida scrittura gotica corale; legatura originaria restaurata, in assi rivestite di cuoio rinforzate ai lati da lamine di metallo ribattuto, ornate da borchie d'ottone agli angoli e al centro.

Provenienza

Sconosciuta, acquistato nel marzo 1901 dal direttore delle Reali Accademie di Firenze e destinato al Museo nazionale del Bargello il 24 maggio 1902.

Decorazione

C. 1r, P (Primo dierum omnium); c. 2v, B (Beatus vir), *David e Dio padre*; c. 16v (Conserva me Domine), *Apparizione di Dio a Francesco e Leone*; c. 25v, C (Caeli enarrant gloriam Dei), *San Bernardino da Siena*; c. 42v, D (Dominus illuminatio mea) *Apparizione di Dio a un frate in preghiera*, c. 71r, D (Dixi custodiam vias meas) *David che si tocca la lingua*.

Il corale, fu reso noto per la prima volta da Zofia Ameisenowa (1933) che lo associò al nome di Belbello, rilevandovi una tensione dei tratti e dei colori iridati che associava a una miniatura raffigurante le *Tre Marie al sepolcro* all'interno di un'iniziale A conservata nella Biblioteca Jagelonska di Cracovia. Il codice poi, dimenticato dalla critica, fu studiato nuovamente da Mario Salmi, che individuò la mano del miniatore pavese a c. 2v, riconducendolo all'epoca in cui egli era al lavoro nel Messale di Barbara di Brandeburgo, indicando in realtà un lasso di tempo assai ampio tenuto conto che l'impresa delle decorazioni del Messale Gonzaga si protrasse per circa due decenni. Lo studioso non riferì tuttavia l'intero corredo illustrativo alla bottega di Belbello, ma solamente le iniziali figurate dei ff. 93r e 150r, attribuendo le restanti a miniatori appartenenti a "tendenze diverse della scuola lombarda". Basandosi sull'effigie di san Bernardino con l'aureola raggiata dei beati, Salmi datò l'esecuzione del codice a dopo il 1444,

anno di morte del santo predicatore, e prima della sua canonizzazione, avvenuta nel 1450.

Dopo un fugace accenno, il *Salterio Innario* in seguito fu citato a più di cinquant'anni di distanza da Milvia Bollati che sottolineò come il codice avrebbe meritato una maggiore attenzione da parte della critica. La studiosa attribuì alla mano di Belbello esclusivamente le miniature del frontespizio, quali la figura di *Dio padre che appare a Davide* entro l'iniziale del salmo *Beatus vir* e il frate francescano del *bas-de-page* "che pare quasi un ritratto", mentre assegnò i restanti minii a collaboratori, definendo il codice "un vero e proprio lavoro d'*équipe* nel quale Belbello si riserva solo l'esecuzione del frontespizio".

Va infine a Chiara Ponchia (2015a) il merito di aver colmato la carenza di notizie concernenti il manoscritto grazie alla scheda dell'opera redatta per il catalogo della recente mostra sull'arte francescana tenutasi a Firenze, alla quale ha fatto seguito un articolo di notevole apporto della stessa studiosa (2015b).

Il codice reca nella prima parte i salmi per l'ufficio divino dall'Avvento fino al tempo pasquale, e nella seconda sezione gli inni per le feste dei santi più importanti, tra i quali spiccano, oltre a san Francesco i principali santi francescani come sant'Antonio da Padova e san Ludovico. Tale selezione, che già di per se indica una committenza francescana del corale, è rafforzata dalla scelta di alcune miniature sempre di soggetto francescano. Oltreché nel frontespizio del manoscritto San Francesco appare nuovamente effigiato, nel capolettera *C* (*Conserva me Domine*) di c. 16v, dove assistiamo all'apparizione di Dio al santo alla presenza di frate Leone. Ancora in un contesto francescano affonda l'iconografia della miniatura di c. 25v, dove la *C* di *Celi enarrant gloriam Dei* accoglie il ritratto di profilo di san Bernardino da Siena. Infine nella miniatura di c. 175r, si trova la raffigurazione di un gruppo di frati francescani di fronte a un leggio, sul quale uno di essi apre il corale.

L'apparato illustrativo del codice inizia a c. 2v con una pagina per la quale la critica si mostra concorde nell'attribuzione a Belbello e che l'analisi della miniatura, che presenta numerosi tratti tipici dell'artista, non può che confermare.

La grande iniziale *B* del *Beatus vir*, fucsia su lamina d'oro, contiene la figura a mezzo busto di *Dio padre che appare a David*, intento a suonare il salterio. L'energico vigore della composizione, le espressioni, la costruzione pittorica dell'incarnato e la salda impostazione delle figure non lasciano dubbi sull'autografia di Belbello. Al pavese rimandano anche le trasparenze cangianti delle vesti del re David, le decorazioni fitomorfe sui margini della carta e il san Francesco a mezzo busto carico di *pathos* entro un clipeo nel *bas-de-page* del quale, nonostante il mediocre stato di conservazione, si può ancora cogliere l'intensa espressione del volto.

Le restanti miniature sono state giustamente attribuite, all'unanimità dalla critica, a meno abili collaboratori del maestro, tra i quali la Ponchia ha però recentemente individuato la mano di un maestro di alto profilo che, come Belbello, eseguì una sola miniatura, la *D* quella a c. 42v per la quale la studiosa ha proposto l'identificazione con il Secondo Maestro dell'Antifonario M, probabilmente allievo del pavese.

Una convincente cronologia dell'esecuzione del manoscritto viene proposta dalla Ponchia (2015b) sulla base dell'analisi degli interventi di Belbello, il cui stile appare piuttosto avanzato per la datazione alla metà degli anni quaranta avanzata dal Salmi (1951), e preferisce pertanto collocare l'illustrazione del corale poco prima del 1450, anno in cui il miniatore dovette abbandonare Mantova a seguito di una condanna per sodomia, lasciando per la seconda volta interrotto il lavoro per il *Messale* di Barbara di Brandeburgo. La studiosa avvicina il frontespizio del salterio fiorentino alle ultime miniature di questa seconda fase, che le fonti d'archivio consentono di datare al biennio 1448-1450, individuando alcune corrispondenze stilistiche con le cc. 119v e 190r. La committenza del codice resta ancora misteriosa poiché nulla si conosce sulla sua origine, se non che esso comparve presso un collezionista bolognese all'inizio del secolo scorso. La possibile via di indagine, ancora tutta da verificare, avanzata dalla Ponchia è quella di una provenienza dalla serie dei perduti libri di coro commissionati dal cardinale Bessarione, opzione supportata dal fatto che da una lista del 1812, che

descrive i 15 corali bessarionei giunti al Demanio di Cesena dopo la soppressione napoleonica del 1810, mancano proprio gli Innari e forse dei Salteri. Un'altra ipotesi proposta è quella di una produzione per il convento osservante di San Paolo in Monte a Bologna, che intratteneva documentati rapporti con Barbara di Brandeburgo committente di Belbello.

Bibliografia

AMEISENOWA 1933, p. 98; SALMI 1951, pp. 321; BOLLATI 2003, pp. 372-373; PONCHIA 2015, pp. 406-408; PONCHIA, ZABEO 2015, pp. 91-104.



Tav. 31, c. 2v, Belbello da Pavia, *David nell'iniziale B*

9.

Libro d'ore all'uso di Roma

Parigi, Bibliothèque National de France (Smith-Lesouëf 22)

XIV secolo (1390-1395), primi anni del 1460; Pavia o Milano

Descrizione materiale

Manoscritto disomogeneo; Membranaceo; cc. I, 384, I, cartacee le cc di guardia; mm 160 x 120; sette fogli sono stati staccati e inseriti tra le cc. 14 e 15

Provenienza

Acquisito da Auguste Lesouëf; donato dagli eredi nel 1913 alla Bibliothèque Nationale (don 36480), ma conservato fino al 1980 nella Bibliothèque Smith-Lesouëf di Nogent-sur-Marne.

Decorazione

C. 15r, *Vergine con bambino*; c. 15v, D (Deus in adiutorium), *Vergine con bambino*; c. 24r, *Flagellazione*; c. 24v, D (Deus in adiutorium), *Busto di un santo con filatere*; c. 34v, *Gesù davanti a Pilato*; c. 35r, D (Deus in adiutorium), *Busto di santo che scrive su un filatere*; c. 38r, *Cristo deriso tra i soldati*; c. 38v, *Portamento della croce*; c. 39r, D (Deus in adiutorium), *Busto di santo con filatere*; c. 41v, *Gesù inchiodato alla croce*; c. 42r, D (Deus in adiutorium), *Busto di santo con filatere*; c. 44v, *Adorazione dei Magi*; c. 45r, *Gesù in croce tra i due ladroni*; c. 45v, D (Deus in adiutorium), *Busto di profeta con filatere*; c. 48v, *Discesa dalla croce*; c. 49r, D (Deus in adiutorium), *Vergine con bambino*; c. 56v, *Annuncio ai pastori*; c. 57r, *Deposizione*; c. 57v D (Deus in adiutorium), *Busto di profeta con filatere*; c. 61r, *Cristo negli Inferi libera i Giusti*; c. 61v, *Resurrezione*; c. 62r, *Pie donne al sepolcro*; c. 79r, *Vergine con bambino*; c. 84r, *Annunciazione*; c. 89r, *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*; c. 89v, D (Domine labia mea), *Busto di santo con filatere*; c. 92r P (Pro cunctis fidelibus), *Scheletro dentro il sepolcro*; c. 95r, P (Pro cunctis fidelibus), *Teschio*; c. 100v, P (Pro cunctis fidelibus), *Busto d'uomo in preghiera*; c. 103v, P (Pro cunctis fidelibus), *Busto d'uomo in preghiera*; c. 104r, D (Domine labia mea), *Spirito Santo sotto forma di colomba*; c. 106v, D (Domine labia mea), *Vergine in preghiera tra santi*; c. 109r, D (Domine labia mea), *Cristo benedicente*; c. 112r, D (Domine labia mea), *Busto di santo*; c. 115r D (Domine labia mea), *Busto di profeta con filatere*; c. 119v, *Ultima cena*; c. 168v, *Gesù in croce tra i due ladroni*; c. 212r, *Unzione di Betania*; c. 213r, *Battesimo di sant'Agostino*; c. 223r, *Ufficio dei defunti*; c. 265r, D (Domine ne), *David in preghiera*; c. 285v, *Cristo in pietà*; c. 295r, *Cristo nel giardino degli ulivi*; c. 296r, *Bacio di Giuda*; c. 384v, *Benedizione dell'acqua*.

La realizzazione di quest'opera si situa nel contesto della produzione lombarda di Libri d'ore ad uso privato sul finire del Trecento e presenta un collegamento

diretto con un altro codice di contenuto affine, ma di maggiori dimensioni e senz'altro più conosciuto: il *Messale-Libro d'ore* conservato nella Bibliothèque nationale de France (ms. Lat. 757). I due manoscritti presentano gli stessi emblemi, simili ritratti dei committenti che appaiono abbigliati nella stessa maniera, ma si distinguono per la loro destinazione, che per il secondo è riconducibile a libro di apparato per la cappella privata del committente.

La prima fase di decorazione, alla quale parteciparono almeno cinque differenti miniatori, iniziò al principio degli anni Novanta del Trecento per volere di Bertrando de' Rossi (1336-1396), consigliere e diplomatico di Gian Galeazzo Visconti, per rimanere presto incompiuta in seguito al decesso del committente. Il completamento dell'apparato decorativo venne compiuto su desiderio di Pier Maria Rossi (1413-1482), nipote di Bertrando, raffigurato inginocchiato e di profilo, come già il nonno nello stesso codice, e accanto alla sua amante Bianca Pellegrini (1417-1480), in una scena di dedica a c. 215v.

Nella campagna decorativa più recente si rintraccia il limitato operato di Belbello, che si limitò ad eseguire la miniatura a piena pagina con l'*Adorazione dei magi* e il fregio di c. 44, unanimemente assegnatigli dalla critica, ma appare lecito riconoscere al maestro pavese anche il fregio della c. 49r le cui fogliette spinose e i larghi fiori all'interno di girali che si stagliano su un fondo d'oro, riecheggiando quelli eseguiti nella *Bibbia Este* e nelle pagine degli *Acta Sanctorum*.

Nell'*Adorazione dei Magi* i personaggi presentano una solida impostazione e nella loro rappresentazione si scorge l'impegno verso una ricerca volumetrica delle figure, dalle espressioni più tormentate. Il rapporto tra i volumi della raffigurazione rimanda alle miniature realizzate nell'ultima fase della decorazione del *Messale di Barbara* la cui realizzazione dovette compiersi per il miniatore lombardo, di poco precedentemente all'intervento nel *Libro d'ore*.

Bibliografia

ZANICHELLI 1996, pp. 51-90; AVRIL, GOUSSET 2005, pp. 92-96; MANZARI 2003, pp. 97-103; ZANICHELLI 2007, pp. 187-212.



Tav. 32, c. 44v, Belbello da Pavia, *Adorazione dei Magi*



Tav. 32, c. 49r, Belbello da Pavia, fregio

10.

Libro d'ore all'uso di Roma (Libro d'ore Birago)

Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, Fondo Comites latentes, ms. 52.

XV secolo (1460-1475); Milano e Pavia?

Descrizione materiale

Manoscritto disomogeneo; membranaceo; mm 88x70; cc. 189, I; cartulazione recente a matita in cifre arabe apposta nell'angolo inferiore destro di ogni carta; rigatura a secco; scrittura gotica iniziali decorate a penna; rilegatura di legno ricoperta di seta.

Provenienza

Realizzato per un membro della famiglia Birago di Milano; Marchese Trivulzio.

Contenuto

Libro d'Ore

Decorazione

c. 1r, *Dio padre in gloria porge il lys all'Arcangelo Gabriele*; c. 12v, *Annunciazione*; c. 32r, *Adorazione dei Magi*; c. 38r *Strage degli Innocenti*; c. 43v, *Circoncisione*; c. 58v, *Assunzione della Vergine*; c. 125r *Resurrezione di Lazzaro*; c. 184v, *Crocifissione*.

Il manoscritto, che si configura come una delle testimonianze della miniatura rinascimentale del ducato di Milano, è noto come *Libro d'ore Birago* poiché presenta a c. 1r, entro un medaglione sorretto da due putti, due scudi affiancati contenenti rispettivamente gli stemmi della famiglia Birago e della famiglia Sforza, accompagnati dal motto *sis semper bene* scritto su un cartiglio tenuto da un bianco levriero, inserito nel medesimo medaglione.

Ad oggi non è noto con precisione a quale membro della famiglia Birago sia appartenuto il codice, ma la presenza dell'emblema sforzesco accanto a quello della famiglia patrizia milanese ha indotto a credere che il destinatario dovesse essere in stretti rapporti con i duchi o ricoprire un'importante carica amministrativa a loro servizio.

Dal codice deriva il nome convenzionale dell'anonimo definito 'Master of Birago Hours' da Jonathan Alexander che, a partire dal suo operato nel libro d'ore

contrassegnato con le armi della famiglia Birago, ha riunito intorno all'artista un primo *corpus* di sei manoscritti (Alexander 1969). La maggior parte della decorazione si deve all'anonimo maestro, ma nella c. 125r si reperisce l'unico intervento di Belbello da Pavia che minia una *Resurrezione di Lazzaro*.

Il Maestro delle Ore Birago deve aver portato a termine la decorazione del manoscritto nel corso degli anni Settanta successivamente a Belbello, come pare dimostrare il suo stile, mentre l'intervento del pavese è da situarsi intorno al 1462 quando, ormai concluso il suo ruolo nella decorazione del *Messale* per Barbara Gonzaga, egli dovette cercare nuovi incarichi che gli permettessero di restare in Lombardia, accontentandosi anche di ruoli marginali.

La miniatura presenta strette tangenze stilistiche con quelle dell'ultima fase di decorazione del *Messale*, specialmente nella forte carica espressiva dei volti e nel particolare trattamento dell'aureola realizzata a raggiera, così come quella degli apostoli nella pagina con la *Pentecoste*. Tipicamente belbelliano è anche il fregio a girali con grandi fiori azzurri e fucsia su fondo oro, che rimanda per esempio alla cornice del frontespizio della *Bibbia*.

Bibliografia:

SWARZENSKI, SCHILLING 1929, pp. 247-248; ALEXANDER, DE LA MARE 1969, pp. 147-150 nr. 54; QUATTRINI 2006, pp. 268-269; QUATTRINI 2013, pp. 121-122; MULAS 2012, p. 232-236



Tav. 33, c. 125r, Belbello da Pavia, *Resurrezione di Lazzaro*

11.

Phalaridis Epistolae

San Francisco, California State Library, ms. 7

XV secolo, 1464

Descrizione materiale

Manoscritto disomogeneo; membranaceo; cc. I, 48 (bianche le cc. 46v, 47v e 48v); mm. 205 x 135; cartulazione moderna a matita nell'angolo superiore destro di ogni carta; foratura non rilevabile; rigatura mista a colore; testo a piena pagina distribuito su un'unica colonna di 25 linee di scrittura a inchiostro bruno, titoli in rosso, maiuscole rosse e blu alternate filigranate; scrittura gotica libraria attribuibile ad Antonius de Bozollo che appone la sua firma a c. 46r: *MCCCLXmo quarto die p. februarii. Perfecte fuere hec epistole per me Antonium de Boçollo anno et die suprascriptis ad petitionem nobilis ac generosi civis et domini sui honorandissimi domini Pancratii Gentilis olim Falamonice quem conservet altissimus felicem*; nota manoscritta di mano più tarda aggiunta a c. 46r: *sum Alexandri de episcopo filii quondam domini Aluysii civis laudensis cui Deus sempiterna gaudia concedat*; legatura in velluto verde probabilmente del XVIII secolo.

Provenienza

Carlo Archinto di Milano; Adolph Sutro

Contenuto

Cc. 1r-44r, Phalaridis Epistolae; cc. 44v-45v, quattro lettere con la prefazione di Alfonso di Napoli; c. 46r, lettera di Francesco Pellotto da Padova; c. 48r due alfabeti e frammenti di opere di Sallustio e Lucano firmati "A. B".

Decorazione

C. 1r, V (Vellem Malatesta), *Busto di soldato barbuto*

Il manoscritto, contenente la traduzione latina di Francesco Aretino delle *Epistole* di Falaride, è stato reso noto recentemente da Milvia Bollati (2008) che ne ha ricondotto l'esecuzione ad ambito lombardo. La nota di possesso che compare in margine al f. 46r, è relativa al secondo possessore del codice, il lodigiano Alessandro de Episcopo che la appose al momento dell'acquisizione del codice quando fece aggiungere il suo stemma nel frontespizio.

La decorazione del volume si limita alla prima pagina di cui la studiosa ha assegnato convincentemente a Belbello da Pavia l'iniziale che introduce la dedica

a Novello Malatesta. La lettera V su lamina d'oro è percorsa da corpose foglie d'acanto ripiegate su se stesse, al cui interno è ritratto un uomo in armi che, nonostante qualche caduta di colore, mostra ancora tratti marcatamente espressivi, riconducibili alla tarda attività del miniatore pavese. La miniatura mostra significativi punti di contatto con la sua produzione veneta, nello specifico il personaggio in armi rimanda alle figure che animano i *cuttings* riconducibili ai libri di coro del il monastero di San Giorgio Maggiore, che si rivelano nella monumentalità e nel vigore dell'armigero e nella sua espressione torva. L'armatura, ottenuta con sottili pennellate di oro di conchiglia ricorda nella sua lavorazione quella del *San Giorgio che uccide il drago* del Kupferstichkabinett di Berlino. A far propendere per l'autografia di quest'opera da parte di Belbello è anche il racemo fogliaceo che pare germogliare dal corpo della lettera e la scelta delle tinte accese nei toni dell'azzurro del verde e del fucsia morbidamente sfumate, secondo i modi tipici dell'artista.

Il manoscritto rappresenta un'ulteriore conferma dell'estensione dell'attività dell'artista al settimo decennio del Quattrocento, ma la sua datazione al 1464, come sottolineato dalla Bollati, pone qualche interrogativo sulla reale data di trasferimento del miniatore in Laguna. L'ipotesi della realizzazione in Lombardia avanzata dalla studiosa deriva Finora deriva dal nome del copista, Antonio da Bocollo, originario di Bozzolo paese vicino a Mantova, del quale ad oggi non sono note altre sottoscrizioni. L'origine mantovana del copista potrebbe essere la prova del fatto che Belbello abbia mantenuto a distanza i contatti con la città gonzaghesca nonostante si trovasse già a Venezia, pare invece più remota la possibilità di uno slittamento della data di arrivo del pavese nella città lagunare, solitamente posta nel 1462, ma in mancanza di qualunque notizia sul committente dell'opera è possibile procedere solo per via di ipotesi.

Bibliografia

BOLLATI 2008, pp. 313-317

Francisci Aretini in Phalaridis tyranni epistolas:
Ad nouellum Malatestam Probemium.



Ellem Malatesta nouelle prin
ceps illustis: tantam mihi dice
di facultatem dari: ut uel pre
stantie tue: uel Phalaridis no
stri epistolis: quas nuper e gre
co in latinum traductas: et noi
tuo ut pollicitus sum dicaris
mitto: mea responderet oratio. Vtrum enim assequeret:
non modo non multitudinis: sed ne doctorum quidem:
aurium iudicium formidaret. Nam ut laudes tuas in
aliud tempus remittam: neq; enim cuiusmodi sunt: q; pos
sint breui probemio complecti: qui ornatus: que tanta
esset dicendi copia: que non tuo et maiorum tuorum r
splendore superaret. Tacebo igitur in presentia: antiq; s
simam malatestarum familiam: que non flamine modo:
in qua felicissimo principatu diu floruit: sed italie decus
& ornamentum clarissimum semper extitit. Tacebo ma
iores tuos: qui & si prestantissimi fuerint: tamen si hanc
provinciam assumerem: tantus mihi recentium laudum
campus patere: ut non opus esset antiquora consecrari.
Tacebo Pandulfum patrem: Carulum & Malatestam
patruos: quibus neq; bellice rei gloria: neq; litterarum
quantum in principibus requirendum e. studijs non



Tav. 34, c. 1r, Belbello da Pavia, *Uomo in armi*

12.

Libro d'Ore all'uso di Roma (Rose Horae)

New York, Morgan Library, ms. M 1172.

XV secolo (1470 ca.), Nord Italia, (Venezia?).

Descrizione materiale

Manoscritto omogeneo; membranaceo su pergamena rosata un tempo rosso/violacea; mm 140 x 88; cc. 115; fascicolazione I-XI¹⁰, XII⁶⁻¹; rigatura a secco; specchio di scrittura mm 81 x 50; testo su un'unica colonna di 11 linee di scrittura umanistica in oro, rubriche e principio dei capitoli in argento, maiuscole argentate con decorazioni calligrafiche; legatura in velluto verde riposto in una custodia.

Provenienza

Vendita Christie's London, 21 giugno 1989; acquisto del libraio Quaritch; Ladislaus von Hoffmann fino al 2010.

Decorazione

C. 1r, D (Domine labia mea), *Madonna con Bambino*, cornice a rosette quadrettata, stemma non identificato; c. 19r, D (Deus in adiutorium), *Giovane santo* posto di tre quarti, con le mani sollevate in preghiera; c. 41v, D (Deus in adiutorium), *Vecchio barbuto*, con le mani sollevate in preghiera vista di tre quarti; c. 49r, D (Deus in adiutorium), *Uomo barbuto* con le mani sollevate in preghiera; c. 55v, D (Deus in adiutorium), *Uomo barbuto incappucciato*, di profilo, con le braccia incrociate; c. 61v, D (Deus in adiutorium), *Uomo barbuto*, rivolto frontalmente, con le mani unite in preghiera; c. 67r, D (Deus in adiutorium), *Uomo barbuto*, rivolto frontalmente con le braccia incrociate; c. 79r, C (Converte nos), *Santo giovane* con la mano destra sollevata in benedizione.

Il *Libro d'Ore* di piccole dimensioni ma di grande bellezza, è conosciuto anche con il nome di *Rose Horae* per via della colorazione delle pagine, oggi sbiadite, ma in origine purpureo-violacee. Il codice si presenta in uno stato di conservazione non ottimale specialmente nella prima carta, nella quale si rileva, oltre ad alcune tracce di umidità, un processo di ossidazione dell'argento, che ha assai ammalorato la miniatura dell'iniziale e lo scudo blasonato situato nella parte inferiore della carta, appartenente con ogni probabilità al committente dell'opera. Esso conseguentemente risulta di difficile lettura nelle sue peculiarità e colori, se ne

può tuttavia azzardare una blasonatura: d'oro, spaccato da una fascia scorciata d'azzurro; nel I: all'aquila bicipite spiegata di nero e bicoronata del campo; nel II: a tre zucche (?) (di verde?) poste 2, 1. Lo scudo parrebbe inoltre dotato di una bordura composta non ben identificabile nei contenuti.

Benché allo stato attuale non sia stato possibile risalire alla sua identificazione, se ne deduce che si tratta sicuramente di uno stemma che insiste in area imperiale come dimostra l'aquila bicipite. Il manoscritto venne dunque realizzato per un membro di un'importante famiglia nobile che probabilmente aveva ricevuto il conferimento del vicariato imperiale che gli dava diritto all'inserimento dell'aquila bicipite nello stemma.

La decorazione del codice, sostanzialmente poco studiato, è stata assegnata alla mano di Belbello da Pavia nel catalogo della vendita Christie's in cui passò in vendita, tale attribuzione è stata confermata dai curatori della Pierpont Morgan Library, attuale ubicazione dell'opera. Il piccolo codice si configura come un prodotto misterioso poiché riunisce al suo interno alcuni elementi che paiono in contrasto tra loro. Propendendo per l'autografia di Belbello, ciò che appare in contrasto per uno degli alfieri del Tardogotico è innanzi tutto l'adozione della pergamena tinta di porpora, che rimanda nell'immediato alla personalità di Bartolomeo Sanvito (1335-1511), principale responsabile nella seconda metà del Quattrocento della ripresa delle pergamene tinte. A questa personalità si deve infatti la diffusione in Veneto, a partire dal 1460, del codice all'antica la cui maggiore peculiarità era l'introduzione di frontespizi architettonici classicheggianti rivisitati, spesso in una prospettiva religiosa, nonché l'adozione di una nuova scrittura libraria corsiva di tipo umanistico.

Appare dunque manifesto che il codice della Morgan Library debba molto a questa tendenza, ma evidentemente solo per il colore purpureo e per la scrittura, che si avvicina non poco a quella del maestro, abile calligrafo. Manca del tutto l'accento ai prospetti architettonici e qualsiasi connotazione in senso classico, che vengono sostituiti da decorazioni calligrafiche marginali che si estendono lungo il bordo del foglio, che paiono quasi dipendere da tessuti ricamati.

Alcuni elementi ravvisabili fin dal frontespizio sono la spia del fatto che la paternità di Belbello per la decorazione dell'opera sia più che una possibilità: le iniziali figurate percorse da carnose foglie ripiegate su se stesse più chiare lungo i margini, le mani lunghe e affilate della *Madonna con Bambino*, il ritmo del panneggio e infine la cornice quadrettata con l'inserzione delle tipiche rosette, motivo ampiamente utilizzato sia nelle pagine della *Bibbia* sia in quelle del *Messale*. I personaggi barbuti inoltre ricordano assai da vicino i busti di profeti inseriti nella cornice del foglio con l'*Annunciazione* del *Messale* di Mantova, dei quali replicano le pose, la gestualità delle mani e anche il tipo di motivo a sottile tralcio vegetale utilizzato come sfondo.

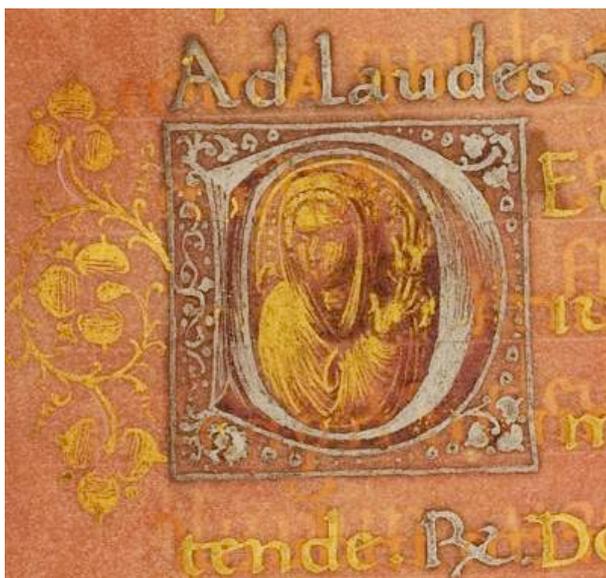
Cronologicamente l'opera potrebbe essere situata intorno tra il 1460 e 1465, in corrispondenza con la diffusione dei modi di Bartolomeo Sanvito, ma considerato anche lo stile del maestro che presenta qui forti punti di contatto con le miniature realizzate nell'ultima fase del *Messale*.



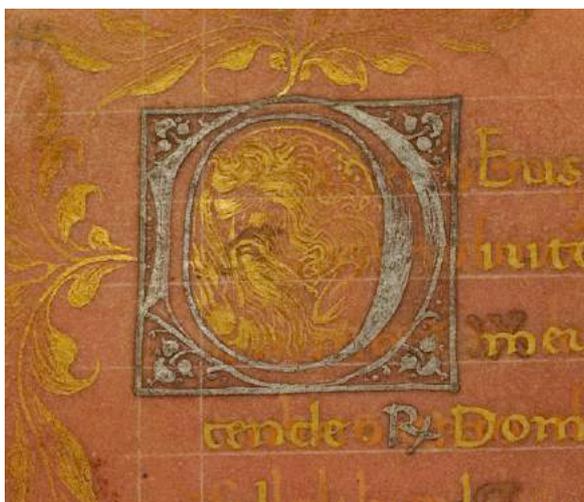
Tav. 35, c. 1r, Belbello da Pavia, *Madonna con Bambino*.



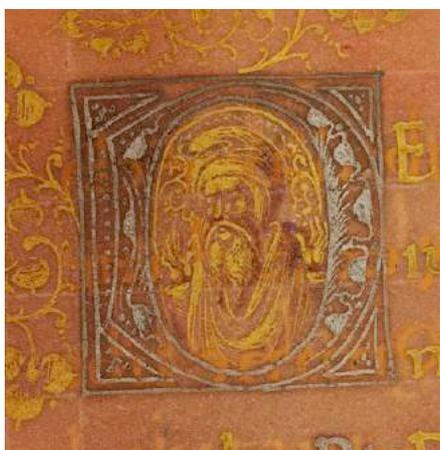
Tav. 36, c. 1r, Belbello da Pavia, *Stemma sconosciuto*.



Tav. 37, c. 19r, Belbello da Pavia, *Giovane santo*



Tav. 38, c. 41r, Belbello da Pavia, *Santo barbuto*



Tav. 39, c. 49r, Belbello da Pavia, *Santo con mani levate*

13.

Antifonario

Venezia, Abbazia di San Giorgio Maggiore, Antifonario M

XV secolo, circa 1467-70 desumibile; Venezia

Descrizione materiale

Manoscritto disomogeneo; Membranaceo; cc. I, 125, P', guardie membranacee scritte, coeve al codice; mm 595 x 430, rifilato; fascicolazione: non rilevata poiché su quelli che dovevano essere quaterni regolari si è intervenuti pesantemente prima della numerazione ad inchiostro (verosimilmente nel Seicento), sottraendo alcuni fogli e aggiungendone di nuovi; cartulazione ad inchiostro bruno di mano antica (probabilmente seicentesca) in cifre arabe a partire dall'attuale c. 3, apposta al centro nel margine esterno, seconda cartulazione molto recente a matita nell'angolo inferiore destro; sono fogli aggiunti tardivamente le cc. 12, 19, 47, 51-53, 71, 94, 104, 106 (cartacea); segni di asportazione compaiono nel primo fascicolo e dopo le attuali cc. 5 (una carta), 7 (due carte), 19, 28 (una carta), 32 (una carta), 37 (una carta), 42 (tre carte), 44 (tre carte), 49 (una carta), 50 (tre carte), 59 (una carta), 72 (tre carte), 77, 79, 84 (tre carte), 89, 90, 95, 96, 10, 124; testo a scrittura gotica da coro disposta su cinque righe, notazione quadrata su tetragramma rubricato come le righe di giustificazione; legatura seicentesca, coperta in pelle su assi con borchie; lettera M è apposta sul piatto inferiore della legatura per mezzo di capocchie di chiodi.

Illustrazione e decorazione della parte originale, secondo l'attuale sequenza e la numerazione più recente.

Decorazione

c. 2v, M (Mox ut vocem), *Chiamata di s. Andrea*; c. 7v, O (Operibus), *San Nicola con libro e pastorale*; c. 8v, B (Beatissime virginis) *Visitazione*; c. 14r, R (Rogavi dominum), *Santa Lucia che tiene gli occhi*; c. 23r, I (Ibat igitur Saulus), *S. Paolo con spada e libro*; c. 30r, O (O admirabile commercium), *La Presentazione di Gesù al tempio*; c. 32v, R (Responsum accepit Symeon), *La colomba raggiata compare a Simeone*; c. 37r, V (Vidisti domine), *Sant'Agata con la palma del martirio e il libro*; c. 42v, C (Cumque sanctus Benedictus), *Santa Scolastica leggente*; c. 48v, M (Mutato et enim), *Papa Gregorio benedicente con libro aperto*; c. 54r, B (Beatus vir Benedictus), *San Benedetto mostra il libro aperto*; c. 64v, T (Tristitia vestra), *Santi Filippo e Giacomo con la palma del martirio*; c. 77v, H (Hoc signum crucis), *Angelo portacroce*; c. 90v, B (Beati martyres), *Santi Giovanni e Paolo giovinetti con la palma del martirio*; c. 95v, P (Petre amas me), *Santi Pietro e Paolo*; c. 107r, D (Domum tuam), *Dedicazione della chiesa*.

Svariati minori sono realizzati senza figure, con fogliame ricco e variato; capilettera minimi filigranati con policromi.

Miniature inserite tardivamente. Si tratta di iniziali quattrocentesche ritagliate e applicate su fogli aggiunti: 47r, piccola candelabra; c. 47v (segni di caduta di

un'iniziale); c. 71r G con putto alato che regge cornucopia; c. 94 X con clipeo centrale realizzato a monocromo rosso.

Il volume fa parte della serie di libri di coro per la liturgia delle ore eseguiti per l'abbazia di San Giorgio Maggiore di Venezia, della cui realizzazione si tramanda memoria nella cronaca seicentesca del monastero redatta intorno al 1619 dal monaco Fortunato Olmo, che riconduce l'esecuzione di una parte di essi all'ultimo periodo di attività di Cipriano Rinaldini, reggente del monastero dal 1467 fino al gennaio del 1470, quando sopraggiunse la sua morte (Mariani Canova 1973).

Tale complesso librario, la cui serie originaria era costituita da sette libri, dei quali quattro volumi del temporale, due del santorale e uno del comune dei santi, risulta oggi notevolmente incompleto: alcuni corali sono andati perduti o in gran parte smembrati come l'*Antifonario P*, che corrisponde al primo volume del temporale, mentre altri, tra cui quello oggetto di studio e quelli segnati R e Q, che si configurano rispettivamente come il terzo volume del temporale e quello del comune dei santi, si trovano ancora conservati *in loco* e riportano tutti sulla rilegatura una segnatura con una lettera ottenuta per mezzo di capocchie di chiodi.

Parte delle miniature dell'*Antifonario M* vennero attribuite a Belbello da Pavia da Mirella Levi D'Ancona (1970), seppur vi riconoscesse un ampio intervento di bottega, e individuate come punto di avvio per la ricostruzione dell'attività del miniatore per il San Giorgio Maggiore, sulla quale successivamente Giordana Mariani Canova (1973; 1978) condusse importanti approfondimenti, ricostruendo le vicende del complesso librario del monastero veneziano.

Il codice costituisce la prima sezione di un antifonario contenente il *Proprium sanctorum* suddiviso in due volumi; si apre con la vigilia della festa di sant'Andrea (30 novembre) e arriva fino alla festa dei santi Pietro e Paolo (29 giugno); in origine doveva includere i responsori e le antifone delle feste proprie dei santi da

sant'Andrea alla Pentecoste. Secondo la ricostruzione della Mariani Canova, il secondo tomo dell'antifonario, oggi non rintracciabile, conteneva il *proprium sanctorum* dalla Visitazione alla festa di S. Andrea; a questo volume disperso può ricondursi la pagina con la *Visitazione*, attualmente c. 8v, inserita fuori sequenza nell'*Antifonario M*, nonché le iniziali con i *Santi Cosma e Damiano* e con la *Santa Giustina* della collezione Wildenstein oggi al musée Marmottan di Parigi, entrambe di mano di Belbello.

L'*Antifonario M* appare fortemente lacunoso e porta i segni di importanti manomissioni e interpolazioni riconducibili al massiccio intervento di restauro eseguito intorno alla metà del Seicento, con lo scopo di aggiornare la liturgia dei libri destinati al canto dell'ufficio, così come riportato dalla cronaca di Marco Valle del 1693 (Mariani Canova 1973). È verosimile inoltre che risalgano sempre a questo momento alcuni interventi di "ammodernamento", riscontrabili specialmente nelle prime carte, come i segni di inchiostro apposti sulle miniature finalizzati probabilmente all'ombreggiatura degli incarnati o l'importante ritocco che ha in parte deturpato la miniatura di c. 2v con la *Chiamata di sant'Andrea*.

Nonostante il primo fascicolo presenti evidenti segni di asportazione e conseguenti mancanze, alcuni lacerti testuali forniscono indizi utili sull'originaria struttura del volume. Il codice principiava con un ufficio dedicato a san Giorgio, di cui resta traccia nel testo *Inclite martyr Georgi corda nostra* della c. 1, mentre la nota scritta con l'inchiostro rosso nel margine inferiore della c. 90r, *Commemoratio sancti Marci est in 2° folio in principio lib(ri)*, testimonia della presenza dell'ufficio di san Marco.

È dunque fortemente probabile che facessero parte del volume alcuni *cuttings* riferibili allo stile del periodo tardo di Belbello, come le miniature di *San Giorgio e il drago* e di *San Marco allo scrittoio* del Kupferstichkabinett di Berlino, rispettivamente inv. 1564 e inv. 1562, come hanno ipotizzato Levi D'Ancona (1970) e Mariani Canova (1973), quest'ultima ha inoltre associato al codice anche la pagina dell'*Annunciazione* della National Gallery di Washington, B. 14.851 (Mariani Canova 1978). Analogamente le due iniziali pesantemente ritagliate con

la *Sant'Agnese* (inv. 6987) e il *San Giorgio* (inv. 6996) del Musée historique et archéologique de l'Orléanais di Orléans, riferite all'attività veneziana di Belbello (Toscano 1998), sono state ricondotte all'*Antifonario M* dal quale mancano effettivamente le feste dei due santi, che cadendo rispettivamente il 21 gennaio e il 23 aprile, avrebbero dovuto essere ricomprese nella prima parte del Proprio dei Santi in esso contenuto (Marcon 1999, Palladino 2002, Fumian 2014).

A Belbello da Pavia può attribuirsi la maggior parte della decorazione dell'*Antifonario*, fatto salvo per cinque capilettera figurati, raffiguranti rispettivamente il *San Nicola* (c. 7v), la *Presentazione di Gesù al tempio* (c. 30r), il *S. Simeone* (c. 34v.), la *S. Scolastica* (c. 42v), e il *S. Gregorio* (48v), questi ultimi in due fascicoli vicini e riferibili ad un secondo miniatore anonimo di estrazione lombarda o lombardo-veneta, di livello inferiore rispetto a Belbello, ma comunque a lui affine, individuato come “Secondo Maestro dell'*Antifonario M* di San Giorgio Maggiore” dalla Mariani Canova (1973), attivo anche nel *Graduale Bessarione 1* conservato presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena (Lollini 1989).

La bella pagina della *Visitazione*, con i personaggi di Maria ed Elisabetta descritti da una decisa linea curva e caratterizzati da un'impostazione solida e vigorosa, è invece da rimandarsi a un'iniziale esecuzione di Belbello, sul quale si sovrappose l'intervento di un altro maestro attivo per il San Giorgio, ovvero il “Maestro dell'*Antifonario Q*”, che trae il suo nome dall'*antifonario* nel quale fu maggiormente attivo (Mariani Canova 1973).

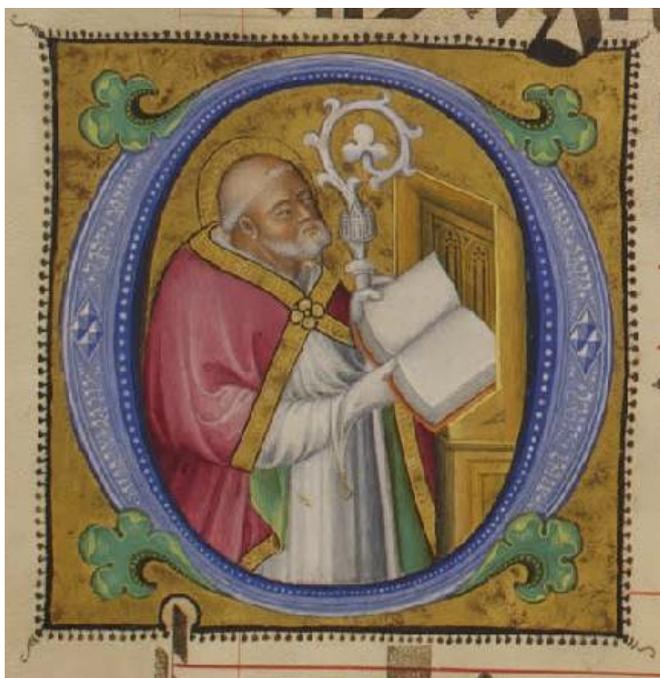
Nel codice è inoltre da segnalare la presenza delle iniziali filigranate di Guiniforte da Vimercate, specialista della miniatura a penna, noto principalmente per la sua attività nel ciclo ferrarese dei corali olivetani di San Giorgio in Bosco, oggi al Museo Civico di Palazzo Schifanoia, in cui egli appone la sua firma con la data 1449 in due volumi, operante nello stesso anno anche nel corale 547 del Museo Civico Medievale di Bologna, e nel corale 46 oggi conservato nel Museo del Bargello a Firenze (Zabeo 2016).

Bibliografia

LEVI D'ANCONA 1970, pp. 36-37; MARIANI CANOVA, 1973; CADEI 1976, pp. 118-119; RAVEGNANI 1976, pp 13-15; MARIANI CANOVA 1978, pp 44-48; CADEI 1984, p. 192; MARIANI CANOVA 1984, pp. 477, 484-486; MARIANI CANOVA 1988, scheda 14, pp. 117-118; TOSCANO 1998, pp. 22-23.



Tav. 40, c. 2v, Belbello da Pavia, *Chiamata di sant'Andrea*



Tav. 41, c. 7v, Secondo Maestro dell'Antifonario M, *San Nicola*



Tav. 42, c. 77v, Belbello da Pavia, *Angelo Portacroce*



Tav. 43, c. 54r, Belbello da Pavia, *San Benedetto*

14.

San Giorgio e il drago

Miniatura ritagliata da antifonario

Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 1564.

Secolo XV (1467-1470); Venezia.

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 420x290; rifilato.

Contenuto

Antifonale proprio dei santi, al verso rubrica in rosso *In festo Sancti Georgi martyris*.

Provenienza:

Sconosciuta

La miniatura, di altissima qualità, mette in scena l'episodio più noto della vita di san Giorgio fiorito durante il periodo delle Crociate, la cui diffusione venne assicurata dalla sua narrazione nella *Legenda Aurea* del predicatore domenicano Jacopo da Varazze (compilata tra il 1260 e il 1298), ovvero la battaglia contro il drago e la liberazione della principessa. La fonte riporta che il cavaliere Giorgio giunse nella città libica di Silena, fermandosi nei pressi di un lago dove incontrò una fanciulla piangente che gli raccontò di come un drago terrorizzasse la città pretendendo in pasto due pecore al giorno, ma che iniziando a scarseggiare gli animali, lei stessa, figlia del re, fosse stata destinata a essere data in pasto alla bestia. Il santo guerriero, udito il racconto, decise allora di affrontare il drago riuscendo a sconfiggerlo.

Tutta la scena è calata in una dimensione fiabesca nella quale spiccano i colori accesi e vivaci e l'utilizzo dell'oro che riluce nell'aureola e nell'armatura del santo guerriero, in contrasto con l'azzurro della cotta, nelle borchie delle finiture dal cavallo, nell'abito e nella corona e della principessa nonché in quelle dei regnanti che osservano la scena dalla città. San Giorgio è colto ancora nel bel mezzo della lotta contro il dragone, sul tradizionale cavallo bianco, mentre si accinge a colpirlo con la spada che brandisce nella mano destra, dopo averlo trafitto nel

ventre con una lunga lancia che appare spezzata nella concitazione del combattimento. Il corpo massiccio del drago è realizzato con massima cura e definizione, in squame variegata verdi e oro, dai riflessi violacei. La fanciulla, con la corona in testa e avvolta in una veste rosa acceso, appare distaccata e sognante, quasi assopita, nonostante il momento concitato ed è in posizione indietreggiata rispetto al santo cavaliere in primo piano. Più in fondo si erge un castello turrito, probabilmente raffigurazione della città, dal quale alcuni personaggi assistono alla lotta. Il procedimento che ha previsto di collocare i personaggi in piani visivi differenti, via via più arretrati in profondità, assicura la scansione spaziale dell'intera scena alla quale fa da sfondo una visione castellare definita da pennellate d'oro e un incantevole cielo notturno lumeggiato d'oro e dai riflessi violacei, che tanto ricorda quello alle spalle dell'*Angelo portacroce* di c. 90v dell'*Antifonario M* e non lascia alcun dubbio sull'autografia dell'opera.

La miniatura appare una rivisitazione della medesima scena raffigurata dal maestro pavese nella c. 270v del *Messale di Barbara*, sebbene realizzata in uno spazio più ristretto e secondo un modulo semplificato, dalla quale il miniatore trasferisce la figura della principessa collocandola nella stessa ubicazione, atteggiata con le stesse movenze e abbigliata nel medesimo colore.

Pietro Toesca (1918) fu il primo a reperire in questa miniatura smembrata “tutte le qualità di Belbello e specialmente un goticismo e un chiaroscuro da rammentare perfino Lorenzo Monaco”. Successivamente il Weigelt (1923) attribuì l'opera, insieme un altro frammento anch'esso del Kupferstichkabinett raffigurante il *San Marco evangelista*, al Maestro della Bibbia d'Este secondo l'appellativo utilizzato per indicare Belbello suggerito dal Pacchioni (1915). Diversi anni il Toesca (1930) associò le due miniature berlinesi alla pagina con l'*Annunciazione* della Fondazione Cini, all'epoca appartenente alla collezione di Ulrico Hoepli, riconoscendo la contemporaneità delle due opere. Paul Wescher (1931), concorde con l'attribuzione del Toesca, associò a Belbello anche l'iniziale B raffigurante *San Marco evangelista* pure conservata nel Kupferstichkabinett di Berlino, suggerendo la provenienza delle due miniature dallo stesso manoscritto.

Il Salmi (1951) riconobbe l'origine veneziana di entrambi i frammenti inserendoli in un piccolo insieme di opere con gli stessi tratti stilistici, tra le quali erano compresi i fogli con l'*Annunciazione* e con la *Lapidazione di Santo Stefano* della Fondazione Cini, sulle quali tentò una prima frammentaria ricostruzione dell'attività veneziana del miniatore pavese per il monastero di San Giorgio Maggiore, assegnandola precedentemente al 1460. Sulla provenienza del frammento dalla città lagunare appare concorde Mirella Levi D'Ancona (1970), precisando la sua appartenenza all'*Antifonario M*, allora come oggi ancora ubicato presso il coro di notte del monastero, del quale il *San Giorgio e il drago* poteva forse essere identificato come il frontespizio.

Successivamente Mariani Canova (1973; 1978; 1984), nel rendere noti i corali quattrocenteschi del monastero benedettino di Venezia, collegò la loro realizzazione al secondo periodo di reggenza dell'abbaziate di Cipriano Rinaldini (1467-70) e analizzò il ruolo avuto dai diversi miniatori, tra cui Belbello, operanti nella decorazione della serie. Al pavese la studiosa assegnò la maggior parte della decorazione dell'*Antifonario M*, al quale ricondusse anche il frammento con il *San Giorgio e il drago* sottolineando che il codice principiasse proprio con l'ufficio dedicato al santo, di cui resta traccia nel testo *Inclite martyr Georgi corda nostra* della c. 1r, nonché il *San Marco evangelista* “anche per il particolare soggetto che ben li ricollega all'abbazia lagunare”. Secondo la sua ricostruzione dallo stesso antifonario provenivano anche l'*Annunciazione* della National Gallery di Washington e le due iniziali con la *Sant'Agnese* e il *San Giorgio* del Musée historique et archéologique de l'Orléanais di Orléans, rese note e riferite all'attività veneziana di Belbello da Toscano (1998) e successivamente ricondotte all'*Antifonario M* (Marcon 1999; Palladino 2002; Mariani Canova 2003; Fumian 2014). L'elaborata organizzazione della scena, l'eleganza dei gesti, il forte contrasto cromatico di colori squillanti e il vigore plastico dei personaggi sono indice dell'elevato livello qualitativo raggiunto dal miniatore negli ultimi anni della sua attività.

Non deve peraltro meravigliare il grande rilievo conferito alla festa di san Giorgio

all'interno del codice, che ben si ricollega all'abbazia lagunare e si concilia con il fatto che egli risulta titolare del monastero insieme a Stefano.

Bibliografia

TOESCA 1918, p. 143; WEIGELT 1923, p. 49; TOESCA 1930, p.106, n. 103; WESCHER 1931, p. 124, n. 1564; SALMI 1951, p. 326; LEVI D'ANCONA 1970, pp. 36, 54; MARIANI CANOVA 1973, p. 45; MARIANI CANOVA 1978, pp. 45, 47 (nn. 11-12); MARIANI CANOVA 1984, p. 484; MARCON 1999, p. 188; PALLADINO 2002, p. 8.



Tav. 44, Belbello da Pavia, *San Giorgio e il drago*

15.

San Marco evangelista nell'iniziale B
Miniatura ritagliata da antifonario

Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 1564.

Secolo XV (1467-1470); Venezia.

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 203x170; verso illeggibile poiché incollato su cartone.

Provenienza:

Sconosciuta

La vigorosa figura intera del san Marco, facilmente riconoscibile grazie al leone rannicchiato ai suoi piedi, simbolo che contraddistingue l'evangelista, è perfettamente racchiusa entro l'iniziale *B*, azzurra su lamina d'oro, il cui corpo è ottenuto da una serie di corpose foglie trilobate ripiegate su se stesse e lumeggiate di biacca. Egli è rappresentato assorto, intento a scrivere, mentre impugna la penna con la mano destra e il rascietto con la sinistra; sul piano d'appoggio dello scrittoio si notano un libro aperto e un calamaio.

Mentre l'intera scena è inquadrata frontalmente, lo scrittoio posto in primo piano, appare quasi ribaltato all'indietro come se venisse osservato dal basso verso l'alto nel tentativo di una resa prospettica che mal si accorda con il ripiano sul fondo, disegnato come se venisse osservato dall'alto. Il costrutto riesce comunque nel suo intento di elemento di resa speciale, conferendo un certo respiro e l'idea di profondità ottenuta anche grazie alle zone poste in ombra.

La solida impostazione del santo e l'organizzazione spaziale rimandano nell'immediato al *San Benedetto* nell'iniziale *B* di c. 54r dell'*Antifonario M*, con il quale la figura del *San Marco* condivide la monumentalità e il vigore plastico, e testimoniano le peculiarità stilistiche raggiunte dall'artista a conclusione della sua carriera.

Il Weigelt (1923) ricondusse il *cutting* alla mano di Belbello da Pavia (alias Maestro

della Bibbia d'Este) e situò la sua realizzazione precedentemente a quella del *Messale di Barbara* realizzato per la famiglia Gonzaga, invocando inoltre dei rapporti tra lo stile del maestro pavese e l'arte francese, in particolare con il maestro di Rohan. Paul Wescher (1931), concorde con tale attribuzione associò il frammento a quello raffigurante *S. Giorgio e il drago*, anch'esso conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino e suggerì per entrambi la provenienza dal medesimo manoscritto. A Mario Salmi (1951) spetta invece il riconoscimento dell'origine veneziana delle miniature che inserì in un piccolo insieme di opere con gli stessi tratti stilistici, tra le quali erano compresi i fogli con l'*Annunciazione* e con la *Lapidazione di Santo Stefano* della Fondazione Cini, sulle quali tentò una prima ricostruzione dell'attività veneziana del miniatore pavese per il monastero di San Giorgio Maggiore, che situò precedentemente al 1460. Renata Cipriani (1958) assegnò genericamente il frammento "all'attività tarda di Belbello" senza fornire dei punti di riferimento cronologici più precisi.

Successivamente Mariani Canova (1973; 1978; 1984), nel rendere noti i corali quattrocenteschi del monastero benedettino della città lagunare, collegò la loro realizzazione al secondo periodo di reggenza dell'abbazia di Cipriano Rinaldini (1467-70), analizzando nel contempo il ruolo dei diversi miniatori, tra cui Belbello, operanti nella decorazione della serie. Al pavese la studiosa assegnò la maggior parte della decorazione dell'*Antifonario M* al quale ricondusse anche il frammento con il *San Marco evangelista* la cui appartenenza al manoscritto è supportata dalla nota in rosso che compare nel margine inferiore della c. 90r, *Commemoratio sancti Marci est in 2° folio in principio lib(ri)*, che testimonia della presenza dell'ufficio di san Marco. Sottolineò inoltre l'appartenenza allo stesso manoscritto dell'*Annunciazione* della National Gallery di Washington e successivamente (Mariani Canova 2003) confermò la provenienza da esso anche delle due iniziali con la *Sant'Agnese* e il *San Giorgio* del Musée historique et archéologique de l'Orléanais di Orléans, rese note e riferite all'attività veneziana di Belbello da Toscano (1998) e successivamente ricondotte all'*Antifonario M* (Marcon 1999, Palladino 2002, Fumian 2014).

Bibliografia

WEIGELT 1923, pp. 49-50; TOESCA 1930, p. 106, n. 103; WESCHER 1931, p. 124, n. 1562; SALMI 1951, p. 326; LEVI D'ANCONA 1970, pp. 36, 54; MARIANI CANOVA 1973, p. 45; MARIANI CANOVA 1978, pp. 45, 47 (nn. 11-12); MARIANI CANOVA 1984, p. 484; MARCON 1999, p. 188; PALLADINO 2002, p. 8.



Tav. 45, Belbello da Pavia, *San Marco Evangelista*.

16.

Annunciazione nell'iniziale M

Foglio staccato da Antifonario

Washington, National Gallery, Rosenwald Collection, inv. B-14851

Secolo XV (1467-1470); Venezia

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 589 x 425, rifilato; specchio di scrittura mm 435x295; quattro righe musicali con tetragramma rosso e notazione quadrata in inchiostro bruno; scrittura gotica libraria in inchiostro bruno, con quattro linee di testo latino al *recto*, rubrica in inchiostro rosso al *recto*; nel centro del margine destro numero "55" in inchiostro bruno di mano antica.

Contenuto

Antifonale proprio dei santi, ... [*Sanc*]tus est; rubrica per il salmo del Magnificat; rubrica e inizio *Missus est Gabriel angelus ad Mariam*. Responsorio del primo notturno per la festa dell'Annunciazione (25 marzo).

Provenienza

Drey, Monaco; H. Goldman, New York; Rosenthal, Berkeley; Rosenwald, Jenkintown 1948; National Gallery, New York.

La pagina è decorata da un fregio che si estende su tre lati, differente per ciascuno di essi: in quello superiore si alternano fogliette spinose verdi, rosa e azzurre, nel lato destro è costituito da un tralcio con volute concluse da fogliette spinose rosa e azzurre, diviene maggiormente elaborato sull'estremo inferiore in cui fiori polilobati rosa e azzurri inseriti in sinuosi girali vegetali ricchi di fogliette spinose e fiori più piccoli, si alternano su lamina d'oro.

La grande iniziale M, collocata quasi al centro del foglio, accoglie al suo interno la scena dell'*Annunciazione* della quale Belbello riesce cogliere il lato profondamente intimo e spirituale. Le figure appaiono immobili, ognuna all'interno del proprio spazio delimitato per ciascuna dall'asta della lettera; l'arcangelo portatore del messaggio divino, si rivolge a Maria, la quale è assisa su un cuscino, raccolta su se stessa a capo chino in un atteggiamento di accettazione della volontà di Dio,

espresso anche dalle braccia aperte, rivolte verso l'arcangelo Gabriele in senso di accoglienza. Il tutto si svolge in uno spazio aperto in cui non manca comunque una certa organizzazione dello spazio, scandito dall'accento architettonico del basso muro che si erge alle spalle di Maria e dal leggio, elementi che delimitano lo spazio in cui è inserita la Vergine. Sullo sfondo compare un bellissimo brano di paesaggio notturno tipico dello stile di Belbello in cui si scorgono collinette appuntite e in lontananza una città turrita. Nel cielo, tutto lumeggiato d'oro, appare Dio Padre, realizzato con estrema precisione anch'esso con oro di conchiglia, attorniato da un nugolo di cherubini, che invia su Maria una scia di raggi con sopra lo Spirito Santo sotto forma di colomba.

Il paesaggio notturno, la monumentale impostazione delle figure, l'espressionismo dei volti e la scelta dei colori brillanti nelle tinte del rosa, azzurro e verde, associate all'oro, ben apprezzabili grazie all'ottimo stato di conservazione del foglio, sono un forte indizio della paternità del miniatore pavese per quest'opera.

Il foglio venne esposto a Baltimora nel 1949 con l'attribuzione a Belbello da Pavia e la sua realizzazione fu collocata nella prima metà del XV secolo; Federico Zeri (1950) fu il primo ad associare alla produzione tarda del miniatore pavese "l'incandescente splendore di questa Annunciazione" e considerò l'opera una delle più alte testimonianze di questa fase dell'artista, sottolineandone la straordinaria libertà fantastica raggiunta, ancora acerba nelle sue opere giovanili. Mario Salmi (1951) non si discostò troppo da questa lettura: nel tentativo di collegare ulteriori frammenti relativi alla fase veneziana di Belbello a quelli già noti della Fondazione Cini, individuava in questa miniatura un "fare concomitante a quello monumentale dei fogli di San Giorgio Maggiore". Nel catalogo della mostra tenutasi a Washington nel 1975, l'*Annunciazione* venne assegnata al decennio 1450-1460 e accostata alla medesima scena presente nel *Messale* di Mantova a c. 269v (Kirsch 1975). Secondo Kirsch per la datazione del *cutting* si rivelava fondamentale l'ampio e massiccio muro disadorno, emergente alle spalle della Vergine, molto simile a quello della medesima scena del codice

mantovano: l'uso da parte di Belbello di tali forme architettoniche semplici, già lontane dagli stilemi gotici, è da ricondursi alla sua produzione successiva al *Messale*, dato che lo fece propendere per una datazione successiva al 1450 o comunque compresa entro il sesto decennio del XV secolo. Lo studioso sosteneva inoltre che l'*Annunciazione* di Washington costituisse il modello per quella raffigurata nel foglio della Fondazione Cini , appartenente a una fase posteriore dell'attività del miniatore pavese, "più monumentale e patetica, ma nello stesso tempo meno lirica". In realtà però i due fogli non possono essere considerati del tutto coincidenti, pur recando il medesimo testo, poiché essi si riferiscono a feste diverse.

Va a Giordana Mariani Canova il merito di aver reperito l'antifonario di provenienza del foglio smembrato: l'originaria foliazione conservata dalla pagina, recante il numero 55, e la rubrica con l'inizio del primo responsorio dell'ufficio della festa dell'Annunciazione, le hanno permesso di rinviare inequivocabilmente il foglio all'*Antifonario M* del San Giorgio Maggiore , che manca appunto della pagina 55 posta all'inizio della liturgia dell'Annunciazione. Il riconoscimento è reso indubbio dal fatto che il testo che compare sul verso di c. 54 dell'*Antifonario M* continua sul recto del foglio con l'*Annunciazione*, mentre quello che compare nel verso combacia con quello di c. 56r, del medesimo manoscritto. Ugualmente coincidenti appaiono l'ampiezza del campo di scrittura, il numero delle righe, le caratteristiche della grafia e della notazione musicale. Contraddicendo l'opinione di Kirsch la studiosa sottolineò giustamente il fatto che, per quanto l'*Annunciazione* di Washington risultasse apparentemente più primitiva, essa era comunque realizzata con fare ampio e con una evidente volontà di scansione spaziale, ben conciliabile con la tarda fase dell'opera di Belbello coincidente con il ciclo veneziano per il San Giorgio Maggiore, la cui esecuzione è riconducibile all'ultimo periodo di attività di Cipriano Rinaldini, reggente del monastero dal 1467 fino al gennaio del 1470.

L'organizzazione ben solida della scena, il corpo dell'iniziale ottenuto da carnose foglie ripiegate su se stesse, l'eleganza dei gesti, il forte contrasto delle ombre sui

volti, la precisione nella resa dei dettagli, rendono possibile l'inserimento di questa pagina tra le testimonianze dell'ultima attività di Belbello.

Bibliografia

MINER, 1949, p. 65; ZERI 1950, p. 51; SALMI 1951, p. 326; KIRSCH 1975;
MARIANI CANOVA 1978, p. 45; PALLADINO 2002, p. 10.



Tav. 46, Belbello da Pavia, *Annunciazione*

17.

Sant'Agnese nell'iniziale D

Miniatura ritagliata da Antifonario

Orléans, Musée Historique et archéologique de l'Orleanais, inv. 6987.

Secolo XV (1467-1470); Venezia

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 110x110 mm; verso illeggibile poiché incollato su cartone.

Contenuto

Antifonale proprio dei santi, l'iniziale D dovrebbe corrispondere all'inizio della seconda antifona al primo notturno del mattutino relativa alla festa di Sant'Agnese (21 gennaio), *Dextera meam et collum meum cinxit lapidibus pretiosis*.

Provenienza

Legato di Alexis Pierre nel 1948.

Entro l'iniziale *D*, fucsia su lamina d'oro, si staglia, avvolta in un pannello azzurro, la mezza figura di *Sant'Agnese*, facilmente identificabile per le sue fattezze giovanili, quasi puerili, e per l'agnello che tiene in braccio, simbolo di purezza e mansuetudine in adesione alla tradizionale iconografia della santa. L'attenta resa pittorica dell'incarnato ottenuto da leggere pennellate rosa sulle guance e sulla fronte, che accentuano il contrasto delle ombre, la minuziosa cura nella resa della capigliatura, i sapienti tocchi di biacca che donano trasparenza al mantello disegnandone le pieghe e lasciando nettamente intravedere il corpo dell'animale e la mano della santa, nonché la lumeggiatura applicata sull'orlo ripiegato delle foglie del corpo della lettera, non lasciano dubbi sull'autografia di Belbello per questa miniatura.

L'iniziale fu individuata presso il Musée Historique et archéologique de l'Orléanais di Orléans da Gennaro Toscano (1998), insieme ad altre due raffiguranti rispettivamente *San Giorgio che sconfigge il drago* e *San Michele che sconfigge il drago*, per le quali lo studioso ha proposto a giusto titolo l'attribuzione a Belbello da Pavia, evidenziando le strette analogie con le miniature eseguite dallo

stesso nei libri di coro realizzati per il monastero benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia (1467-70), nell'ultima fase conosciuta della sua attività. Lo studioso ipotizzò per le tre iniziali la provenienza da un antifonario *proprium Sanctorum* andato perduto, sottolineandone l'eleganza dei gesti, l'articolazione dei ritmi e il vigore plastico dei tre santi, testimonianza delle qualità tecniche e compositive raggiunte dal maestro lombardo negli ultimi anni della sua lunga e tormentata carriera.

L'individuazione della tipologia del manoscritto d'appartenenza è resa assai difficoltosa a causa del fatto che l'iniziale sia stata incollata su cartone, il che rende impossibile la lettura dell'eventuale testo apposto sul verso. Tuttavia per essa è stata proposta la provenienza dall'*Antifonario M* del San Giorgio Maggiore (Marcon 1999; Palladino 2002; Fumian 2013), contenente la prima parte del proprio dei santi dalla vigilia della festa di sant'Andrea (30 novembre) fino alla festa dei santi Pietro e Paolo (29 giugno). Il codice, che si presenta oggi assai manomesso e lacunoso, avrebbe effettivamente dovuto ospitare anche la festa della sant'Agnese (21 gennaio), che non risulta inserita nel volume.

Di recente lo stesso Toscano (2016) ha confermato per l'iniziale, così come per le altre due conservate nel Museo di Orléans, l'ipotesi della provenienza dall'*Antifonario M* del San Giorgio Maggiore.

Bibliografia

TOSCANO, 1998, pp. 23, 27, nn. 86-87; MARCON, 1999, p. 188; PALLADINO 2002, p. 10; MARIANI CANOVA 2003, p. 105; LOLLINI 2004, p. 275; FUMIAN 2013, pp. 92-93; Toscano 2016, p. 377.



Tav. 47, Belbello da Pavia, *Sant'Agnese*

18.

San Giorgio nell'iniziale I

Miniatura ritagliata da Antifonario

Orléans, Musée Historique et archéologique de l'Orleanais, inv. 6996.

Secolo XV (1467-1470); Venezia

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 165x105; verso illeggibile poiché incollato su cartone.

Contenuto

Antifonale proprio dei santi, l'iniziale di un martire *In virtute tua Domine laetabitur iustus* (23 aprile).

Provenienza

Legato di Alexis Pierre nel 1948.

La miniatura si presenta pesantemente ritagliata tanto da lasciare a malapena intuire quale sia l'iniziale rappresentata, della quale si scorge esclusivamente un segmento del corpo realizzato in azzurro e decorato da una foglia carnosa ripiegata su se stessa. L'invasivo intervento ha preservato unicamente la figura di un santo identificabile nel san Giorgio grazie allo scudo crociato di cui è munito e per via delle fauci di drago, del quale sarebbe piaciuto vedere di più, serrate intorno alla lancia da lui impugnata. L'impostazione monumentale della figura, il vigore plastico e la gestualità del santo, nonché l'accentuato contrasto delle ombre sul volto e la resa precisa della capigliatura rimandano alle peculiarità sapientemente adottate da Belbello nel suo ultimo periodo di attività. Tipiche del miniatore pavese sono inoltre le pennellate variegata in verde e oro, adoperate per le fauci e la piccola porzione visibile del corpo del drago, che tanto ricordano il *cutting* fu individuato da Gennaro Toscano (1998) presso il Musée Historique et archéologique de l'Orléanais di Orléans, insieme ad altri due raffiguranti rispettivamente *Sant'Agnese* e *San Michele che sconfigge il drago*, che lo studioso ha convincentemente attribuito a Belbello da Pavia, evidenziando le strette analogie con le miniature eseguite dallo stesso artista nei libri di coro realizzati per il

monastero benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia (1467-70), nell'ultima fase conosciuta della sua attività. Lo studioso ipotizzò per i tre *cuttings* la provenienza da un perduto antifonario *proprium Sanctorum*, evidenziandone l'eleganza dei gesti, l'articolazione dei ritmi e il vigore plastico, testimonianza delle qualità tecniche e compositive raggiunte dal maestro lombardo negli ultimi anni della sua lunga e tormentata carriera.

L'individuazione del manoscritto d'appartenenza è resa assai difficoltosa dal fatto che l'iniziale sia stata incollata su cartone, il che rende impossibile la lettura dell'eventuale testo apposto sul verso. Tuttavia per essa è stata proposta la provenienza dall'*Antifonario M* del San Giorgio Maggiore (Marcon 1999; Palladino 2002; Fumian 2013), contenente la prima parte del proprio dei santi dalla vigilia della festa di sant'Andrea (30 novembre) fino alla festa dei santi Pietro e Paolo (29 giugno). Il codice, che si presenta oggi assai manomesso e lacunoso, avrebbe effettivamente dovuto ospitare anche la festa del san Giorgio (23 aprile), che non risulta inserita nel volume.

Di recente lo stesso Toscano (2016) ha confermato per l'iniziale, così come per le altre due conservate nel Museo di Orléans, l'ipotesi della provenienza dall'*Antifonario M* del San Giorgio Maggiore.

Bibliografia

TOSCANO, 1998, pp. 23, 27, nn. 88-89; MARCON, 1999, p. 188; PALLADINO 2002, p. 10; MARIANI CANOVA 2003, p. 105; LOLLINI 2004, p. 275; FUMIAN 2013, pp. 92-93; Toscano 2016, p. 377.



Tav. 48, Belbello da Pavia, *San Giorgio e il drago*

19.

Antifonario P

New York, Metropolitan Museum of Arts, inv MMA 60.165.

Secolo XV (1467-70); Venezia.

Descrizione materiale

Manoscritto disomogeneo; membranaceo; mm 587x425; cc. 96; una precedente numerazione a inchiostro bruno al centro del margine destro è stato cancellato. È stata sostituita da numerazione moderna consecutiva, a matita, nell'angolo superiore. I primi tre fogli sono mancanti, così come molti altri fogli in tutto il volume. La numerazione attuale inizia sul primo foglio 4; legatura di cuoio marrone verosimilmente del XVII secolo, sulla copertina posteriore è una lettera P costituita da grandi rivetti metallici.

Contenuto

Temporale (dall'Avvento alla Quaresima). Il volume originale finisce sull'attuale foglio 76. I fogli 77-84 sono stati originariamente inclusi in un secondo volume temporale che copre Passione e Settimane Santa. I fogli 85-91 sono pagine casuali di un altro volume contenente il Comune dei santi. I fogli 92-96 sono successivi, aggiunti del Seicento. Incollati sui fogli 93v e 95v, rispettivamente, sono le iniziali di un manoscritto non identificato del Quattrocento.

Decorazione

Contiene numerose lettere dipinte

Provenienza

Provenienza: San Giorgio Maggiore, Venezia; Bruscoli, Firenze, 1924; dono di Robert Lehman, al Metropolitan Museum New York 1960

Il volume, un antifonario temporale, venne reso noto da Pia Palladino (2002) successivamente al suo fortuito ritrovamento presso i depositi del Metropolitan Museum di New York, ove giunse nel 1960 grazie alla donazione del collezionista Robert Lehman (1881-1969).

Il codice riporta sulla rilegatura in cuoio marrone una grande P realizzata da una serie di borchie metalliche, secondo una tipologia di segnatura identica a quelle che compaiono sui volumi della serie di corali realizzati per i benedettini di San Giorgio Maggiore a Venezia tra il 1467 e il 1470, negli anni in cui l'abate Cipriano

Rinaldini resse per la seconda volta il monastero. Di questi si trovano ancora *in loco* tre *Antiphonaria* segnati rispettivamente M, Q e R, di decorazione tardogotica con i quali l'antifonario segnato P, che la studiosa riconduce a questo insieme, ha in comune l'apparato decorativo, le dimensioni, l'altezza del tetragramma e il tipo di scrittura. L'importanza di tale serie, composta in origine da sette libri per la liturgia delle ore, era già stata puntualmente indagata dalla Mariani Canova (1973; 1978) che ne aveva ricostruito con precisione le vicende, collocando la loro esecuzione.

L'insieme originario comprendeva quattro volumi per il temporale, di cui l'Antifonario P, che contiene la liturgia dal sabato precedente la prima domenica d'Avvento alla prima settimana della Passione, rappresenta il primo, il terzo è riconosciuto nell'antifonario R contenente la liturgia dalla Pasqua alla Pentecoste, mentre il secondo e il quarto risultano dispersi. A questi la Palladino aggiungeva i due volumi del santorale, di cui il primo è l'Antifonario segnato M che include va dalla festa di sant'Andrea (30 novembre) alla festa dei santi Pietro e Paolo (29 giugno) e il secondo è perduto. L'Antifonario Q è invece la parte e dal volume del comune dei santi – sopravvivono solo quattro volumi, di cui tre ancora conservati a San Giorgio (gli antifonari segnati M, R e Q) mentre il quarto segnato P si trova oggi a New York

Il codice pervenne al museo fortemente lacunoso e rimaneggiato, mutilato di tutte le pagine che prevedevano grandi iniziali figurate o istoriate tanto che la sua decorazione è costituita esclusivamente da molteplici lettere decorate da elementi vegetali, ricondotte dalla Palladino alla mano di Belbello da Pavia e ad altri due anonimi noti come Maestro dell'Antifonario Q e Secondo Maestro dell'Antifonario M, artisti che traggono il proprio nome dagli antifonari della serie liturgica del San Giorgio in cui operarono maggiormente il cui intervento si limita esclusivamente ad alcune pagine provenienti da un ulteriore antifonario oggi non rintracciabile.

Al presente volume, vanno riferite altre pagine, fra le svariate miniature staccate presenti nel mercato e nel collezionismo, riferibili tutte allo stile del periodo tardo

di Belbello e verosimilmente alla serie di corali dell'abbazia di San Giorgio

Bibliografia:

PALLADINO 2002, pp. 6-21; PALLADINO 2003. no. 58a, pp. 115-118; FREULER 2004, pp. 44-45.



Tav. 49, Belbello da Pavia, *iniziale decorata*

20.

Annunciazione della Vergine

Foglio staccato da Antifonario

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 22093

Secolo XV (1467-1470); Venezia

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 572 x 404, rifilato; specchio di scrittura mm 410 x 274; quattro righe musicali con tetragramma rosso e notazione quadrata in inchiostro bruno; scrittura gotica libraria in inchiostro bruno, con cinque linee di testo latino; iscrizione al recto in alto in inchiostro bruno e scrittura antica «Antiphonarium sancti Georgii maioris de Venetiis signatum numero 2», in alto a sinistra lacerto di pergamena antica incollata, in basso numerazione moderna a matita «93».

Contenuto

Antifonale proprio del tempo, al *recto* rubrica *incipit antiphonarium temporis sabbato ante primam dominicam de adventu ad vespere Responsorium*; al *verso* responsorio del primo notturno della prima domenica di Avvento *Missus est Gabriel angelus ad [Mariam Virginem ...]*

Provenienza

Libreria Antiquaria Hulrico Hoepli fino al 1939; Vittorio Cini 1939-1962.

Nella grande *M* del *Missus est*, rosa su lamina d'oro e percorsa da voluminose foglie carnose ripiegate su se stesse, l'arcangelo Gabriele, abbigliato da una veste rosa finemente decorata con oro di conchiglia, appare alla Vergine Maria avvolta in manto azzurro. I personaggi, racchiusi entro gli spazi definiti dall'iniziale *M* che li separa fisicamente con la sua asta verticale, sono colti nel momento esatto dell'annuncio, il cui *pathos* è trasmesso allo spettatore attraverso la gestualità delle mani e l'espressività dei volti.

La veemenza con la quale il portatore del messaggio divino si rivolge a Maria è data dal gesto dalla mano ferma e protesa, davanti alla quale quest'ultima reagisce con espressione stupita. Dietro la Vergine si erge un'architettura semplice che scandisce lo spazio in profondità, lasciando comunque intravedere poco oltre

uno scorcio del delicato paesaggio che fa da sfondo alla scena. La figura di Dio Padre, circondata da raggi d'oro di conchiglia, appare nel cielo notturno avvolta in uno svolazzante manto rosso, con le braccia protese verso i protagonisti e invia su Maria, attraverso una scia di raggi, lo Spirito Santo sotto forma di colomba. La rutilante decorazione presente sui quattro lati del foglio, composta da esuberanti fregi fitomorfi su fondo oro, negli stessi toni del blu, rosa e verde utilizzati per l'*Annunciazione*, appare in questa pagina protagonista al pari della parte figurata.

Il foglio venne attribuito a Belbello da Pavia dal Toesca (1930) che vi riconobbe una delle pagine più maestose della miniatura lombarda e ne individuò la provenienza dai libri di coro realizzati per il monastero benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia (1958).

Nel rendere noti i corali quattrocenteschi del monastero veneziano, Giordana Mariani Canova (1973) ricondusse la loro realizzazione al periodo dell'abbaziato di Cipriano Rinaldini tra gli anni 1467 e 1470, e identificò nel foglio con l'*Annunciazione* il frontespizio della prima parte di un perduto antifonario *de tempore* con inizio dal primo sabato d'avvento, la cui provenienza veneziana era resa indubbia dalla rubrica apposta sul recto del foglio. La studiosa (1978) individuò nell'opera una delle prove più prestigiose di Belbello, sottolineandone l'irruenta veemenza patetica e l'estro fantastico che documentavano un diretto contatto con Venezia in quella fase avanzata della sua attività in cui egli, pur rimanendo fedele ad una struttura linguistica ancora in sostanza tardogotica, mostrava "di tener conto delle novità rinascimentali ormai largamente circolanti nell'Italia padana dopo il 1450". Al medesimo antifonario ricondusse anche un altro foglio, sempre appartenente alla Fondazione Cini e attribuito al maestro pavese, con la *Lapidazione di Santo Stefano* caratterizzato dalle stesse peculiarità stilistiche.

Il perduto antifonario *de tempore* da cui provenivano i due fogli, la cui esistenza era già stata intuita dalla Mariani Canova, altro non è che l'*Antifonario* segnato P ritrovato nei depositi del Metropolitan Museum di New York e reso noto da Pia Palladino nei quali giunse grazie alla donazione di Robert Lehman con la

segnatura P altro non è che l'antifonario segnato P ritrovato nei depositi newyorkesi e l'*Annunciazione* è la prima delle tre pagine mancanti all'inizio del volume.

Di recente Gennaro Toscano ha confermato per il foglio la provenienza dall'*Antifonario P*, concordando con la tesi della Palladino.

Bibliografia:

TOESCA, 1930, pp. 104-106, n. 93; WESCHER 1923, p. 124; TOESCA, 1958, pp. 40-41, n. 154; SALMI 1951, p. 325; CIPRIANI 1958, p. 78, n. 240; LEVI D'ANCONA, 1970, p. 55; MARIANI CANOVA 1973, pp. 42, 45; MARIANI CANOVA 1978, pp. 44-47; PALLADINO 2002, pp. 7-15; TOSCANO 2016, p. 377.



Tav. 50, Belbello da Pavia, *Annunciazione*

21.

Cristo benedicente, nell'iniziale T

Foglio staccato da Antifonario

New York, Collezione privata

Secolo XV (1467-1470); Venezia

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 559 x 410;; quattro righe musicali con tetragramma rosso e notazione quadrata in inchiostro bruno; scrittura gotica libraria in inchiostro bruno, con cinque linee di testo latino;

Contenuto

Antifonale proprio del tempo, al *recto*: *tum quam laudantes omnes dicimus benedicta tu in mulieribus*, al *verso*, prima antifona del secondo vespro: *Tecum principium in die virtutis tue in splendoribus sanctorum ex utero ante*

Provenienza

San Giorgio Maggiore, Venezia; libraio Bruscoli di Firenze; libraio Olschki dal 1923

All'interno del riquadro tracciato in parte dalle due estremità dell'asta orizzontale dell'iniziale T, decorata da azzurre foglie carnose ripiegate su se stesse, e in parte da un deciso contorno a inchiostro bruno, è raffigurata la figura del Cristo benedicente che si staglia sul fondo d'oro. L'impostazione utilizzata, che quasi fa scomparire l'iniziale, fa sì che la figurazione sembri una miniatura tabellare. La figura del Cristo è connotata da tinte vivaci che richiamano la tavolozza utilizzata anche per i tralci vegetali, mentre le ombreggiature sul viso, realizzate con pennellate scure a livello della fonte e delle guance gli conferiscono un'espressione particolarmente intensa. La pagina presenta una decorazione a fregi fitomorfi sui quattro lati, quella sui margini sinistro e inferiore è formata da esuberanti tralci a girali, verdi, rosa e azzurri, per semplificarsi sul lato destro e su quello superiore.

Come gli altri due fogli smembrati provenienti dalla collezione Lehman raffiguranti un *Santo Stefano* e un *Giovane Cristo benedicente*, la pagina apparteneva

all'Antifonario P oggi conservato nel Metropolitan Museum di New York e proveniente da San Giorgio Maggiore a Venezia, dal quale venne asportato in un momento a noi ignoto. In accordo con la proposta avanzata da Mirella Levi D'Ancona (1970), che attribuì i tre fogli a Belbello, Giordana Mariani Canova (1978) riconobbe per prima una somiglianza tra queste miniature e quelle dell'artista nei volumi sopravvissuti in San Giorgio Maggiore e suggerì che potessero essere stati un tempo inclusi in un volume mancante della serie.

Il presente foglio illustra la prima antifona al secondo vespro per il giorno di Natale, esso può essere identificato come uno dei due o più fogli mancanti inseriti originariamente tra il presente foglio 29 e foglio 30 dell'antifonario P, l'ultimo dei quali contiene la quarta antifona del secondo vespro del giorno di Natale.

Bibliografia

D'ANCONA 1970, pp. 55; MARIANI CANOVA 1978, pp. 47-48; MELOGRANI 1995, DE FLORIANI 1996, p. 40; PALLADINO 2002, pp. 8-9.



Tav. 51, Belbello da Pavia, *Cristo benedicente*

22.

Santo Stefano nell'iniziale T

Foglio staccato da Antifonario

Collezione privata

Secolo XV (1467-1470); Venezia

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 565 x 407; quattro righe musicali con tetragramma rosso e notazione quadrata in inchiostro bruno; scrittura gotica libraria in inchiostro bruno, con cinque linee di testo latino;

Contenuto

Antifonale proprio del tempo, al *recto*: *iusti dicentes gloria in excelsis deo alleluia*

Provenienza

San Giorgio Maggiore, Venezia; libraio Bruscoli di Firenze; libraio Olschki dal 1923

La pagina presenta una decorazione a fregi fitomorfi sui quattro lati, che si differenziano per tipologia: quella sul margine inferiore è formata da esuberanti tralci a girali, verdi, rosa e azzurri, mentre sugli altri lati è più semplificata. All'interno del riquadro tracciato in parte dalle due estremità dell'asta orizzontale dell'iniziale T, decorata da azzurre foglie carnose ripiegate su se stesse, e in parte da un deciso contorno a inchiostro bruno, si staglia sul fondo d'oro la figura di santo Stefano che mostra il capo ferito dalle pietre, strumento del suo martirio

L'impostazione dell'iniziale miniata si avvale dello stesso procedimento utilizzato nell'iniziale T con il *Cristo benedicente*, ovvero il quasi totale annullamento dell'iniziale a favore di un riquadro entro il quale è posta la raffigurazione.

La scelta della tavolozza nella basata su tinte di colore squillanti e vivaci, su cui spiccano il rosa, il verde, l'azzurro, è la medesima per l'iniziale decorata e per i tralci e rimanda senz'altro alle tipiche scelte cromatiche di Belbello specialmente nell'ultima fase della sua carriera.

La carta apparteneva all'Antifonario P oggi conservato nel Metropolitan Museum

di New York proveniente da San Giorgio Maggiore a Venezia, dal quale venne asportata in un periodo indefinito e illustra l'antifona al primo vespro ("Tu principatum") della festa di Santo Stefano (26 dicembre). In accordo con la proposta avanzata da Mirella Levi D'Ancona (1970), che attribuì i tre fogli a Belbello, Giordana Mariani Canova (1978) riconobbe per prima una somiglianza tra queste miniature e quelle dell'artista nei volumi sopravvissuti in San Giorgio Maggiore e suggerì che potessero essere stati un tempo inclusi in un volume mancante della serie.

Bibliografia

D'ANCONA 1970, pp. 55; MARIANI CANOVA 1978, pp. 47-48; MELOGRANI 1995, DE FLORIANI 1996, p. 40; PALLADINO 2002, pp. 8-9.

In the upper portion of the page, musical notation is written on five-line red staves using square neumes. The text is in Gothic script, with some words in red ink (rubrics). The text includes:

In excelsis deo alle
 luia. **B**enedicite
 spiritu
 patri et

A central miniature depicts Saint Stephen, a young man with a halo, wearing a green and blue robe. He is shown in a gesture of blessing, holding a red book in his left hand and a bundle of palm fronds in his right. The miniature is set within a blue and gold decorative frame.

The page is framed by a wide, ornate border of stylized floral and sunburst motifs in red, blue, and green.

Tav. 52, Belbello da Pavia, *Santo Stefano benediente*

23.

Lapidazione di Santo Stefano

Foglio staccato da Antifonario

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 22094

Secolo XV (1467-1470); Venezia

Descrizione materiale

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 568 x 411, rifilato; specchio di scrittura mm 410 x 274; cinque righe musicali con tetragramma rosso e notazione quadrata in inchiostro bruno; numerato 58 al recto in cifre romane, in basso numerazione moderna; 5 righe di testo e di musica; scrittura gotica; notazione quadrata su tetragrammi.

Provenienza

Libreria Antiquaria Hulrico Hoepli fino al 1939; Vittorio Cini 1939-1962.

All'interno dell'iniziale *L*, fucsia su lamina d'oro e percorsa da voluminose foglie tondeggianti ripiegate su stesse, è raffigurata la scena del martirio di santo Stefano. Martire e carnefice sono raffigurati a mezzo busto e quest'ultimo è colto, con il braccio destro sollevato, nell'atto violento di colpire la vittima che appare già ferita. Le figure sono caratterizzate da un'impostazione ampia e monumentale data dalle pieghe aguzze e taglienti dei manti, sapientemente resa attraverso le lueggiate di biacca. Dall'iniziale si distacca rigoglio vegetale rosa, verde e azzurro, inframmezzato da tondi in lamina d'oro, estendendosi per tutta l'estremità sinistra del foglio.

La miniatura illustra la prima antifona alle Laudi per la festa di Santo Stefano ("Lapidaverunt Stephanum") e proviene dall'Antifonario P del Metroconservato nel Metropolitan Museum di New York.

TOESCA, 1930, pp. 104-106; WESCHER 1923, p. 124; TOESCA, 1958, pp. 40-41; SALMI 1951, p. 325; CIPRIANI 1958, p. 78, n. 240; LEVI D'ANCONA, 1970, p. 55; MARIANI CANOVA 1973, pp. 42, 45; MARIANI CANOVA 1978, pp. 44-47; PALLADINO 2002, pp. 7-15; TOSCANO 2016, p. 377-378.



Tav. 53, Belbello da Pavia, *Lapidazione di santo Stefano*

24.

Cristo benedicente giovane

Foglio staccato da Antifonario

Los Angeles, Paul Getty Museum, ms. 96

Secolo XV (1467-1470); Venezia

Foglio membranaceo; tempera e lamina d'oro su pergamena; 563 x 407 mm.

Nella grande iniziale *A*, fucsia su lamina d'oro e decorata da voluminose foglie tondeggianti ripiegate su stesse, si inserisce un giovane Cristo a mezzo busto con il braccio destro sollevato in segno di benedizione e un libro chiuso in mano sul lato opposto; la monumentalità della figura è amplificata dalle pieghe dell'ampio manto azzurro, evidenziate da tocchi di colori più chiari. Un ricco rigoglio vegetale rosa, verde e azzurro, inframmezzato da tondi in lamina d'oro, germoglia dall'estremità sinistra del corpo della lettera, estendendosi lungo tutto il margine sinistro del foglio dando l'impressione di essere quasi un tutt'uno con la parte figurata.

La resa pittorica dell'incarnato, che esalta le ombreggiature del volto paffuto con leggere pennellate rosa sulle guance e sulla fronte, la cura minuziosa nella definizione della capigliatura, nonché la lumeggiatura applicata sull'orlo ripiegato delle foglie del corpo della lettera, non lasciano dubbi sull'autografia di Belbello per questa miniatura.

Bibliografia

D'ANCONA 1970, pp. 55; MARIANI CANOVA 1978, pp. 47-48; MELOGRANI 1995, DE FLORIANI 1996, p. 40; PALLADINO 2002, pp. 8-9.



Tav. 54, Belbello da Pavia, *Cristo giovane benedicente*

25.

Santo con libro nell'iniziale Q

Miniatura ritagliata da antifonario?

Genova, Museo Civico Amedeo Lia, inv. 503.

XV secolo (1467-1470); Venezia

Foglio membranaceo; tempera e foglia d'oro su pergamena; mm 187 x 187;

L'iniziale racchiude la mezza figura di un giovane santo barbuto con un libro tra le mani, che si staglia su un fondo in foglia d'oro finemente lavorato a punzone, tanto da apparire quasi ricamato, sul quale spicca nettamente l'aureola evidenziata da un netto contorno nero.

Il *cutting* è stato reso noto da Miklos Boskovits e Milvia Bollati (1988) e identificato come opera dell'estrema attività di Belbello da Pavia, in parallelo con gli esiti stilistici conseguiti dal maestro lombardo nei corali eseguiti per il monastero di San Giorgio Maggiore, databili tra il 1467 e il 1470. L'attribuzione venne giustamente confermata da Anna Melograni (1995) che vi scorse puntuali corrispondenze con le miniature attribuite all'artista pavese nell'antifonario M ancora conservato, benché mutilo, nel monastero di San Giorgio a Venezia.

La paternità del maestro lombardo è confermata inoltre dall'elaborazione del corpo della lettera reso con larghe foglie d'acanto sulle cui creste in aggetto è applicata con precisione la biaccatura che ritorna anche sui panneggi lumeggiati. La scelta della tavolozza con predominanza di azzurro, rosa, verde e oro è la stessa utilizzata in tutte le altre miniature realizzate dall'artista riconducibili al periodo veneziano, quando ormai abbandonata Mantova a seguito del licenziamento da parte di Barbara di Brandeburgo, Belbello si recò a Venezia dove lavorò alla decorazione di alcuni codici, taluni dispersi altri mutili, per il monastero di San Giorgio Maggiore.

Bibliografia

BOLLATI 1988, sch. 13, p. 116; MELOGRANI 1995, p. 24, n. 102; DE FLORIANI 1996, pp. 37-40; MARIANI CANOVA 2003, pp. 105, p. 109 n. 49.



Tav. 55, Belbello da Pavia, *Santo con libro*

Bibliografia:

Additions 1850

Additions to the manuscripts in the British Museum in 1841-1845, London 1850.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1991

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e 1490*, in “Studi Petrarcheschi”, VIII, 1991, pp. 1-238.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in *Storia di Pavia*, vol. 3, Milano 1996, pp. 549-578.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1996b

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Certosa di Pavia*, in *Storia di Pavia*, III/3, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, Pavia 1996, pp. 579-670.

ALBERTINI OTTOLENGHI 2013

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Note sulla Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia*, in “Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”, CXIII, 2013, pp. 35-68.

ALEXANDER, DE LA MARE 1969

J.J.G. ALEXANDER, A.C. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library of Major J.R. Abbey*, London 1969.

ALGERI 1986

G. ALGERI, *Pittura in Lombardia nel primo Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1986, pp. 53-71.

ALGERI 1987

G. ALGERI, *L'attività di Michelino da Besenzone in Veneto*, in “Arte cristiana”, LXXV, 718, 1987, pp. 17-32.

AMEISENOWA 1933

Z. AMEISENOWA, *Les principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque Jagellonienne de Cracovie*, in “Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures”, Paris, XVII, 1933, pp. 5-118.

AMEISENOWA 1958

Z. AMEISENOWA, *Rękopisy i piwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellonskiej*, Wrocław-Kraków 1958.

Annali 1877

Annali della fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione, vol. I, Milano 1877.

ARSLAN 1963

E. ARSLAN, *Riflessioni sulla pittura gotica «internazionale» in Lombardia nel tardo Trecento*, in “Arte Lombarda”, VIII, 1963, pp. 25-66.

Arte lombarda 2015

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Genève-Milano 2015.

ATTARDI 2008

L. ATTARDI, *La circoncisione*, in *Mantegna, 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), Paris 2008, cat. 63, pp. 188-190.

AVRIL 1963

F. AVRIL, *Dix siècles d'enluminure italienne. VI-XVI siècles*, catalogo della mostra (Parigi, BNF, 7 marzo-3 giugno 1984), Paris 1984.

AVRIL, GOUSSET 2005

F. AVRIL, M.T. GOUSSET, *Manuscrits enluminés d'origine italienne, 3. XIV^e siècle*, vol. I, t. 3, *Lombardie-Ligurie*, collana Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France, Paris 2005.

AVRIL, REYNAUD 1993

F. AVRIL, N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, catalogo della mostra (Parigi, BNF, 16 ottobre 1993 - 16 gennaio 1994), Paris 1993.

BALDINI 1963

U. BALDINI, *Uffiziolo Visconteo*, Milano 1963.

BANDERA BISTOLETTI 1984

S. BANDERA BISTOLETTI, *La datazione del ms. italien 2017 della Bibliothèque Nationale di Parigi miniato dal “Magister Vitae Imperatorum”*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 289-292.

BANDERA BISTOLETTI 1987

S. BANDERA BISTOLETTI, *Gli affreschi quattrocenteschi di San Siro alla Vepra*, in “Arte Cristiana”, 718, LXXV, gen-feb. 1987, pp. 33-46.

BANDERA BISTOLETTI 2004

S. BANDERA BISTOLETTI, *Maestro di San Michele a Murano*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale) a cura di M. Boskovits, Milano 1988, cat. 9-10, pp. 104-109.

BANDERA BISTOLETTI 1990

S. BANDERA BISTOLETTI, *Scheda per gli "Evangelisti" della volta della chiesa abbaziale di Mirasole*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di M. T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 17-19.

BARONI, SAMEK LUDOVICI 1952

C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina e Firenze 1952.

BAUER-EBERHARDT 1992

U. BAUER-EBERHARDT, *Miniature italiane in codici ebraici*, in *Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di storia della miniatura, (Cortona 20-23 ottobre 1988), a cura di M. Ceccanti e M.C. Castelli, Firenze 1992, pp. 425-437.

BAZZOTTI 1993

U. BAZZOTTI, *Mantova*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 245-280.

BELLOSI 1985

L. BELLOSI, *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, in "Bollettino d'arte", 30, 1985, pp. 1-42.

BELLOSI 2003

L. BELLOSI, *La "porta magna" di Jacopo della Quercia*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 2003, pp. 163-212.

BELTRAMI 1896

L. BELTRAMI, *Storia documentata della Certosa di Pavia. I. La storia della fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389-1402)*, Milano 1896.

Giovanni 2014

Giovanni da Modena, un pittore all'ombra di S. Petronio, catalogo della mostra (Bologna, 12 dicembre 2014 – 12 aprile 2015), a cura di D. Benati e M. Medica, Cinisello Balsamo 2014.

BERSELLI 1983-1984

C. BERSELLI, *Il Messale miniato del Duomo di Mantova*, in "Civiltà mantovana", 4, 1983-1984, pp. 32-37.

BISSON 2009

M. BISSON, *Santa Giustina di Padova e San Giorgio Maggiore di Venezia: musica, architettura e liturgia in due grandi monasteri benedettini del Veneto*, in *I luoghi e la musica*, atti del convegno internazionale di studi (L' Aquila, 28-29 ottobre 2008), a cura di F. Pezzopane, Roma 2009, pp. 129-148.

BISSON 2014

M. BISSON, *San Giorgio Maggiore a Venezia: la chiesa tardo-medievale e il coro del 1550*, in "AFAT", 33, 2014, pp. 11-38.

BOINET 1926

A. BOINET, *La collection de miniatures de M. Ed. Kann*, Paris 1926.

BOLLATI 1993

M. BOLLATI, *Miniature veneto*, in *Una collezione di miniature italiane*, vol. II, a cura di F. Todini, Milano 1993, cat. VIII, pp. 44-49.

BOLLATI 2003

M. BOLLATI, *L'Offiziolo Visconti, il Maestro di San Michele a Murano e Belbello da Pavia*, in *Il libro d'ore Visconti. Commentario al Codice*, vol. I, Modena 2003, pp. 347-384.

BOLLATI 2004a

M. BOLLATI, "Jacopino d'Arezzo" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, p. 346.

BOLLATI 2004b

M. BOLLATI, "Maestro del *De natura deorum*" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 507-509.

BOLLATI 2005

M. BOLLATI, *Libri per i Visconti: committenza a corte tra Galeazzo II e Filippo Maria Visconti*, in *Lombardia Gotica e Tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 189-203.

BOLLATI 2008

M. BOLLATI, *Il Libro d'Ore Visconti: qualche suggerimento per una rilettura*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 313-317.

BOLLATI 2015

M. BOLLATI, in *Arte lombarda dai Visconti Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, cat. II.14,

p. 161

BOSKOVITS 1988

M. BOSKOVITS, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale) a cura di M. Boskovits, Milano 1988, pp. 9-49.

BOSKOVITS 1995

M. BOSKOVITS, *Mostre di miniatura a New York: II*, in "Arte cristiana", LXXXIII, 1995, pp. 455-462.

BREVENTANO 1570

S. BREVENTANO, *Istoria della antichità, nobiltà e cose notabili della città di Pavia*, Pavia 1570.

BUGANZA 2016

S. BUGANZA, *Note su Filippo Maria Visconti Committente d'arte*, in *Il Ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di F. Cengarle e M.N. Covini, Firenze 2016, pp. 247-285.

CADEI 1976

A. CADEI, *Belbello miniatore lombardo: artisti del libro alla corte dei Visconti*, Roma 1976.

CADEI 1984

A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda: Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Roma 1984.

CAIRATI 2015

C. CAIRATI, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, p. 164, cat. II.21.

CALKINS 1996

R. G. CALKINS, "Belbello da Pavia" (*ad vocem*), in *The Dictionary of Arts*, London 1996, vol. 3, pp. 531-532.

CANOVA 2010

A. CANOVA, *Le biblioteche dei Gonzaga nella seconda metà del Quattrocento*, in *Principi e signori. Le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*, Atti del Convegno (Urbino, 5-6 giugno 2008), a cura di G. Arbizzoni, C. Bianca, M. Peruzzi, Urbino, Accademia Raffaello, 2010, pp. 39-66

CAPPELLI 1989

A. CAPPELLI, *La biblioteca estense nella prima metà del XV secolo*, in "Giornale Storico

della Letteratura Italiana”, XIV, 1989, pp. 1-30.

CAPPUGI 1992

E. CAPPUGI, *Il manoscritto n. 4 della Biblioteca municipale di Chambéry, “Breviario di Maria di Savoia”*, in *Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di storia della miniatura, (Cortona 20-23 ottobre 1988), a cura di M. Ceccanti e M.C. Castelli, Firenze 1992, pp. 159-168.

CARLINO 1989

L. CARLINO *Bibbia estense*, Biblioteca di miniature in facsimile, Milano 1989.

CARTA 1891

F. CARTA, *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano, Catalogo descrittivo*, Roma 1891.

CASTELFRANCHI VEGAS 1976

L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Recensione a A. Cadei, Belbello*, in “Studi medioevali”, XVII, 2, pp. 985-986.

CASTELFRANCHI VEGAS 1991

L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Una Crocifissione di Michelino da Besozzo*, in “Arte Lombarda”, 98-99, 1991, pp. 181-187.

Catalogue 1929

Catalogue d'une collection de manuscrits à miniatures des IXe-XVe siècles. Collection d'un amateur suisse. Vente à Amsterdam le 22 novembre 1929, Memsing Muller, Amsterdam 1929.

CATTANEO 1973

E. CATTANEO, *Il Duomo nella vita civile e religiosa di Milano*, in *Il Duomo di Milano*, II, 1973, pp. 5-64.

CAVAGNA 1989

A.G. CAVAGNA, *“Il libro desquadrato: la charta rosechata da rati”*. Due nuovi inventari della libreria visconteo-sforzesca, in “Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”, XLI, 1989, pp. 29-97.

CAVAZZINI 2000

L. CAVAZZINI, *Un nuovo protagonista per la scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in “Prospettiva”, 97, 2000, pp. 2-29.

CHAMBERS 1992

D.S. CHAMBERS, *A Renaissance Cardinal and His Worldly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, London 1992.

CICOGNA 1934

E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, Venezia 1934.

CIPRIANI 1958

R. CIPRIANI, *Belbello da Pavia*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958, pp. 75-78.

COGLIATI ARANO 1985

L. COGLIATI ARANO, *A proposito di Belbello*, in *Miniatura in Friuli, Crocevia di civiltà*, Atti del Convegno internazionale (Passariano-Udine, 4-5 ottobre 1985), a cura di L. Menegazzi, Pordenone 1987, pp. 149-158.

COGNASSO 1955

F. COGNASSO, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano*, vol. V, Milano 1955, pp. 3-567.

COLLETT 1985

B. COLLETT, *Italian Benedictine Scholars and The Reformation: The Congregation of Santa Giustina of Padua*, Oxford 1985, pp. 28, 42.

CORTESI 2012

M. CORTESI, *Umanesimo a Pavia fra corte e università*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di D. Mantovani, vol. 1, Tomo I, Pavia 2012, pp. 679-710.

DAFFRA 2015

E. DAFFRA, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Genève-Milano 2015, cat. III.4, p. 224.

D'ANCONA 1925

P. D'ANCONA, *La miniature italienne du X au XVI siècle*, Paris-Bruxelles 1925.

D'ANCONA 1949

P. D'ANCONA, "Belbello de Pavie" (*ad vocem*), in *Dictionnaire des miniaturistes: du Moyen Âge et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe*, Milano 1949, p. 24.

DE FLORIANI 1981

A. DE FLORIANI, *Due miniature di Palazzo Bianco*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", anno III, 7-8-9, Gennaio-Dicembre 1981, pp. 128-139.

DE FLORIANI 1996

A. DE FLORIANI, in *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Miniature*, a cura di F. Todini, Cinisello Balsamo 1996, pp. 37-40, 92-94.

DEGENHART, SCHMITT 1968

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen zeichnungen*, Berlin 1968,

DE GREGORI 1999

G. DE GREGORI, 'Francesco Carta' (*ad vocem*), in *Per una storia dei bibliotecari italiani del XX secolo: dizionario bio-bibliografico 1900-1990*, Roma 1999, pp. 52-53.

DE LABORDE 1936

A. DE LABORDE, *Le principaux manuscrits à peintures conservés dans l'ancienne bibliothèque impériale publique de Saint-Petersbourg*, première partie, Paris 1936, pp. 83-84

DELMORO 2015

R. DELMORO, *Interferenze francesi nella produzione dei codici di lusso a Pavia sullo scadere del Trecento e qualche apertura sul primo Michelino da Besençon*, in "Arte medievale", IV serie - anno V, 2015, pp. 235-260.

DE MARCHI 1986

A. DE MARCHI, *La mostra di "Pittura italiana del Gotico e del Rinascimento" a Praga*, in "Prospettiva", 45, 1986, pp. 69-77.

DE MARCHI 1992

A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992.

DE MARCHI 1998

A. DE MARCHI, *Tra Ferrara e Mantova: il messale di Barbara Gonzaga*, in *Miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de Roberti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1 marzo - 21 maggio 1998), a cura di F. Toniolo, Modena 1998, pp. 115-118.

DE MARCHI 1999

A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. apporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura italiana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Verona 1999, pp. 1-44.

DE ROSMINI 1845

C. DE ROSMINI, *Idea dell'ottimo precettore nella vita e disciplina di Vittorino da Feltre e de' suoi discepoli*, Milano 1845.

DI DOMENICO 2002

A. DI DOMENICO, *Figurazioni bibliche nell'offiziolo visconteo: particolarità iconografiche e testo liturgico*, in "Rivista di Storia della miniatura", 6-7, 2002, pp. 14, 197-206.

DORIA 1982

A. DORIA, *I corali quattrocenteschi miniati di S. Stefano in Brolo*, in "Arte Lombarda", 61, 1982/1, pp. 81-92.

FILIPPINI 2001

C. FILIPPINI, *Plutarco istoriato: le Vite parallele nella miniatura italiana del Quattrocento e la morte di Cesare nei cassoni fiorentini: Un Plutarco latino al British Museum di Londra*, in *Biografia dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento: 1400-1550*, a cura di R. Guerrini, La Spezia 2001, pp. 155-208.

FOIS 1984

M. FOIS, *I movimenti religiosi dell'osservanza nel '400: i benedettini*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto. Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443)*, Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982, a cura di F.G. Trolese, Cesena 1984. pp. 225-262.

FRANCESCHINI 1993

A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I dal 1341 al 1471*, Ferrara 1993.

FRANCO 1998

T. FRANCO, *Attorno a un corale di Capodistria e al maestro di San Michele di Murano*, in "Hortus Artium Medievalium", 4, 1998, pp. 161-168.

FRASSO 2005

G. FRASSO, *Appunti sugli anni milanesi di Francesco Petrarca*, in *Lombardia gotica e tardogotica*, a cura di M. Rossi, Skira, Milano 2005, pp. 45-66

FREULER 1992

G. FREULER, *Presenze artistiche a Venezia alla fine del Trecento: lo scriptorium Camaldolesi e dei domenicani*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, vol. II Milano 1992, pp. 480-502.

FREULER 2004

G. FREULER, *Studi recenti sulla miniatura rinascimentale italiana, appunti su una mostra Americana*, in "Arte Cristiana", XCII, 825, 2004, pp. 397-408.

FREULER 2013

G. FREULER, *Italian miniatures from the Twelfth to the Sixteenth Centuries*, I-II voll, Cinisello Balsamo, Milano 2013.

FUMAGALLI 1990

E. FUMAGALLI, *Appunti sulla Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel castello di Pavia*, in "Studi Petrarqueschi", VII (1990), p. 187.

FUMIAN 2016

S. FUMIAN, *Maestro dell'Antifonario Q*, in *Le Miniature della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo a cura di M. Medica e F. Toniolo, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016, sch. 138, p. 379.

FUMIAN 2013

S. FUMIAN, in *Trésors enluminés des musées de France. Pays de la Loire et Centre*, catalogo dell'esposizione (Angers, Musée des Beaux-Arts, 16 novembre 2013 - 16 mars 2014), Paris 2013, cat. 17, pp. 92-97.

GARGAN 1998

L. GARGAN, *L'antica biblioteca della Certosa di Pavia*, Roma 1998.

GARIN 1955

EUGENIO GARIN, *La cultura milanese nella prima metà nella prima metà del XV secolo*, in *Storia di Milano*, vol. VI, Milano 1955, pp. 545-608.

GAVINELLI 2012

S. GAVINELLI, *Manoscritti a Pavia tra studium e biblioteca del Castello*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di D. Mantovani, vol. 1, Tomo I, Pavia 2012, pp. 713-730.

GENGARO 1970

M. L. GENGARO, *Contributo a Belbello da Pavia. In memoria di Guglielmo Pacchioni*, in "Arte Lombarda", 1970, vol. 15, n. 1, pp. 45-48.

GEROLA 1917

G. GEROLA, *Un prezioso messale di Barbara di Hoenzollern*, in "Il Marzocco", 52, p. 4, 1917.

GIROLA 1923

P. GIROLA, *La biblioteca dei Gonzaga secondo l'inventario del 1407*, «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», nuova serie, XIV-XVI (1921-1923), pp. 30-72.

GNACCOLINI 2004a

L. P. GNACCOLINI, "Maestro dell'Antifonario M di San Giorgio Maggiore a Venezia. Secondo". (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 550-552.

GNACCOLINI 2004b

L. P. GNACCOLINI, “Maestro dell’Antifonario Q di San Giorgio Maggiore a Venezia” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004, pp. 552-553.

GROSSI TURCHETTI 1993

M.L. GROSSI TURCHETTI, *Di alcuni manoscritti Braidensi provenienti dalle congregazioni religiose soppresse*, in “Libri & documenti”, 18 (1993), n. 2, pp. 42-53.

GROSSI TURCHETTI 2004

M.L. GROSSI TURCHETTI, *I manoscritti datati della Biblioteca Braidense di Milano*, collana Manoscritti datati d’Italia, 10, cura di M.L. Grossi Turchetti, Firenze 2004.

GUERNELLI 2016

D. GUERNELLI, *Barbagli di luce. Giovanni Belbello da Pavia*, in “Alumina”, 54, 2016, pp. 14-23.

GUERNELLI 2016

D. GUERNELLI, *Una conferma per il Maestro di San Sisto*, in “Paragone”, LXVII, terza serie, 2016, pp. 45- 53.

GUNDERSHEIMER 1998

W.L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense lo stile del potere*, Modena 1988 (ed. 2005)

HEID GUILLAME, RITZ 1998

C. HEID GUILLAME, A. RITZ, *Manuscrits Médiévaux de Chambéry: textes et enluminures*, Paris 1998, pp. 30-43.

HINDMAN 1988

S. HINDMAN, *Medieval and Renaissance Miniature Painting*, Akron-London, 1988, pp. 26-27, 109.

Illuminated 1949

Illuminated books of the Middle Ages and Renaissance: an exhibition held at the Baltimore Museum of Art (January 27-March 13), Baltimora 1949.

KANTER 2004

L.B. KANTER, “Lorenzo Monaco” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 399-401.

KIRSCH 1975

E. W. KIRSCH, in *Medieval and Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art*, Washington 1975, pp. 66-69, cat. 20.

KIRSCH 1991

E.W. KIRSCH, *Five illuminated manuscripts of Giangaleazzo Visconti*, London 1991.

KIRSCH 1994

E.W. KIRSCH, *Milanese Manuscript Illumination in the Princeton Art Museum*, in *Record of the Art Museum*, Princeton University, vol. 53, n. 2, 1994, pp. 23-34.

LAFFITTE 2015

M.P. LAFFITTE, *Da Pavia a Parigi, le alterne fortune dei manoscritti dei duchi di Milano*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra, a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 41-45.

LAZZARINI 1999

Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500), vol. I (1450-1459), a cura di I. Lazzarini, Roma 1999;

LAZZARINI 2000

Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500), vol. II (1460), a cura di I. Lazzarini, Roma 2000;

LAZZARINI 2001

I. LAZZARINI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 57, voce *Gonzaga Francesco*. Roma 2001, pp. 756-760.

LECCISOTTI 1939

T. LECCISOTTI, *Congregationis S. Justinae de Padua O. S. B. ordinationes capitulorum generalium*. Parte I [1424-1474], in «Miscellanea Cassinese», XVI-XVII, 1939, pp. X-XI

LEROQUAIS 1934

V. LEROQUAIS, *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris 1934, pp. 255-260.

LEROQUAIS 1943

V. LEROQUAIS, *Supplément aux livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale à Paris (acquisitions récentes et donation Smith-Lesouëff)*, Paris 1943.

LEVI D'ANCONA 1956

M. LEVI D'ANCONA, *Miniature venete nella collezione Wildenstein*, in "Arte Veneta", 10, 1956, pp. 25-36.

LEVI D'ANCONA 1970

M. LEVI D'ANCONA, *The Wildenstein Collection of Illuminations. The Lombard School*,

Firenze 1970, pp. 35-59.

LEVI D'ANCONA 1990

M. LEVI D'ANCONA, *La Vergine Maria dell'Offiziolo Visconteo, pt. II: LF22 della Biblioteca nazionale di Firenze*, in "Bibliofilia" 1990, 92, pp. 237-268.

Liturgie 1992

Liturgie und Andacht im Mittelalter, catalogue de l'exposition, Köln-Stuttgart 1992, pp. 310-317.

L'OCCASO 2005

S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005.

L'OCCASO 2008

S. L'OCCASO, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Paris 2008, cat. 64-65, pp. 194-196.

LOLLINI 1991

F. LOLLINI, in *Tesori nascosti. Momenti di storia e di arte nelle antiche chiese di Romagna*, catalogo della mostra (Ravenna, 1991), a cura di F. Faranda, Milano 1991, cat. 135, pp. 275-277

LOLLINI 1993

F. LOLLINI, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 441-442.

LOLLINI 1994

F. LOLLINI, *Miniature a Imola: un abbozzo di tracciato e qualche proposta tra Emilia e Romagna*, in *Cor unum et anima una. Corali miniati della Chiesa di Imola*, a cura di F. Faranda, Imola-Faenza 1994, pp. 103-139.

LOLLINI 1998

F. LOLLINI, in *Fioritura tardo-gotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998, cat. 129, pp. 326-327

LOLLINI 2004a

F. LOLLINI, "Belbello da Pavia" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 273-276.

LOLLINI 2004b

F. LOLLINI, in "Maestro di San Michele a Murano" (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp.

699-701.

LOLLINI 2004c

F. LOLLINI, “Michelino da Besozzo” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 764-766.

LOLLINI 2004d

F. LOLLINI, “Maestro delle *Vitae Imperatorum*” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 587-589.

LONGHI 1934

R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Firenze 1934 (edizione 1966).

LONGHI 1973

R. LONGHI, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973,

MAGENTA 1883

C. MAGENTA, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, vol. II, Milano 1883,

MAGENTA 1897

C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano 1897.

MAIOCCHI 1937

R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia, dall'anno 1330 all'anno 1550*, opera postuma, vol. I, Pavia 1937.

MALACARNE 2004

G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea, I: Ascesa di una dinastia. Da Luigi a Gianfrancesco (1328-1432)*, Modena 2004.

MALACARNE 2012

G. MALACARNE, *Barbara di Hoenzollern del Brandeburgo. La marchesa di Mantova e il suo stemma*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G. Z. Zanichelli, Modena 2012, pp. 107-116.

MALAGUZZI VALERI 1902

F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902.

MANCINI 1893

G. MANCINI, *Alcune lettere di Lorenzo Valla*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XXI, 1893, p. 1-48.

MANFREDI 2000

A. MANFREDI, in *I vangeli dei popoli*, Roma 2000, pp. 367-372, cat. 67.

MANZARI 2003

F. MANZARI, *Tipologie di strumenti devozionali nella Lombardia del Trecento. I libri d'ore e l'Offiziolo Visconti*, in *Il libro d'ore Visconti. Commentario al Codice*, vol. II, Modena 2003, pp. 53-217.

MARCON 1999

S. MARCON, in *Calligrafia di Dio: La miniatura celebra la parola*, catalogo della mostra a cura di C. Mariani, V. Ferraro (Abbazia di Praglia 17 aprile – 17 luglio 1999), Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, p. 180, n. 41.

MARCON 2004

S. MARCON, “Cristoforo Cortese” (*ad vocem*), in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 176-180.

MARIANI CANOVA 1970

G. MARIANI CANOVA, *Di alcuni corali superstiti a Santa Giustina in Padova: Cristoforo Cortese e altri miniatori del Quattrocento*, in “Arte Veneta”, 24, 1970, pp. 35-46.

MARIANI CANOVA 1973

G. MARIANI CANOVA, *Il recupero di un complesso librario dimenticato: i corali di S. Giorgio Maggiore a Venezia*, in “Arte Veneta”, Rivista di Storia dell'Arte, 27, 1973, pp. 38-64.

MARIANI CANOVA 1978

G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza 1978, pp. 43-50.

MARIANI CANOVA 1978

G. MARIANI CANOVA, *Una illustre serie liturgica ricostruita: i corali del Bessarione già all'Annunziata di Cesena*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 11 (1978), pp. 7-20

MARIANI CANOVA 1980

G. MARIANI CANOVA, *I manoscritti miniati dei monasteri benedettini padovani*, in *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli. Saggi storici sul movimento benedettino a Padova*, Catalogo della mostra storica-artistica nel 15° Centenario della nascita di San Benedetto (Padova, Abbazia di Santa Giustina, ottobre-dicembre 1980), a cura di A. De Nicolò Salmazo e F. G. Trolese, Treviso 1980, pp. 75-87, 375-378.

MARIANI CANOVA 1981

G. MARIANI CANOVA, *La personalità di Vittorino da Feltre nel rapporto con le arti visive e il tema dell' educazione nel linguaggio figurativo del Quattrocento*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia, arti*, Firenze 1981, pp. 199-212.

MARIANI CANOVA 1984

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura dei manoscritti liturgici della congregazione di S. Giustina in area padana: opere e contenuti devozionali*, in *Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto, Atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443)*, Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982, Cesena 1984, pp. 475-522.

MARIANI CANOVA 1988

G. MARIANI CANOVA, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale) a cura di M. Boskovits, Milano 1988, cat. 14, pp. 117-119.

MARIANI CANOVA 1989

G. MARIANI CANOVA, *Miniature e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 193-222.

MARIANI CANOVA 1993

G. MARIANI CANOVA, *Appunti per Cristoforo Cortese miniatore*, in *Studi in onore di Pietro Zampetti*, Milano 1993, pp. 123-127.

MARIANI CANOVA 1995

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., Roma 1995, vol. II, pp. 769-843.

MARIANI CANOVA 1998a

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Ferrara*, in *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmé Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, Modena 1998, pp. 14-38.

MARIANI CANOVA 1998b

G. MARIANI CANOVA, *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*. Atti del Convegno di Studio (Venezia, 24 e 25 ottobre 1996) a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 243- 276

MARIANI CANOVA 2003

G. MARIANI CANOVA, *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini nella storia del collezionismo e dello stile*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 27 (2003), pp. 101-132.

MARIANI CANOVA 2006

G. MARIANI CANOVA, *I libri miniati dei Gonzaga: un percorso di gusto e di cultura*, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga, Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di F. Trevisani, Milano 2006, pp. 83-89.

MEDICA 2014

M. MEDICA, *Giovanni da Modena e la miniatura a Bologna nell'età del Grande scisma*, in *Giovanni da Modena, un pittore all'ombra di S. Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, 12 dicembre 2014 – 12 aprile 2015), a cura di D. Benati e M. Medica, Cinisello Balsamo 2014, pp. 45-67: 61.

MEISS, KIRSCH 1972

M. MEISS, E. W. KIRSCH, *The Visconti Hours*, New York 1972.

MELOGRANI 1990

A. MELOGRANI, *Appunti di miniatura lombarda. Ricerche sul "Maestro delle Vitae Imperatorum"*, in "Storia dell'arte", 70 (1990), pp. 274-314.

MELOGRANI 1995

A. MELOGRANI, *Miniature inedite del Quattrocento lombardo nelle collezioni americane. 2*, dans 'Storia dell'arte', 83, 1995, pp. 5-27.

MELOGRANI 2011

A. MELOGRANI, *Storia e analisi di un codice di lusso per la corte estense: Belbello da Pavia, Iacopino d'Arezzo e il Barb. lat. 613*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2011, pp. 463-77.

MERONI 1966

U. MERONI, *Mostra dei codici gonzagheschi: la biblioteca dei Gonzaga da Luigi a Isabella*, catalogo della mostra (Mantova, Biblioteca Comunale, 18 settembre - 10 ottobre 1966), Mantova 1966.

MERONI 1967

U. MERONI, *Giustizia per Giovanni Belbello*, in "Civiltà mantovana", VIII, 1967, pp. 115-116.

MERRIFIELD 1849

M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises, Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries, on the Arts of painting*, London 1849,

MINER 1949

D.E. MINER, *Illuminated books of the Middle Ages and Renaissance*, catalogo della mostra (The Baltimore Museum of Art, 27 Gennaio-13 Marzo 1949), Baltimore

1949.

MISCIATELLI 1930

P. MISCIATELLI, *Di alcune miniature senesi*, in “La Diana” - Rassegna d’arte e vita senese, 1930, fasc. I, pp. 29-31.

MONDOLFO 1949

A. MONDOLFO, *La Biblioteca Landau-Finaly*, in *Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi de Gregori*, Roma 1949, pp. 271, 276-277, pl. XIV.

MONGERI 1885

G. MONGERI, *L’arte del minio nel ducato di Milano dal sec. XIII al XVI: appunti tratti dalle memorie postume del marchese Gerolamo d’Adda*, in “Archivio storico Lombardo”, 1885, pp. 528-557.

Mostra 1937

Mostra della miniatura gotica italiana, catalogo della mostra, Firenze 1937.

Mostra storica 1953

Mostra storica nazionale della miniatura in Roma, catalogo della mostra, Firenze 1953.

MOTTA 1892

E. MOTTA, *Recensione al libro di F. CARTA, Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano, Catalogo descrittivo*, Roma 1891, in “Archivio storico lombardo”, 1892, pp. 174-180.

MUGNIER 1894

F. MUGNIER, *Les manuscrits à miniatures de la Maison de Savoie*, Moutiers-Trentaise 1894.

MULAS 1993

P.L. MULAS, *La miniatura lombarda del Quattrocento*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 397-418.

MULAS 2004

P.L. MULAS, “Maestro delle Ore Birago” (*ad vocem*), in, *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp.571-572.

MULAS 2011

P.L. MULAS, *I corali di San Sisto: gli artisti*, in *I Corali benedettini di San Sisto a Piacenza*, catalogo della mostra (Bologna, 22 settembre 2012 - 2 dicembre 2012), a cura di M. Bollati, Bologna 2011, pp. 45-78.

MULAS 2012a

P.L. MULAS, *Codici offerti ai duchi*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di D. Mantovani, vol. 1, Tomo I, Pavia 2012, pp. 735-740.

MULAS 2012b

P.L. MULAS, *Schemi impaginativi e apparato iconografico dell'Offiziolo Borromeo: le fonti*, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, a cura di M. Collareta e F. Tasso (Atti del convegno di Studi, 2008), Milano 2013, pp. 133-148.

MULAS 2012

P.L. MULAS, *Una proposta per la miniatura e la pittura del Rinascimento a Pavia: il Maestro delle Ore Birago, alias Maestro dell'Annunciata Castiglioni?*, in *Miniatura, lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo e G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 232-236.

OTTINO DALLA CHIESA, BARONI, DELL'ACQUA 1948

A. OTTINO DALLA CHIESA, C. BARONI, G.A. DELL'ACQUA, *Kunstschätze der Lombardei*, Zurich 1948, cat. 216.

PACCHIONI 1915

G. PACCHIONI, *Belbello da Pavia e Gerolamo da Cremona, miniatori. Un prezioso messale gonzaghesco del sec. XV*, in "L'Arte", X, , 1915, pp. 241-252, 343-372.

PADOVANI 1975

S. PADOVANI, *Pittori alla corte estense nel primo Quattrocento*, in "Paragone", 1975, pp. 25-53.

PADOVANI 1978

S. PADOVANI, *Su Belbello da Pavia e sul Miniatore di San Michele a Murano*, in "Paragone", 1978, pp. 23-34.

PADOVANI 1988

S. PADOVANI, *La decorazione pittorica della cappella del Castello di Vignola*, in *Il tempo di Niccolò III*, catalogo della mostra (Rocca di Vignola, Maggio-giugno 1988) Modena 1988, pp. 61-77.

PALLADINO 2002

P. PALLADINO, *Ancora sui corali di San Giorgio Maggiore, con qualche appunto su Belbello e Stefano da Verona*, in "Arte Veneta", 57, 2000, pp. 7-21.

PALLADINO 2003

P. PALLADINO, *Treasures of a Lost Art. Italian Manuscript Painting of the Middle Ages and Renaissance*, New Haven-London 2003, pp. 115-122.

PASTORE, MANZOLI 1991

G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale di Barbara*, Mantova 1991.

PELLEGRIN 1955

È. PELLEGRIN, *La bibliothèque del Visconti et des Sforza ducs de Milan au XV siècle*, Paris 1955.

PELLEGRIN 1969

È. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XV siècle. Supplément*, Firenze-Paris 1969.

PELLEGRIN 1975

È. PELLEGRIN, *Manuscripts classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, tomo I, *Fonds Archivio San Pietro a Ottoboni*, Paris 1975.

PERINA 1961

C. PERINA, *Pittura*, in *Le arti a Mantova. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, Mantova 1961, pp. 243-247

PERRICCIOLI SAGGESE 2012

A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Ancora sul Secondo Maestro dell'Antifonario M di San Giorgio Maggiore a Venezia*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo e G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 227-231.

PASUT 2015

F. PASUT, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Genève-Milano 2015, cat. III.18, p. 229.

PETRUCCI NARDELLI 1995

F. PETRUCCI NARDELLI, *La Biblioteca Visconteo Sforzesca, Ubicazione e disposizione del materiale librario*, in "La Bibliofilia. Rivista di Storia del libro e di bibliografia", 1995, anno XCVII, n. 1, pp. 21-33.

Pisanello 1996

Pisanello: le peintre aux sept vertus, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 6 maggio - 5 agosto 1996), a cura di D. Cordellier, Paris 1996.

PONCHIA 2015

C. PONCHIA, in *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di A. Tartuferi e F. D'Arelli, Firenze 2015, cat. 100, pp. 406-408.

PONCHIA, ZABEO 2015

C. PONCHIA, L. ZABEO, *Miniature tardogotiche al Museo del Bargello*, in “Rivista di storia della miniatura”, 19 (2015), pp. 91-104.

QUATTRINI 2006

C. QUATTRINI, in *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, catalogo della mostra (Coligny-Ginevra, Musée de la Fondation Martin Bodmer, 25 novembre 2006-1 aprile 2007), a cura di M. Jeanneret, M. Natale, Milano 2006, pp. 268-269.

QUATTRINI 2013

C. QUATTRINI, *Modelli seriali nella miniatura milanese del secondo Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento*, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, a cura di M. Collareta e F. Tasso (Atti del convegno di Studi, 2008), Milano 2013, pp. 121-132.

RAVEGNANI 1976

G. RAVEGNANI, *Le biblioteche del monastero di San Giorgio Maggiore*, Firenze 1976.

RITZ GUILBERT 2010

A. RITZ GUILBERT, *Des Drôleries gothiques au bestiaire de Pisanello, Le Bréviaire de Marie de Savoie*, Paris 2010.

ROMANINI 1995

A.M. ROMANINI, *L'architettura viscontea e Bernardo da Venezia*, in *Storia di Milano*, vol. VI, Milano 1955, pp. 611-621.

ROMANO 2004

C. ROMANO, “Francesco da Castello” (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani, Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 223-227.

ROSSI 1934

G. ROSSI, *Storia del Monastero di S. Giorgio Maggiore*, in E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, Venezia 1934.

ROSSI 2006

M. ROSSI, *Una maestà di Michelino da Besozzo per Santa Tecla*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Città di Castello 2006, pp. 31-36.

ROSSI 2015

M. ROSSI, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Genève-Milano 2015, cat. II.4, p. 157.

ROVEDA 1992

E. ROVEDA, *Le Istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca*, in *Storia di Pavia. Dal libero Comune alla fine del principato indipendente 1024-1535. Società, istituzioni, religione nelle età del Comune e della Signoria*, III. 1, Milano 1992.

ROSSI 2001

P. ROSSI, *Il Semideus di Catone Sacco*, Milano 2001.

ROZZA 1996

L. ROZZA, *I codici liturgici miniati di S. Stefano in Brolo*, in "Libri & documenti", XXII, 1996, 2-3, pp. 10-36.

ROZZO 1990

U. ROZZO, *La Biblioteca Visconteo-Sforzesca di Pavia*, in *Storia di Pavia*, III, Milano 1990, pp. 235-266.

RUSSO 2011

A.M. RUSSO, in *I manoscritti datati della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, III, collana Manoscritti datati d'Italia, 21, cura di M.L. Grossi Turchetti, Firenze 2011, pp. 61-63.

SABBADINI 1891

R. SABBADINI *Cronologia documentata della vita di Lorenzo della Valle detto il Valla*, in *Studi sul Panormita e sul Valla*, Firenze 1891, pp. 49-149.

SALMI 1951

M. SALMI, *Contributo a Belbello da Pavia*, in "Fontes Ambrosiani", Miscellanea G. Galbiati, vol. II, 1951, pp. 321-328.

SALMI 1955

M. SALMI, *La pittura e la miniatura gotiche*, in *Storia di Milano*, vol. VI, Milano 1955, pp. 822-826.

S. SAMEK LUDOVICI 1953

S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello da Pavia*, in "Bollettino d'arte", 38, 1953, pp. 211-224

S. SAMEK LUDOVICI 1954

S. SAMEK LUDOVICI, *Belbello da Pavia*, Milano 1954.

SAMEK LUDOVICI 1970

S. SAMEK LUDOVICI, *Mostra di codici miniati*, Biblioteca Nazionale Braidense 1770-1970, Milano 1970, n. 31, p. 34.

SAMEK LUDOVICI 1973

S. SAMEK LUDOVICI, *Note sul Magister V. I. e su Belbello da Pavia operanti in*

collaborazione in un codice della Braidense di Milano, in *Miscellanea in onore di Giorgio Cencetti*, Torino 1973, pp. 317-323.

SEGRE RUTZ 1996

V. SEGRE RUTZ, *Ricerche su S. Maria dei Ghirli a Campione d'Italia e i pittori Lanfranco e Filippolo De Veris*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", Vol. 53, 2, 1996, pp. 147-164.

STEFANI 1982

L. STEFANI, *Per una Storia della miniatura Lombarda da Giovannino de' Grassi alla scuola cremonese della II metà del Quattrocento: appunti bibliografici*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento: atti del II Congresso di storia della miniatura italiana*, vol II, Cortona 24-26 settembre 1982, a cura di Emanuela Sesti, Firenze 1985, pp. 823-881.

SUTTON 1992

K. SUTTON, *Giorgio Visconti as patron. Prayer book illuminated by Pietro da Pavia*, in "Apollo", 137, 1992, pp. 89-96.

SWARZENSKI, SCHILLING 1929

G. SWARZENSKI, R. SCHILLING, *Die illuminierten Handschriften in Frankfurter Besitz*, Frankfurt am Main 1929.

The illuminated 1997

The illuminated page: ten centuries of manuscript painting in the British Library, a cura di / Janet Backhouse, London 1997.

TOESCA 1912

P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912 (edizione 1966).

TOESCA 1918

P. TOESCA, *Un dipinto di Gerolamo da Cremona*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", n. 9-10, 1918, pp. 141-143.

TOESCA 1930

P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930.

TOESCA 1951

P. TOESCA, *L'Uffiziolo visconteo Landau-finaly donato alla città di Firenze*, Firenze 1951.

TOESCA 1958

P. TOESCA, *Miniature di una collezione veneziana*, Milano 1958.

TOGNOLI BARDIN 1988

TOGNOLI BARDIN, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, cat. 11, pp. 110-113.

TONIOLO 1997

F. TONIOLO, *La Bibbia di Borso d'Este. Cortesia e magnificenza a Ferrara tra Tardogotico e Rinascimento*, in *La Bibbia di Borso d'Este, Commentario al codice*, v. 2, Modena 1997, pp. 297-397.

TONIOLO 2006a

F. TONIOLO, Schede III.9-13, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di F. Trevisani, Milano, Electa, 2006, pp. 216-230.

TONIOLO 2006b

F. TONIOLO, *Girolamo da Cremona miniatore alla corte dei Gonzaga*, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga, Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di F. Trevisani, Milano 2006. pp. 95-101.

TONIOLO 2008

F. TONIOLO, *Oro e colori sulla porpora: valenze antiquarie e risonanze simboliche di una scelta esemplare*, in *Il libro d'ore Durazzo*, commentario al codice, a cura di A. De Marchi, Modena 2008, pp.105-144

TONIOLO 2009

F. TONIOLO, *La miniatura in Emilia Romagna*, in *La miniatura in Italia. II Dal tardogotico al manierismo*, Napoli-Roma 2009, pp. 372-398

TONIOLO 2012

F. TONIOLO, *Girolamo da Cremona e il suo intervento nel Messale di Mantova*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G.Z. Zanichelli, Modena 2012, pp. 69-90.

TONIOLO, TOSCANO 2006

F. TONIOLO, G. TOSCANO, *Per l'attività giovanile di Girolamo da Cremona*, in *Tributes to Jonathan J.G. Alexander*, a cura di S. L'Engle, London 2006, pp. 111-124.

TOSATTI 1985

B.S. TOSATTI, *Rapporti tra immagini e testi nella miniatura lombarda, la bottega delle ore latin 757*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento: atti del II Congresso di storia della miniatura italiana*, vol II, Cortona 24-26 settembre 1982, a cura di E. Sesti, Firenze 1985, pp. 195-227.

TOSATTI 1993

B.S. TOSATTI, *Miniatura, Appunti di Bibliografia*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 407-412.

TOSCANO 1998

G. TOSCANO, *Per Belbello in Laguna*, in "Arte Veneta", 52, 1998, pp. 6-27.

TOSCANO 2009

G. TOSCANO, *La miniatura in Lombardia*, in *La miniatura in Italia. II Dal tardogotico al manierismo*, Napoli-Roma 2009, pp. 252-274.

TOSCANO 2016

G. TOSCANO, *Belbello da Pavia*, in *Le Miniature della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo a cura di M. Medica e F. Toniolo, Cinisello Balsamo 2016, sch. 137a-137b, pp. 377-378.

TOSCANO 1996-1997

G. TOSCANO, *In margine al maestro delle "Vitae imperatorum" e al maestro di Ippolita Sforza: codici lombardi nelle collezioni aragonesi*, in Atti del IV congresso di Storia della Miniatura *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, a cura di M. Ceccanti, "Rivista di storia della miniatura", n. 1-2, 1996-1997, pp. 169-178.

TROLESE 1984

F.G. TROLESE, *Ricerche sui primordi della riforma di Ludovico Barbo*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto. Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443)*, Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982, a cura di F.G. Trolese, Cesena 1984, pp. 109-125.

TROLESE 1998

F.G. TROLESE, *Decadenza e rinascita dei monasteri veneti nel Basso Medioevo*, in *Il monachesimo nel Veneto medioevale. Atti del convegno di studi in occasione del millenario di fondazione dell'Abbazia di S. Maria di Mogliano Veneto (Treviso)*, 30 novembre 1996, a cura di F.G. Trolese, Cesena 1998, pp. 169-199.

VENTURI 1902

A. VENTURI, *Una Bibbia francese del principio del secolo XV*, in *Annales Internationales d'histoire*, Atti del Congresso di Parigi 1900, Paris 1902, pp. 129-132.

VENTURI 1911

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, Milano 1911.

VICINI 1985

D. VICINI, *Una veduta trecentesca di Pavia*, in “Bollettino della società pavese di Storia patria”, LXXXV, nuova serie LXXXVII, 1985, pp. 3-22.

VIDARI 1892

G. VIDARI, *Frammenti cronistorici dell'agro ticinese*, vol. IV, Pavia 1892.

VORONOVA STERLIGOV 1997

A. VORONOVA, A. STERLIGOV, *Manoscritti miniati dell'Europa occidentale dall'VIII al XVI secolo nella Biblioteca Nazionale di Russia di San Pietroburgo*, Rimini 1997.

WEIGELT 1923

H. WEIGELT, *Lombardische Miniaturen im Kupferstichkabinett*, in “Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen”, XLIV, 1923, pp. 37-52

WELCH 1989

E.S. WELCH, *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, in “The art bulletin”, LXXI, 1989, 3, pp. 352-375

WELCH 1995

E.S. WELCH, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New-Haven-London 1995.

WESCHER 1931

P. WESCHER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichskabinett der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig 1931, p. 124.

ZAGGIA 1993

M. ZAGGIA, *Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CLXX, 1993, 550, pp. 161-219; 551, pp. 321-382.

ZAGGIA 1995

M. ZAGGIA, *Copisti e committenti di codici a Milano nella prima metà del Quattrocento*, in “*Libri & documenti?*”, Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana Castello Sforzesco, XXI/3, 1995, pp. 1-45.

ZANICHELLI 2006

G. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova, 1430-1460*, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga, Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, a cura di F. Trevisani, pp. 91-93, Milano 2006, pp. 91-93.

ZANICHELLI 2007

G.Z. ZANICHELLI, *La committenza dei Rossi: immagini di potere fra sacro e profano*, in *Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo*, a cura di L. Arcangeli e M. Gentile, Firenze 2007, pp. 187-212.

ZANICHELLI 2012

G.Z. ZANICHELLI, *Attorno al Messale di Barbara*, in *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga. Commentario all'edizione in facsimile*, a cura di G.Z. Zanichelli, Modena 2012, pp. 49-67.

ZANICHELLI 1996

G.Z. ZANICHELLI, *I Conti e il minio: codici miniati dei Rossi 1325-1482*, Parma 1996.

ZERI 1950

F. ZERI, *Belbello da Pavia: un salterio*, in 'Paragone', III, 1950, pp. 50-52.

ZUCCHI 2011

R. ZUCCHI, *L'ultimo soggiorno del Petrarca a Pavia (1369)*, in *Libri e maestri tra Medioevo e Umanesimo*, a cura di L. Gargan, Messina 2011, pp. 94-95

INDICE

Ringraziamenti	p. 1
Presentazione del soggetto	p. 2
Introduzione	p. 3
I-La fortuna critica di Belbello	p. 6
II-Il periodo giovanile	p. 56
II.1 “ <i>Belbello incola civitatis Papie</i> ”	p. 56
II.2 La committenza libraria e la <i>copiosa libraria</i>	p. 61
II.3 La miniatura del primo Quattrocento in Lombardia: le radici di Belbello	p. 64
II.4 Il problema della formazione e gli esordi	p. 71
II.5 Belbello e il Maestro si San Michele a Murano nell’ Offiziolo	p. 75
III-Dai Visconti agli Este	p. 89
III.1 La miniatura ai tempi di Niccolò III	p. 90
III.2 La decorazione della Bibbia di Niccolò III	p. 92
IV-Il Messale di Barbara di Brandeburgo Gonzaga	p. 103
IV.1 Mantova: potere dinastico e contesto culturale	p. 103
IV.2 La cultura visuale a Mantova nella prima metà del Quattrocento	p. 107
IV.3 Genesi di un’opera	p. 110
IV.4 La lunga realizzazione del Messale	p. 113
IV.5 Verso la Laguna	p. 131
V-L’attività veneziana	p. 146
V.1 <i>L’altro loco: Venezia</i>	p. 146

V.2 <i>Le Rose Horae</i>	p. 149
V.3 La riforma di Ludovico il Barbo	p. 152
V.3 I libri di coro del San Giorgio Maggiore a Venezia	p. 154
V.4 L'intervento di Belbello nei corali	p. 160
Appendice documentaria	p. 169
Catalogo	p. 173
Bibliografia	p. 318