

Predella journal of visual arts, n°43-44, 2018 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Kaoutar Fatmi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Una Resurrezione del Maestro delle Ore Tocco al Brooklyn Museum: sulle tracce dei corali quattrocenteschi di San Domenico Maggiore a Napoli

*This article draws attention to a little known illuminated folio representing the Resurrection of Christ (New York, Brooklyn Museum) and an unpublished Dominican gradual-sanctoral (Naples, Biblioteca del Convento di San Domenico Maggiore, cor. 20). An analysis of style and iconography locates the production of both works in Naples over the course of the end of the Quattrocento and the first years of the Cinquecento. In fact, the works bear evidence of the stylistic legacy of Giovanni Todeschino, an illuminator from Bergamo active in the capital of the Regno between the 1480s and 1503. Recognized for the first time in the Resurrection is the hand of the so-called Master of the Tocco Hours, alias Vincenzo Borsano, the greatest of Todeschino's followers; and identified in the historiated initial of San Domenico in the gradual-sanctoral is the hand of another illuminator influenced by the Bergamese artist. Further, the folio with the Resurrection is shown to have formed part of a gradual for the Easter season, and, as in the case of the gradual-sanctoral still conserved today at San Domenico Maggiore, is hypothesized to have been made for that same Neapolitan monastery. The article then proceeds to discern substantial interventions in the illuminated decoration of the Resurrection folio, both in the text's incipit and in the musical notation. An analysis of the folio's physical condition leads to the hypothesis that these passages were reworked in the later nineteenth century to conceal lacunae and damages when the leaf appeared on the antiquarian market. The Brooklyn Museum's Resurrection folio is thus important evidence of the dispersal of the libraries of several Neapolitan religious communities in the nineteenth century, and together with the San Domenico gradual-sanctoral opens a new avenue of research into late Quattrocento choirbooks from San Domenico, until now lost without a trace.**

La straordinaria ricchezza e la qualità di molti dei codici allestiti per la Biblioteca napoletana dei re d'Aragona hanno a lungo calamitato le attenzioni degli studiosi sulla committenza di manoscritti miniati promossa dai membri della famiglia reale, quasi oscurando l'esistenza nella capitale e in altri centri del Regno di Napoli di una produzione libraria volta a soddisfare le esigenze del patriziato regnicolo e degli ordini religiosi¹. Come in altri casi, la perdita o la dispersione di importanti collezioni librarie, del patrimonio delle biblioteche ecclesiastiche e delle sacrestie delle chiese ha frapposto un ostacolo duraturo alla messa a fuoco di tale produzione. Negli ultimi decenni tuttavia nuovi studi e nuove scoperte di codici hanno cominciato a fare emergere un consumo di libri miniati più allargato e prolungato nel tempo di quanto si fosse in passato ritenuto, rivelando così la qualità di alcune raccolte private, portando a galla l'esistenza di *scriptoria* legati alle maggiori comunità monastiche e conventuali e mettendo in luce l'attività di alcuni miniatori già operosi per la biblioteca reale anche oltre la fine della dinastia aragonese².

In questa linea, il presente contributo punta l'attenzione sui corali miniati a Na-

poli tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, anni in cui, dopo la caduta della dinastia aragonese, la produzione di libri miniati comincia a spostarsi in ambito ecclesiastico³. L'occasione è offerta dallo studio di un foglio miniato corredato di notazione musicale e raffigurante la *Resurrezione di Cristo* (New York, Brooklyn Museum) (fig. 1) e di un inedito *Graduale domenicano* (Napoli, Biblioteca del Convento di San Domenico Maggiore, cor. 20) (fig. 7), due opere fin qui mai oggetto di discussione critica, che si aggiungono quali tasselli inediti al quadro della miniatura napoletana di quegli anni e delineano un'eco prolungata dell'eredità artistica del miniatore Giovanni Todeschino attraverso l'attività del suo maggior seguace. Come si vedrà, le due opere sollecitano anche ad approfondire la vicenda delle dispersioni di codici che durante l'Ottocento colpirono duramente alcune comunità religiose locali e aprono un'inedita pista di ricerca per i corali tardo-quattrocenteschi di San Domenico Maggiore, dei quali si era finora persa la traccia.

Una nuova opera del Maestro delle Ore Tocco

Già considerata di volta in volta come asportata da un manoscritto spagnolo quattrocentesco⁴, realizzata in Italia settentrionale verso il 1500⁵ o in Umbria verso il 1500⁶ e attualmente presentata dal museo di Brooklyn come opera databile verso il 1500⁷, la *Resurrezione* è rimasta fin qui sostanzialmente sconosciuta agli studi storico-artistici. Si tratta di un foglio pergameneo di 597 x 410 mm, visibilmente rifilato lungo i quattro margini e incollato su un cartoncino colorito in nero. Esso, inoltre, presenta vistosi danni della pellicola pittorica e rifacimenti in diverse zone, sui quali si tornerà più avanti.

Il monumentale capolettera *R(esurrexi)* e l'incipit del testo notato sono incoriciati da un'elegante bordura racchiusa entro una doppia fascia di alloro e listelli dorati e decorata da motivi vegetali, candelabre e un castone aureo di perle e pietre preziose, che risaltano su un fondo nero dove si muovono puttini e coppie di uccelli variopinti (fig. 1). Al centro del capolettera campeggia la figura del Cristo risorto, levitante a mezz'aria al di sopra del sarcofago scoperchiato e attorniato dai soldati. L'evento miracoloso è inquadrato da quinte rocciose che aprono su una chiostra di cime verdeggianti la cui vista si staglia in lontananza. Lungo i lati del capolettera sono disposti in verticale sei oculi abitati da quattro figure di santi vestite dell'abito domenicano e da due giovani sante che gli attributi consueti – della ruota e della palma per l'una e del vaso con gli unguenti per l'altra – rendono immediatamente identificabili rispettivamente come Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena. Nei santi appartenenti all'ordine dei predicatori, anch'essi identificabili dagli attributi distintivi, si riconoscono, a partire dall'alto verso il basso

e da sinistra verso destra, san Tommaso d'Aquino, san Pietro Martire, santa Caterina da Siena e, verosimilmente, san Vincenzo Ferrer. Al centro della bordura del margine inferiore, il posto d'onore nel pantheon domenicano spetta al fondatore dell'Ordine, san Domenico di Guzmán, che reca gli attributi del giglio e del libro. Nel *bas de page*, infine, due scudi con i colori dell'Ordine esposti alla base delle candelabre attestano inequivocabilmente la destinazione domenicana del foglio.

Malgrado i danni e i rifacimenti subiti, l'opera dichiara già a prima vista la sua appartenenza al clima figurativo della tarda età aragonese, come rivela la formula iconografica che sviluppa un modello adottato nell'ambito della bottega miniatoria napoletana dei Rapicano, per esempio nella *Resurrezione* di un Graduale del monastero dei SS. Severino e Sossio di Napoli (Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, cor. S, f. 9r) e in uno dei riquadri istoriati che circondano il *Cristo crocifisso* del Fitzwilliam Museum di Cambridge di Giovanni Todeschino (fig. 3)⁸. Nel foglio di Brooklyn va riconosciuto l'intervento di due miniatori attivi a Napoli sul crinale del Quattrocento. Al maestro principale spetta, oltre al disegno generale, l'esecuzione del capolettera miniato e di gran parte della cornice decorata, ad esclusione di alcune zone del margine destro e di quello inferiore e soprattutto dei clipei istoriati lungo i lati del capolettera. L'artista si dimostra profondamente debitore della cultura antiquaria di matrice veneziana attecchita a Napoli durante il lungo soggiorno del miniatore bergamasco Giovanni Todeschino, attivo nella capitale del Regno al servizio di diversi membri della dinastia aragonese, dalla prima metà degli anni Ottanta del Quattrocento fino alla morte, avvenuta poco prima del 19 gennaio 1504⁹.

L'assorbimento della lezione todeschiniana costituisce il tratto caratterizzante del bagaglio culturale del maestro della *Resurrezione* di Brooklyn. Al repertorio iconografico del Todeschino si rifanno i putti longilinei che sgambettano agili nelle bordure, le candelabre all'antica, i castoni aurei e le perle sospese ai racemi lumeggiati in oro. Anche il capolettera dal *ductus* bombato avvolto da un flessuoso fogliame acantino appare modellato su tipologie di matrice veneta e ricorda le iniziali realizzate dal maestro bergamasco nel Graduale M dei Benedettini cavensi (Biblioteca del monumento nazionale della Badia di Cava dei Tirreni) (fig. 2)¹⁰. Dal magistero formale del Todeschino derivano inoltre la ricerca di una profondità di campo mediante la calibrata scansione delle figure, l'inoltrarsi in lontananza del paesaggio e gli effetti atmosferici perseguiti nella modulazione del cielo illuminato dal rossore dell'alba che sorge dietro le montagne e più in alto sfuma in un azzurro limpido, come si vede nella miniatura raffigurante *Roma trionfante* del Flavio Biondo di Monaco (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, ms Clm 11324, f. 2v)¹¹. Alla sua lezione rinvia anche la morbida definizione dei lun-

ghi capelli di Cristo e il modellato luminoso e scandito da ombre leggere delle figure, come si osserva nei putti meglio conservati nel margine sinistro del foglio e soprattutto nelle forme del torso del Cristo. L'analisi formale della *Resurrezione* evidenzia dunque un rapporto con le opere del Todeschino così serrato da fare sorgere il sospetto che il foglio di Brooklyn riprenda in modo diretto modelli figurativi elaborati da quest'ultimo.

D'altra parte, i confronti proposti con le opere del maestro bergamasco fanno anche emergere la diversa qualità formale del suo seguace. Il miniatore, infatti, riprende il vocabolario antiquario del maestro traducendone la sostanza artistica in termini diminuiti e ripetitivi. Basti a questo proposito confrontare la figura del Cristo risorto con quella dello straordinario *Cristo crocifisso* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (fig. 3), nella quale è il chiaroscuro a plasmarne il corpo, quasi annullando il valore costruttivo del disegno; o ancora il paesaggio alle spalle dello stesso Cristo risorto di Brooklyn con quello dell'*Ascensione di Cristo* nel Corale M di Cava dei Tirreni (fig. 2) per cogliere la diversa capacità di costruire la profondità atmosferica che contraddistingue le opere di Todeschino¹².

Il profilo culturale dell'autore del foglio newyorkese corrisponde a quello del più stretto seguace del miniatore bergamasco, l'artista denominato Maestro delle Ore di Carlo Tocco dalla sua opera di maggiore impegno (Waddesdon Manor, James A. Rothschild collection, ms 18)¹³. L'accostamento alle cornici miniate del libro d'ore eponimo (figg. 4-5) mette in luce, infatti, l'impiego di uno stesso repertorio iconografico "all'antica" e soprattutto la medesima, convinta adesione alla cultura antiquaria introdotta a Napoli da Todeschino nell'ultimo ventennio del Quattrocento. Come nella *Crocifissione* del libro d'ore inglese, il Maestro delle Ore Tocco riprende probabilmente un modello todeschiniano seguendone da vicino l'impostazione iconografica, ma con una resa alquanto irrigidita ed enfatica della figura del Cristo. Riconducibili al linguaggio formale e al repertorio iconografico del miniatore delle Ore Tocco (fig. 4) sono, in particolare, la condotta fortemente grafica e la contaminazione del vocabolario antiquario con elementi fito-floreali, oltre ad alcuni motivi-firma, come gli uccelli dalle lunghe code ricurve e i putti dalla folta frangia appuntita e dallo sguardo melanconico, che risultano quasi sovrapponibili a quelli miniati nelle cornici del Libro d'ore inglese¹⁴.

Le opere fin qui attribuite al Maestro delle Ore Tocco, non sempre connotate dalla medesima tenuta stilistica, lo mostrano operoso nel periodo tra la fine degli anni Ottanta del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, ovvero da qualche anno dopo l'arrivo di Todeschino nella capitale aragonese fino dentro il decennio successivo alla scomparsa del miniatore. Il suo catalogo personale è composto da un numero non ampio di codici e fogli staccati che comprende, ol-

tre al libro d'ore eponimo, l'*Opera* di Giovanni Pontano (Dublino, Chester Beatty Library, W 108-III), i *Commentarii in Daniele* di san Girolamo (Valencia, Universitat de València, Biblioteca Històrica, ms 611), le *Costituzioni dell'ordine domenicano* (Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III", ms VI. D. 66) e il *Libro di preghiere* (Londra, British Library, add. ms 54783)¹⁵. Cronologicamente, il foglio newyorkese può collocarsi poco dopo l'allestimento del libro d'ore di Waddesdon Manor, databile verso il 1497, anno indicato nelle istruzioni per il calcolo delle feste mobili¹⁶. L'intervento del miniatore in quest'ultimo codice rappresenta la prova stilisticamente più prossima alla *Resurrezione* (figg. 5, 1). Come nelle *Ore Tocco*, infatti, qui la ripresa del linguaggio todeschiniano appare appena allentata, ma ancora distante dagli accenti patetici e dall'atmosfera rarefatta che caratterizzano le composizioni del *Libro di preghiere* di Londra, l'opera più tarda del catalogo del Maestro delle Ore Tocco.

La stretta dipendenza del linguaggio del Maestro delle Ore Tocco dalla lezione formale del Todeschino, la costante ripresa dei modelli del maestro e il non trascurabile nucleo di opere attribuitegli hanno spinto a ipotizzare l'identificazione dell'anonimo artista con il miniatore Vincenzo Borsano¹⁷. A quest'ultimo, definito nel testamento «miniature mio disipulo», Todeschino destinava diversi e indicativi lasciti. Oltre a una somma di denaro e a una statua di marmo mutila, egli gli legava infatti i materiali del mestiere, «la casseta com li colori, li disegni, li pennelli et uno modello de ligno, et l'altre cose pertinente a l'arte». Insieme con i disegni, che non è escluso servissero anche da modelli, il maestro bergamasco trasmetteva al Borsano «uno modello de ligno», da intendersi verosimilmente come un modello xilografico sul genere di quelli che i miniatori impiegavano nell'esecuzione delle cornici miniate, stabilendo così anche un ponte concreto con la sua eredità artistica¹⁸.

Come anticipato, quella del Maestro delle Ore Tocco, che al momento appare il candidato ideale per l'identità di Vincenzo Borsano, non è l'unica mano attiva nel foglio miniato di New York (fig. 1). Malgrado i rimaneggiamenti subiti non permettano una lettura ottimale, vi si può ravvisare infatti l'operato di un collaboratore, un miniatore meno incline alla restituzione volumetrica delle figure e degli elementi della decorazione. Alla sua mano sono imputabili i clipei che si aprono ai lati del capolettera, dove le fisionomie dei santi dai tratti minuti e dal colorito cereo divergono dalle figure più vivacemente modellate nel riquadro con il Cristo risorto e nel clipeo con il san Domenico. Differenze sensibili si scorgono anche tra i putti miniati nel margine sinistro e gli altri, che risultano di modulo più allungato e mostrano lineamenti semplificati o appena accennati, in qualche caso comparabili con quelli dei santi nei clipei.

Libri di coro per il convento di San Domenico Maggiore a Napoli

L'incipit del testo dell'antifona-introito utilizzata nel rito latino per la messa della domenica di Pasqua e le stesse dimensioni del foglio di Brooklyn, insieme con la notazione musicale, comprovano che esso fu asportato da un libro corale. Doveva trattarsi di un graduale del tempo, verosimilmente principiante dalla domenica di Pasqua, ovvero un graduale del tempo pasquale, il più importante del servizio liturgico. Se l'analisi stilistica indica con chiarezza l'origine napoletana della *Resurrezione*, rimane però da capire a quale comunità religiosa sia appartenuto il corale da cui esso fu asportato.

Punto di partenza per l'identificazione di quest'ultima è la presenza quasi esclusiva di santi domenicani, che, insieme con i due stemmi dell'Ordine miniati nel *bas-de-page*, attestano la provenienza del foglio da un corale in uso presso un convento dell'ordine dei frati predicatori. L'attribuzione al Maestro delle Ore Tocco spinge a vagliare in primo luogo la pista del convento napoletano di San Domenico Maggiore, il più importante dell'Ordine nel meridione della Penisola. Proprio presso quest'ultimo, infatti, al principio del Cinquecento risulta risiedere Giovanni Todeschino, che nel suo testamento riserva importanti lasciti anche ai frati del convento e, come si è detto, al suo discepolo Vincenzo Borsano. I rapporti del più stretto collaboratore del Todeschino con il convento napoletano sono attestati soprattutto dal frontespizio miniato del volume contenente le *Costituzioni domenicane*, da lui realizzato proprio per San Domenico Maggiore verso la seconda metà del primo decennio del Cinquecento (fig. 6)¹⁹.

Un argomento a supporto della provenienza del foglio miniato di Brooklyn dal convento napoletano si ricava dalla notizia che alla fine del Quattrocento si lavorava all'allestimento di almeno un libro corale per la chiesa di San Domenico Maggiore. Da un documento risalente al 14 luglio 1491 risulta infatti affidato al «venerabilis dominus Geronimus de Ormino de civitate Trani habitator Neapolis» il compito di esemplare un graduale, che non sappiamo purtroppo se fosse destinato a essere miniato, né tantomeno se facesse parte di un servizio liturgico più ampio²⁰.

Del corale non si è finora recuperata traccia, ma un inatteso ritrovamento apre qualche spiraglio per l'identificazione del volume o almeno della serie di cui esso potette fare parte. Tra i libri di coro ancora conservati presso il convento di San Domenico Maggiore, c'è infatti un inedito graduale-santorale, segnato corale 20, che reca ancora importanti tracce di decorazione, malgrado abbia subito consistenti perdite di fogli²¹. Allo stato attuale, il corale si apre con un foglio decurtato della porzione superiore contenente l'incipit del salmo 138 e si chiude con l'ufficio in onore di san Tommaso d'Aquino. Asportata la miniatura che doveva illustra-

re il salmo, la tabella miniata posta al principio dell'ufficio di san Domenico (fig. 7) costituisce oggi l'unica testimonianza figurativa superstita di un certo impegno.

Malgrado estese cadute di colore abbiano alterato profondamente l'immagine del san Domenico a mezzo busto, la miniatura può essere accostata a un'altra opera già collocata nel giro todeschiniano. Il volto del santo, infatti, richiama le fisionomie essenziali e le stesure quasi prive di modellato ravvisabili nell'unica opera fin qui attribuita a un seguace del Todeschino molto vicino al Maestro delle Ore Tocco, autore del foglio con l'incipit dell'ufficio della Vergine (fig. 8) in un Libro d'ore databile tra la fine del Quattrocento e gli inizi del nuovo secolo (L'Aja, Koninklijke Bibliotheek, ms 135 E 23, f. 17)²². Anche il capolettera del foglio in questione, benché malamente colorito, dichiara la sua appartenenza al vocabolario tipologico di matrice veneta importato a Napoli dal miniatore bergamasco. Le condizioni di conservazione del riquadro con il San Domenico e del frontespizio dell'Aja, entrambi impoveriti da cadute di colore imputabili anche a una stesura non ottimale del colore, non consentono per il momento di sciogliere le riserve riguardo alla comune autografia delle due opere. In base allo stile della tabella miniata e delle iniziali decorate, l'intervento del miniatore sembra comunque doversi collocare sul finire del Quattrocento, o al più tardi verso i primi anni del Cinquecento, in un momento non lontano, dunque, da quello in cui dovette essere esemplato il graduale commissionato a Geronimo de Ormino, che s'impegnava a portarlo a termine entro un anno dalla stipula del contratto²³.

Che sia o meno da identificare con il graduale esemplato dallo scriba tranese, il corale 20 rappresenta tutto quanto rimane ancora *in loco* dei libri di coro tardo-quattrocenteschi e, probabilmente, la traccia di una serie liturgica in origine più ampia. Sulla scorta degli elementi raccolti, sembra logico ipotizzare che a tale serie appartenesse anche il graduale da cui fu asportato il foglio di Brooklyn. D'altra parte, la forte impronta stilistica todeschiniana e la collocazione cronologica tarda che accomunano la miniatura con *San Domenico* e la *Resurrezione* costituiscono un indizio non secondario della provenienza del foglio di Brooklyn da San Domenico Maggiore. A favore di tale ipotesi, inoltre, va rimarcato che le attuali misure del graduale napoletano (590 x 415 mm) risultano quasi corrispondenti a quelle del foglio di New York (597 x 410 mm).

La ricostruzione avanzata, insieme con il recente ritrovamento di un corale primo-trecentesco²⁴, dà corpo alla notizia della presenza a San Domenico di «più di 46 mss. di canto» ancora nel maggio del 1765²⁵.

La "seconda vita" della Resurrezione di Brooklyn tra Otto e Novecento

Come anticipato, il foglio con la *Resurrezione* (fig. 1) mostra in diversi punti se-

gni di usura e danni sensibili. Sono ben visibili, in particolare, due fessurazioni nella parte inferiore del margine destro della bordura, che costituiva in origine il lato esterno del foglio. Non è un caso, dunque, che stucature e rifacimenti risultino più appariscenti proprio lungo tale margine, il più esposto ai danni derivanti dall'azione meccanica dello sfogliare. Le figure dei putti, in particolare, vi appaiono ritoccate in diversi punti: quello che tiene sollevato sulla testa un vaso con frutta, per esempio, è ripassato con un evidente tratteggio obliquo, mentre nel putto sottostante di destra l'intervento di risarcimento ha comportato verosimilmente anche la trasformazione dello strumento musicale che egli tiene in grembo²⁶. Il liuto che, come il suo compagno, egli suonava in origine è stato infatti trasformato in una *vihuela de mano*. Anche nel tondo con il probabile san Vincenzo Ferrer, inoltre, la pennellata che segue i contorni della figura del santo e la stesura compatta del fondo tradiscono la ridipintura del cielo.

Segni evidenti di interventi posteriori alla campagna di decorazione originaria si leggono anche nell'incipit del testo e nella notazione musicale. La scrittura infatti si dimostra, almeno parzialmente, frutto di un intervento non congruente con l'originario l'impianto tardo-quattrocentesco del *lettering*, come denunciano il *ductus* e i campi policromi e fittamente ornati delle lettere che compongono l'introito del mattino della liturgia pasquale. La seconda riga (*et adhuc tecum*) risulta poco leggibile e come "cufizzata", mentre la notazione del canto pasquale appare quasi trasformata in decorazione²⁷. Nel tetragramma, inoltre, spiccano alcuni spessi tratti verticali tracciati in inchiostro scuro e dorato, privi di rapporto sia con il testo che con la musica, oltre ad alcuni neumi apparentemente finti, ovvero estranei alla melodia, imputabili ad un intervento di rimaneggiamento della notazione originaria. L'imperfetto stato di conservazione di questa porzione del foglio fa sorgere il sospetto che anche tale intervento nascesse dall'esigenza di coprire lacune e danneggiamenti. Sulla scorta delle osservazioni avanzate, dunque, sembra logico ipotizzare che la riscrittura del testo e il rifacimento del corredo notazionale risalgano al momento in cui furono integrate le lacune della decorazione. La natura degli interventi di rifacimento, improntati a una ripresa abbastanza fedele dell'originale, in particolare nell'area della cornice decorata, spinge inoltre a supporre che essi rimontino a un momento avanzato nel corso dell'Ottocento, quando il foglio - non sappiamo se ancora unito al graduale di cui faceva parte - aveva probabilmente lasciato la sacrestia del convento napoletano ed era forse già approdato in Inghilterra o negli Stati Uniti.

Non disponiamo di informazioni sulla storia ottocentesca della *Resurrezione* di Brooklyn, ma è certo che essa si trovava negli Stati Uniti almeno dal primo decennio del Novecento. Il foglio miniato faceva infatti parte di un gruppo di «six

specimens» dell'arte della miniatura offerti al museo newyorkese dall'industriale e collezionista statunitense Aaron Augustus Healy Jr. (1850-1921)²⁸. Quest'ultimo lo aveva acquistato il 27 febbraio del 1911 all'asta della celebrata collezione di libri e manoscritti miniati appartenuta a Robert Hoe (1839-1909), pagando per esso il ragguardevole prezzo di 475 dollari²⁹. La *Resurrezione* è riconoscibile nella descrizione del lotto 2459 del catalogo di vendita³⁰. Alla stessa sessione dell'asta - «a crucial event» che segnò una svolta nella disseminazione di manoscritti e frammenti miniati europei in terra statunitense³¹ - Healy riuscì ad assicurarsi, tra gli altri pezzi di pregio, anche la ben nota *Crocifissione* di Giulio Clovio, anch'essa donata al museo di Brooklyn³². Non è noto al momento da chi Robert Hoe avesse acquistato la *Resurrezione*, che risulta comunque in suo possesso almeno dal 1909, ma è significativo che nella sua straordinaria collezione fossero presenti diversi manoscritti di origine napoletana³³.

Sulla storia precedente l'approdo della *Resurrezione* negli Stati Uniti indizi importanti vengono dalle vicende che nel corso dell'Ottocento portarono, per vie diverse, alla disgregazione dell'importante patrimonio librario del convento napoletano di San Domenico Maggiore. È noto che durante l'occupazione napoleonica la biblioteca del convento fu oggetto di razzie e non si può escludere che anche la sacrestia subisse perdite. Non meno pesanti furono però, anche in seguito, le alienazioni dovute alle vendite illecite compiute da parte degli stessi frati, che colpirono anche i libri di coro³⁴.

Un elemento di certezza riguardo la dispersione dei libri di coro conservati a San Domenico Maggiore si guadagna attraverso la vicenda dei corali di Santa Maria della Sanità a Napoli, trasferiti all'epoca della soppressione napoleonica presso il convento di San Domenico Maggiore³⁵. È certo infatti che da qui essi furono portati in Inghilterra prima del dicembre 1888, dove alimentarono il fiorente mercato del collezionismo locale, per approdare infine, in buona parte, alle collezioni del Fitzwilliam Museum di Cambridge e, in parte minore, negli Stati Uniti³⁶. Considerando che appena un ventennio dopo il foglio di Brooklyn risulta già nella collezione newyorkese di Robert Hoe, si può ipotizzare che anch'esso lasciasse Napoli nei decenni finali dell'Ottocento alla volta dell'Inghilterra o degli Stati Uniti³⁷.

Il richiamo alle vicende dei corali della Sanità fornisce indirettamente anche un elemento a supporto dell'ipotesi che il foglio di Brooklyn venisse rimaneggiato proprio in questo momento, subendo una sorta di "restauro in stile". Non è forse un caso, infatti, se la peculiare decorazione delle note trova punti di contatto con quella di alcuni dei corali provenienti da quest'ultimo convento domenicano (fig. 9), che contano tra i prodotti di punta della miniatura napoletana a cavallo tra la fine del Cinquecento e il quarto decennio del Seicento. È possibile, anzi, che

il rifacimento della notazione abbia tenuto presente proprio la decorazione dei neumi dei corali della Sanità. A questo riguardo, confronti indicativi si possono individuare con l'Antifonario dei santi, il Graduale dei santi e l'Antifonario del tempo della serie domenicana (Napoli, San Domenico Maggiore, rispettivamente cor. 5, 15, 1). La decorazione interna dei neumi nel foglio di New York richiama, per esempio, la fitta puntinatura in bianco dei neumi quadrati nel primo foglio, oggi staccato, del corale 15 (figg. 1, 9), che, stando al *colophon*, fu portato a termine l'11 febbraio del 1632 dal copista e miniatore domenicano Giovanni di Vincenzo da Napoli³⁸.

Se altri elementi verranno in futuro a corroborare la già significativa rete di indizi raccolti, si avrà la conferma che nel corso dell'Ottocento andò in gran parte dispersa anche la serie di libri corali quattrocenteschi conservati a San Domenico Maggiore. È questa una storia in buona parte ancora da scrivere, ma è importante per ora sottolineare come la scoperta di corali tardo-quattrocenteschi destinati al coro della chiesa apra la strada a futuri avvistamenti e alla ricostruzione di un importante patrimonio disperso.

Per la preziosa consulenza offertami, ringrazio François Avril, Andrea Improta, Giacomo Baroffio, Cristiana Pasqualetti e Francesco Zimei. Ringrazio inoltre per avere agevolato le mie ricerche Shea Spiller del Brooklyn Museum di New York e Gerardo Imbriano OP, bibliotecario del convento di San Domenico Maggiore di Napoli.

* Questo articolo punta l'attenzione su un poco noto foglio miniato raffigurante la Resurrezione di Cristo (New York, Brooklyn Museum) e un inedito Graduale-santorale domenicano (Napoli, Biblioteca del Convento di San Domenico Maggiore, cor. 20). Lo studio dello stile e dell'iconografia consente di collocare la realizzazione delle due opere a Napoli a cavallo tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento. In esse, infatti, si coglie il segno dell'eredità stilistica di Giovanni Todeschino, miniatore bergamasco attivo nella capitale del Regno tra il nono decennio del Quattrocento e il 1503. Nella Resurrezione viene qui riconosciuta per la prima volta la mano del cosiddetto Maestro delle Ore Tocco, alias Vincenzo Borsano, il maggior seguace del Todeschino, e nell'iniziale istoriata con San Domenico del Graduale-santorale quella di un altro miniatore influenzato dall'artista bergamasco. Il foglio con la Resurrezione, inoltre, viene identificato come proveniente da un graduale del tempo pasquale e, così come per il Graduale-santorale ancora oggi conservato a San Domenico Maggiore, ne viene ipotizzata l'originaria destinazione allo stesso convento napoletano. Nel foglio con la Resurrezione, inoltre, vengono individuati consistenti interventi di rifacimento nella decorazione miniata, nell'incipit del testo e nella notazione musicale. L'analisi dello stato di conservazione del foglio spinge a ipotizzare che anche la riscrittura del testo e il rifacimento del corredo notazionale nascessero dall'esigenza di coprire lacune e danneggiamenti e avvenissero in un momento avanzato nel corso dell'Ottocento, quando l'opera doveva ormai trovarsi sul mercato antiquario. La Resurrezione del Brooklyn Museum, dunque, si rivela testimone importante delle dispersioni del patrimonio librario che durante

l'Ottocento colpirono duramente alcune comunità religiose napoletane e, insieme con il Graduale-santorale di San Domenico Maggiore, apre un'inedita pista di ricerca per i libri di coro tardo-quattrocenteschi di San Domenico Maggiore, dei quali si era finora persa la traccia.

- 1 Sulla biblioteca dei re d'Aragona vedi in sintesi G. Mazzatinti, *La Biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca San Casciano, 1897; T. De Marinis, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, 1947-1952; Idem, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Supplemento*, Verona, 1969; *Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese*, catalogo della mostra (Napoli 1997-1998), a cura di E. Ambra, Napoli, 1997; La Biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese, catalogo della mostra (Napoli-Valencia 1998), a cura di G. Toscano, Valencia, 1998.
- 2 *Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane*, catalogo della mostra (Napoli 1991), a cura di A. Putaturo Murano e A. Perriccioli Saggese, Napoli, 1991.
- 3 Sulla produzione di libri miniati di questi anni vedi in particolare T. D'Urso, *Napoli 1506: Il Maestro del Retablo di Bolea e l'eredità artistica di Giovanni Todeschino*, in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, a cura di M. Hofmann e C. Zöhl, Turnhout, 2007, pp. 79-87; Eadem, *Oltre la "Biblioteca dei re d'Aragona": aggiunte all'attività tarda di Cristoforo Majorana*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, a cura di G. Mariani Canova e A. Perriccioli Saggese, Padova, 2014, pp. 601-614.
- 4 C. Shipman, *A Catalogue of Manuscripts Forming a Portion of the Library of Robert Hoe*, New York, 1909, p. 130. Si riferisce probabilmente a tale presunta provenienza la targhetta incollata sul retro della cornice che identifica il foglio come «Spanish, 15th century».
- 5 *Catalogue of the Valuable Art Property Collected by the Late Robert Hoe of New York: Part II. Oriental Porcelains, European Ceramics, Enamels, Silver, Arms and Armor, Watches, Miniatures, Clocks, Furniture, Tapestries, Rugs, and Miscellaneous*, New York, 1911, n. 2459.
- 6 W. H. Goodyear, *The Miniature Paintings on Vellum, Presented by Mr. Auguste A. Healy*, in «The Bulletin of the Brooklyn Institute of Arts and Sciences», 7, 1911, 13, pp. 347-348, in part. p. 347. Il foglio miniato è riprodotto nel frontespizio della rivista, la cui didascalia indica un'origine nord-italiana, mentre nel testo esso è considerato di cultura peruginesca e inserito in area umbra.
- 7 Cfr. la scheda, disponibile al link <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5583>>, consultata il 7. 4. 2018.
- 8 Sul graduale in questione vedi A. Compagnone, *Aggiunte alla miniatura napoletana del Rinascimento*, in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600*, cit., pp. 59-77, 192-208, in part. pp. 67, 206-208 nota 20. Sul Crocifisso di Cambridge vedi T. D'Urso, *Giovanni Todeschino. La miniatura 'all'antica' tra Venezia, Napoli e Tours*, Napoli, 2007, pp. 195-198; *illuminated manuscripts in Cambridge. A Catalogue of Western Book illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges. Italy and the Iberian Peninsula, II.2*, a cura di N. Morgan, S. Panayotova, S. Reynolds, London - Turnhout, 2011, cat. nr. 321.
- 9 T. D'Urso, *ad vocem*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004, pp. 468-470; Eadem, *Giovanni Todeschino*, cit.
- 10 *Ivi*, pp. 192-195.
- 11 *Ivi*, pp. 171-177 e tav. II.
- 12 *Ivi*, pp. 195-198.

- 13 Sul miniatore vedi *ivi*, pp. 198-215; A. Improta, "Arma nostra sunt libri". *Manoscritti e incunaboli miniati dalla biblioteca di San Domenico Maggiore di Napoli*, Firenze, 2015, pp. 178-185.
- 14 Sul libro d'ore Tocco cfr. J. De Wit, *Book of Hours*, in L. M. J. Delaissé, J. Marrow e J. De Wit, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Illuminated Manuscripts*, Fribourg, 1977, pp. 374-394.
- 15 Su questi codici cfr. D'Urso, *Giovanni Todeschino*, cit., pp. 210-215, 290-298. Sulla possibile origine settentrionale del Borsano, cfr. *ivi*, p. 31 nota 45, con il riferimento al pittore Guglielmo Borsano attestato a Milano nel 1502, da correggere in Gerolamo Borsano, come riportato in Janice Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, 1995, pp. 75, 232-233, doc. 50.
- 16 De Wit, *Book of Hours*, cit., pp. 387-388.
- 17 L'identificazione è stata avanzata in D'Urso, *Giovanni Todeschino*, cit., pp. 296-298; Improta, "Arma nostra sunt libri", cit., p. 185.
- 18 T. D'Urso, *Autoritratto di un artista del libro al tramonto della miniatura: il testamento di Giovanni Todeschino (1504)*, in *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, a cura di N. Hegener e K. Schwedes, Würzburg, 2012, pp. 71-84; Eadem, *La diffusion du style 'all'antica' à Tours: de Jean Bourdichon au Maître de Claude de France*, in *Art et société à Tours au début de la Renaissance*, a cura di M. Boudon-Machuel e P. Charron, Turnhout, 2017, pp. 197-211.
- 19 Improta, "Arma nostra sunt libri", cit., pp. 178-185.
- 20 G. Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia, le arti, le industrie delle province napoletane: III*, Napoli, 1885, pp. 59-60; Improta, "Arma nostra sunt libri", cit., pp. 67-68.
- 21 Membr., ff. 140, mm. 590 x 415 (410 x 280); scrittura gotica corale su cinque linee con notazione quadrata su tetragramma; numerazione in cifre romane in inchiostro rosso e in cifre arabe in inchiostro scuro nel margine superiore dei fogli. A f. 1r è stata asportata una grande iniziale miniata *M(ihi autem nimis honorati)*. Miniatura tabellare a f. 136r, raffigurante San Domenico, ad apertura dell'ufficio del santo; il lato destro del riquadro è costituito dalla lettera *I(n medio ecclesie)*. Numerose iniziali policrome decorate da motivi fitomorfi, entro campi bordati in oro e nero.
- 22 Il libro d'ore contiene *grisailles* ascritte al Maestro delle *grisailles* di Delft verso il 1440. Sul codice vedi *Treasures of the Royal Library The Hague*, catalogo della mostra (The Hague, 1980-1981), a cura di A. S. Kortweg e C. A. Chavaannes-Mazel, L'Aja, 1980, p. 78; D'Urso, *Giovanni Todeschino*, cit., pp. 214-215.
- 23 Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia*, cit.
- 24 Cfr. A. Improta, *Libri liturgici miniati per i Domenicani. Alcune testimonianze dall'Italia meridionale (Campania, Calabria, Sicilia)*, in "Contemplata aliis tradere". *Lo specchio letterario dei frati Predicatori*, atti del convegno (Roma 2017), a cura di L. Cinelli e A. Bartolomei Romagnoli, in corso di stampa.
- 25 Lettera di Vincenzo G. Lavazzoli segnalata in T. Kaeppli, *Antiche biblioteche domenicane in Italia*, in «Archivium Fratrum Praedicatorum Historicum», 36, 1966, pp. 29-53, p. 48 e nota 16.
- 26 Nei putti che tengono poggiato sul capo un vaso con alcuni pomi si distingue in radice una ripresa dei cosiddetti "Satiri della Valle", verosimilmente mediata da Todeschino. Sulla diffusione di tali riprese nella miniatura "all'antica", soprattutto tra Roma e Napoli, vedi D'Urso,

- Giovanni Todeschino*, cit., p. 95 nota 111.
- 27 Le due righe del secondo tetragramma, eseguite in un inchiostro diverso rispetto a quello delle altre righe, appaiono aggiunte, probabilmente per accogliere la scrittura "cufizzata".
 - 28 Goodyear, *The Miniature Paintings*, cit. Healy, mecenate, oltre che collezionista, fu presidente del Brooklyn Institute of Arts and Sciences per venticinque anni.
 - 29 Il costo del foglio è riferito in un articolo apparso in «The New York Times», 28 febbraio 1911, p. 20. Su Robert Hoe vedi O. A. Bierstadt, *The Library of Robert Hoe. A Contribution to the History of Bibliophilism in America*, New York, 1895.
 - 30 *Catalogue of the Valuable Art Property*, cit.
 - 31 N. Rowe, *Reconstructions. Recuperation of Manuscript Illumination in Nineteenth- and Twentieth-Century America*, in *Manuscript Illumination in the Modern Age. Recovery and Reconstruction*, catalogo della mostra (Evanston, 2001), a cura di S. Hindman e N. Rowe, Evanston, 2001, pp. 227-231, 293 note 41-59.
 - 32 *Catalogue of the Valuable Art Property*, cit., n. 2447. Si noti che il prezzo della Crocifissione di Clovio, costata "solo" 250 dollari, risulta inferiore a quello della *Resurrezione*: «The New York Times», 28 febbraio 1911, cit.
 - 33 Shipman, *A Catalogue of Manuscripts*, cit., p. 130. Diversi codici di origine napoletana o meridionale della collezione Hoe sono confluiti, infatti, nelle raccolte di istituzioni culturali statunitensi, come la Huntington Library di San Marino (Giovenale, *Satirae*, HM 00050; Cicerone, *Epistulae ad familiares*, HM 01028; Ovidio, *Ars amatoria*, HM 01038; A. M. Acquaviva, *Officium de quatuor dominicis de adventu*, HM 01046; Salterio, HM 01064).
 - 34 Vedi *supra* nota 25. Sulla dispersione della biblioteca in età napoleonica, vedi V. M. Perrotta, *Descrizione storica della chiesa e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Napoli, 1828, pp. IV, 133, 136, che lamenta in generale le perdite e le spoliazioni, ma non cita i corali. F. Strazzullo, *Situazione dei monasteri soppressi a Napoli dopo il concordato del 1818, II*, in «Napoli Nobilissima», 13, 1974, pp. 34-36. Per le vicende ottocentesche in generale, vedi G. Cioffari e M. Miele, *Storia dei Domenicani nell'Italia meridionale*, Napoli-Bari, 1993, vol. 3, pp. 469-484; Improta, "Arma nostra sunt libri", cit., pp. 76-78.
 - 35 Com'è stato proposto, è molto probabile che i libri di coro della Sanità giungessero a San Domenico Maggiore al momento del trasferimento presso quest'ultimo convento di una parte dei Domenicani della Sanità, in seguito all'occupazione francese del 1807. In proposito, cfr. G. F. D'Andrea, *Santa Maria della Sanità. Storia, documenti, iscrizioni*, Napoli 1984, pp. 30-31. Su questi corali, vedi A. Putaturo Murano, *Miniatura a Napoli fra Cinquecento e Seicento: i corali di Santa Maria della Sanità*, in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600*, cit., pp. 121-147, 245-268; A. Improta, *Un nuovo antifonario per Santa Maria della Sanità e una proposta per il soggiorno napoletano di Paolo Bramè*, in «Paragone», 78, 2017, 807, pp. 35-46.
 - 36 Putaturo Murano, *Miniatura a Napoli*, cit., pp. 127, 145 nota 36, 252 nota 56. *Illuminated Manuscripts in Cambridge*, cit., cat. nr. 322-324.
 - 37 A questi stessi anni rimonta anche l'approdo negli Stati Uniti dei corali del convento domenicano di Santa Maria dell'Arco di Sant'Anastasia, come lascia pensare il fatto che uno di essi, l'antifonario U30w3 dell'Isabella Stewart Gardner Museum, fu donato da George A. Gardner alla cognata prima del 1903. Su questi corali, vedi A.-M. Eze, *Italian Illuminated Manuscripts at the Isabella Stewart Gardner Museum*, in «Rivista di storia della miniatura», 16, 2012, pp. 81-94, in part. pp. 87-91; A. Putaturo Murano, *Un inedito di Giovan Battista Rosa, miniatore napoletano*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani*

Canova, a cura di F. Toniolo e G. Toscano, Milano, 2012, pp. 370-373.

38 Putaturo Murano, *Miniatura a Napoli*, cit., pp. 139-142, 262-264, note 65-66.

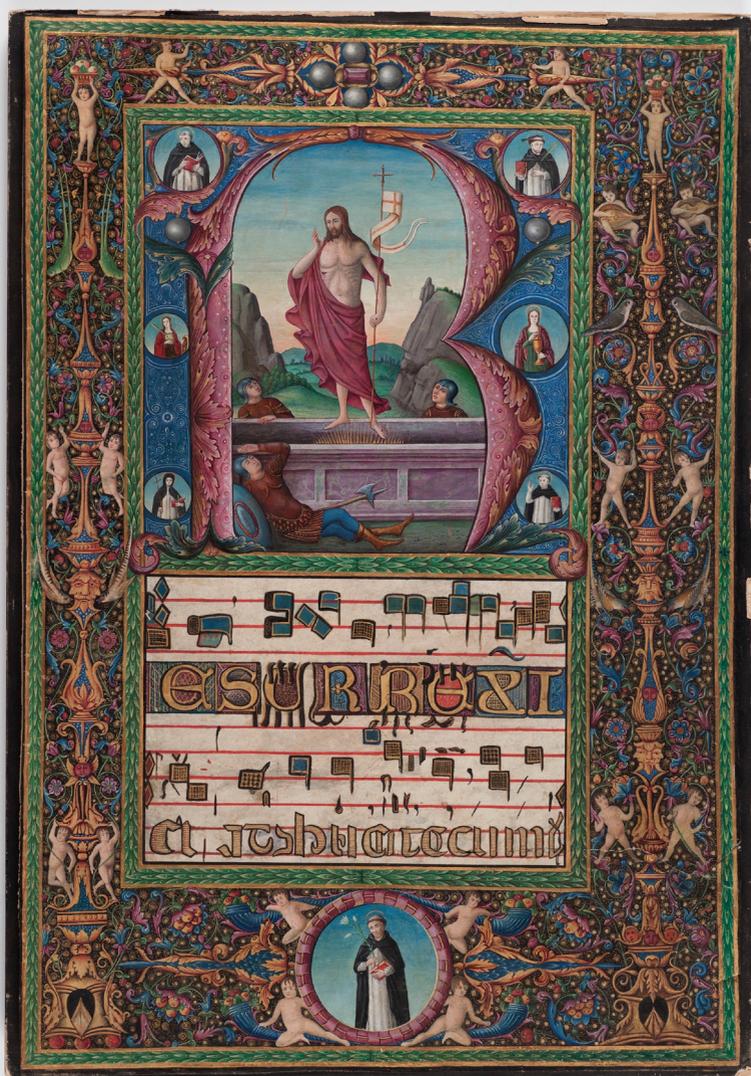


Fig. 1: Maestro delle Ore Tocco, *Resurrezione di Cristo*.
New York, Brooklyn Museum, accession number 11.500.



Fig. 2: Giovanni Todeschino, *Ascensione di Cristo*.
Graduale, Cava dei Tirreni, Biblioteca del monumento nazionale della Badia di Cava dei
Tirreni, Cor. M, f. 56r.

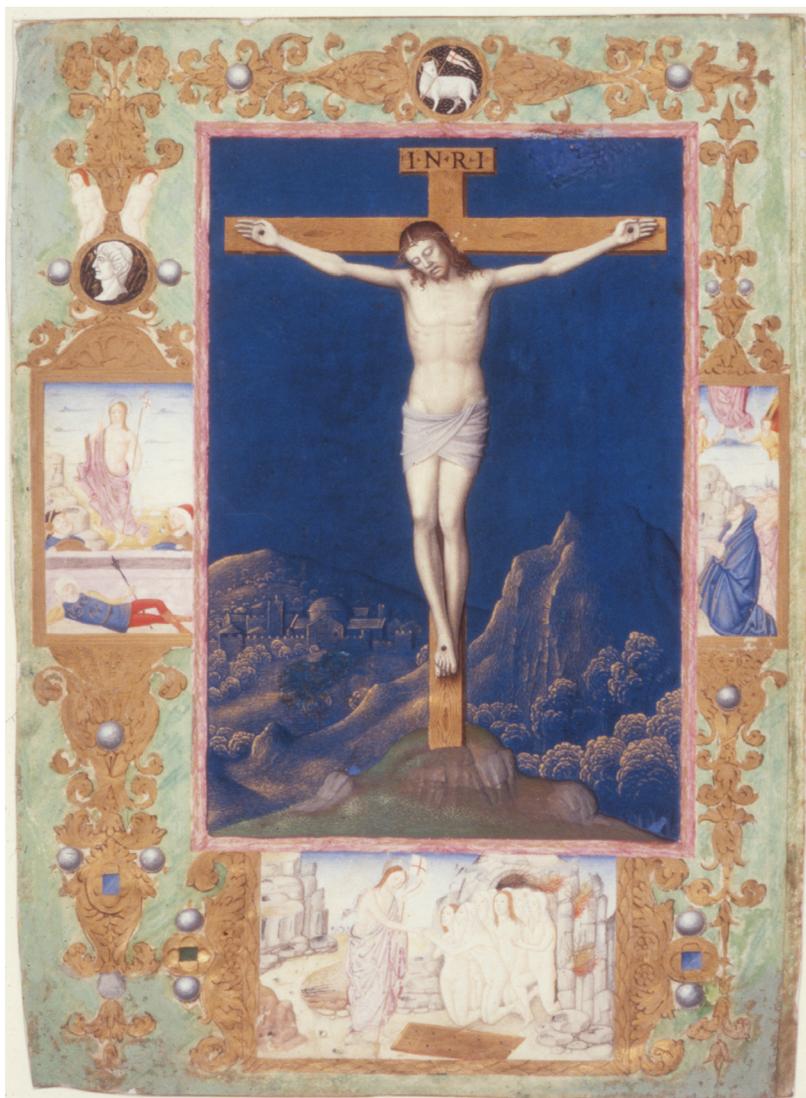


Fig. 3: Giovanni Todeschino, *Crocifisso*.
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cutting It. 28.



Fig. 4: Maestro delle Ore di Carlo Tocco, cornice decorata.
Libro d'ore, Waddesdon Manor, collezione Rothschild, ms 18, f. 26r.

Fig. 5: Maestro delle Ore di Carlo Tocco, *Resurrezione di Lazzaro*.
Libro d'ore, Waddesdon Manor, collezione Rothschild, ms 18, f. 149v.



Fig. 6: Maestro delle Ore di Carlo Tocco, pagina incipitaria. *Costituzioni dell'ordine domenicano*, Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III", ms VI. D. 66, f. 14r.



Fig. 7: Seguace di G. Todeschino, *San Domenico*.
Graduale, Napoli, Biblioteca del convento di San Domenico Maggiore, cor. 20, f. 136r.



Fig. 8: Seguace di G. Todeschino, *Vergine col Bambino*.
Libro d'ore, L'Aja, Koninklijke Bibliotheek, ms 135 E 23, f. 17r.



Fig. 9: Giovanni di Vincenzo da Napoli, *La consegna delle chiavi*.
Napoli, Biblioteca del convento di San Domenico Maggiore, foglio sciolto.