

## Il codice Cocharelli e il suo contesto

Francesca Fabbri  
Weimar

Essendo libertà e potenza de' Genovesi sì grande,  
come nulla città de' Cristiani in mare e in terra

Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, X, xxiv, 8-10

**RIASSUNTO:** *Il presente contributo intende presentare la vivacità del contesto artistico a Genova fra XIII e XIV secolo, per come questo si è venuto delineando grazie alle ricerche degli ultimi decenni, e approfondire alcuni aspetti relativi al manoscritto Cocharelli, un prodotto certamente unico, ma ben inquadrabile nel poliedrico mondo del Trecento genovese.*

**PAROLE-CHIAVE:** *Arte medievale a Genova – Miniatura genovese – Iconografia religiosa – Iconografia profana – Vizi e Virtù – Famiglia Cocharelli*

**ABSTRACT:** *The paper has in aim to give an outline of the lively artistic context of Genoa between the thirteenth and the fourteenth century, as it has emerged from the researches of the last decades. The article focuses on some aspects of the Cocharelli codex. While being an unique manuscript, many of its features can be inscribed in the multifaceted Genoese cultural and artistic milieu of the fourteenth century.*

**KEYWORDS:** *Medieval Art – Genoese Illumination – Religious Iconography – Secular Iconography – Vices and Virtues – Cocharelli Family*

### 1. *Al di là di un punto interrogativo*

Il fondamentale saggio di Otto Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, che apparve nel 1950 sulla prestigiosa rivista *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, è ancora oggi «un testo

capitale per la storia dell'arte italiana» come Enrico Castelnuovo sottolinea nell'introduzione all'edizione italiana del saggio, intrapresa nel 2011. Pächt presentava al lettore «senza alcuna retorica [...] un'eccezionale ricchezza di idee e di scoperte»; fra queste, la principale era la localizzazione della nascita di un nuovo modo di guardare al mondo, per coglierne, attraverso «studi di disegni, piante, paesaggi, sguardi su aspetti di realtà, osservazioni e rappresentazioni dal vero [...], gli aspetti mutevoli della natura nelle loro varie individualità»;<sup>1</sup> questo nuovo sguardo non era nato, secondo Pächt, nel Nord fiammingo, ma nell'Italia settentrionale del secondo Trecento. Era questa, come ancora sottolinea Castelnuovo, «una tesi nuova e rivoluzionaria» e l'allora semiconosciuto manoscritto Cocharrelli veniva presentato al pubblico internazionale come una delle sue pietre miliari. Le parole di Otto Pächt rivelano lo stupore e quasi l'incredulità del critico viennese di fronte a queste pagine miniate: «quasi tutte le specie, farfalle, falene, bruchi, scarabei, ecc. sono riconoscibili e identificabili, come se fossero state disegnate per illustrare il manuale di un entomologo. L'artista doveva avere l'indole di uno che esplorava sistematicamente il microcosmo della natura, l'attitudine di uno specialista che trascorrevva un tempo interminabile a osservare queste piccole creature. [...] egli rivela una conoscenza da specialista delle abitudini degli uccelli e delle caratteristiche del loro volo, pari alla sua notevole abilità nel raffigurarne le forme specifiche e i movimenti tipici».<sup>2</sup>

Ci fu un errore nella valutazione di queste carte da parte di Pächt, come fece notare Robert Gibbs nel 1999 e nel 2002: la loro datazione alla fine del XIV secolo. Sulla base dell'analisi vestimentaria Gibbs anticipava la decorazione del codice al terzo o quarto decennio del Trecento.<sup>3</sup> La datazione ipotizzata da Pächt aveva naturalmente il vantaggio di rendere il manoscritto un diretto antecedente dei disegni di animali di Giovannino de' Grassi e di porlo così all'interno di quel fecondo panorama di ricerca naturalista lombarda che il critico viennese andava delinendo come tesi

<sup>1</sup> Castelnuovo 2011, p. XIII e XXIII. Il mio interesse per il manoscritto Cocharrelli iniziò più di vent'anni fa, grazie ad Anna De Floriani, la quale ha seguito, con pazienza ed entusiasmo, queste ricerche fino al 2016. Alla sua amicizia e al suo ricordo è dedicato questo mio scritto.

<sup>2</sup> Così Pächt 2011 nella traduzione dell'edizione curata da Fabrizio Crivello, p. 25. In Pächt 1950, a corredo del saggio, vennero pubblicate Add. 28841, c. 4r e Egerton 3127, c. 1v (Tavv. LIII e XXII).

<sup>3</sup> Nel dettaglio Gibbs 1999 e 2002, ma già in Gibbs 1992 la datazione corretta era stata resa nota.

principale del suo saggio; i termini cronologici giustamente riconosciuti da Gibbs esaltano invece la valenza avanguardistica della rappresentazione scientifica di queste carte, ma isolano il codice come un *unicum* nel secondo quarto del Trecento. Inoltre Otto Pächt, attento a cogliere lo sviluppo storico-artistico nel suo valore sistemico, non insistette più di tanto sull'origine fattuale del manoscritto: essa venne indicata più volte nell'articolo in un generico Nord Italia, per poi essere improvvisamente specificata, subito prima di chiudere l'analisi di queste carte, attraverso un inciso sbrigativo: «(forse a Genova?)», che rafforzava il dubbio di un punto interrogativo nella fragilità di una parentesi.<sup>4</sup> Sottolineare una tale provenienza avrebbe infatti, nel 1950, ancorato il codice ad un territorio in cui le testimonianze pittoriche duecentesce e trecentesche erano poco note e di non facile lettura, relegandolo di fatto in una terra pressoché incognita agli studi.<sup>5</sup>

È certo superfluo sottolineare come le ricerche di questi ultimi decenni abbiano gettato luce su una situazione artistica, quella della pittura e miniatura medievale a Genova, che nel 1950 si presentava ancora molto sfocata, per non dire nebulosa; non è però inutile, credo, presentare in questa sede almeno alcune delle novità che da queste ricerche sono recentemente scaturite, con particolare riguardo al libro miniato, e tentare dunque una panoramica che possa rendere conto del particolare contesto artistico in cui il nostro manoscritto viene a formarsi.

## 2. Genova fra fine Duecento e primo Trecento: novità e acquisizioni

Fino a pochi anni fa il centro più attivo per la produzione miniata nella Genova di fine Duecento era considerato l'*atelier* che realizzò una serie di Graduali e Antifonari per l'ordine domenicano genovese; in esso erano attive soprattutto due personalità: il Maestro degli Antifonari di San Domenico (dai forti elementi francesi) e il Maestro dei Graduali di San Domenico (con un'impronta inglese e federiciana) coadiuvati da nume-

<sup>4</sup> Anche le tavole a colori – con le cc. Add. 28841 5v e 6r (Tavv. XLVI e LI) –, aggiunte nel 2011 per l'edizione italiana del testo di Pächt riportano lo stesso punto interrogativo.

<sup>5</sup> Sulla lenta riscoperta del patrimonio artistico medievale ligure: Algeri 2011a. Per la produzione e circolazione libraria si vedano in particolare i saggi di Petti Balbi 1978, 1979, 1984 e 2000; per il Trecento cfr. anche Quaini 1997.

rosi aiuti che presentano influssi bolognesi.<sup>6</sup> Questo *atelier* produsse anche una serie di Bibbie, per cui il suddetto Maestro degli Antifonari di San Domenico è anche noto come Maestro della Bibbia 42, poiché la sua mano si ritrova principalmente nella Bibbia della Biblioteca nazionale di Parigi con questa segnatura, in cui egli opera assieme ad un miniatore legato al primo stile bolognese.<sup>7</sup> L'identificazione di questo gruppo di manoscritti ha permesso di riportare a Genova altri codici miniati, che prima avevano tutt'altra localizzazione: testi a carattere teologico-morale quali le *Distinctiones sacrae scripturae* di Maurices de Provins (Paris, BnF, lat. 3271), gli *Epigrammata* di Prospero d'Aquitania (Paris, BnF, n.a. lat. 148), le *Sentenze* di Pietro Lombardo e la *Summa Aurea* di Guillaume d'Auxerre (Paris, BnF, lat. 16386), i *Moralia in Job* di Gregorio Magno (Milano, Biblioteca Ambrosiana, B 39 Inf.); testi a carattere storico come il *Chronicon universale* di Giovanni Codagnello (Paris, BnF, lat. 4931, cc. 1-116), il *Pantheon* di Goffredo da Viterbo (Paris, BnF, lat. 4896); testi a carattere medico-scientifico quali la traduzione dell'arabo del trattato di 'chirurgia' di Albucasis da parte di Gherardo da Cremona (Paris, BnF, lat. 7127), del *Liber Divisionum* e dell'*Almanzor* di Al-Razi (Genova, Biblioteca Universitaria, F.V.II e F.VII.7), il libro v della *Materia Medica* di Dioscoride (Paris, BnF, lat. 6821, cc. 1-94), i primi cinque libri del *Canone* di Avicenna (Utrecht, Rijksuniversiteit Bibliotheek, ms. 681).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Sui manoscritti appartenenti a questo gruppo (Genova, Santa Maria di Castello, mss. A, D, E; Baltimora, Walters Art Gallery, MS W 64; Paris, École Nationale Supérieure Normale des Beaux Arts, Masson 126, oltre a una serie di frammenti apparsi in varie aste e collezioni private, e a un Graduale francescano oggi alla Biblioteca Arcivescovile di Savona) si veda De Floriani 2011a. Un Antifonario appartenente a questo gruppo è stato recentemente ritrovato e sarà pubblicato a cura di Alessandra Ignesti e Alessio Marziali Peretti.

<sup>7</sup> Le Bibbie riportate a questo gruppo sono ad oggi: Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 23, lat. 180 e lat. 42; Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 24; Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 113; Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, ms. 2; Fulda, Hessische Landesbibliothek, cod. Aa 80; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Aug 5.2; Wellington, Bible Society of New Zealand, Alexander Turnbull Library, ms. 2; Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 13 (e non ms. 1 come spesso è stato erroneamente riportato, cfr. Bilotta 2012a, pp. 94-95); dubbi sussistono sull'appartenenza al gruppo della Bibbia El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. A.II.1. Si vedano Gousset 1984, pp. 23, 27-29; De Floriani 1998, 1999, 2000, 2001 e 2005; Volpera 2021. Aleci - Olivieri 1999 segnalano inoltre che la Bibbia BnF, lat. 214, presenta consonanze iconografiche col gruppo succitato. Nuove acquisizioni sono indicate in Manzari 2022.

<sup>8</sup> Gousset 1984; De Floriani 1998 (in part. p. 65, nota 36) e 2005; sui mss. a carattere medico cfr. Volpera 2006 che indica, con la possibile localizzazione genovese, anche un Innario (Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, B I 10) e la *Summa de septem vitiis capitalibus* di Guglielmo Peraldo (Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 224). Sui seguenti mss. occorre un ulte-

Un gruppo molto corposo di manoscritti è stato riportato a Genova con sicurezza solo recentemente.<sup>9</sup> Questa appassionante vicenda attribuzionistica prese l'avvio già nel 1988 con un articolo di Marie-Thérèse Gousset che, sulla base di specifiche decorazioni a penna intorno alle lettere iniziali, definite 'filigranate', ricompose un primo gruppo di manoscritti:<sup>10</sup> partendo da alcune carte degli *Annales Ianuenses* di Caffaro databili al 1287-1288 (oggi Paris, BnF, lat. 10136), Gousset dimostrò l'attività degli stessi decoratori in vari manoscritti quali il *Liber Sancti passagii christocolarum contra Saracenos pro recuperatione Terrae Sanctae* (degli anni 1291-1296), il *Tractatus diversarum scientiarum*, ambedue del medico genovese Galvano da Levanto (Paris, BnF, nouv. acq. lat. 669 e lat. 3181), la *Chronique d'Outremer* di Guglielmo di Tiro e continuatori (Paris, BnF, fr. 2631),<sup>11</sup> le *Supplicationes Varie* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. XV.3, 1293 ca),<sup>12</sup> il *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival (New York, Pierpont Morgan Library, M 459), la traduzione in francese dei tre trattati morali di Albertano da Brescia ad opera di un anonimo carcerato (Paris, BnF, fr. 1142),<sup>13</sup> la compilazione storica *Faits des Romains* (Paris, BnF, fr. 23082) e due manoscritti che allora venivano saldamente localizzati nella Napoli angioina: il Paris, BnF, fr. 726 (latore di vari testi), e il nouv. acq. fr. 9603 (*Roman de Troie*).<sup>14</sup> Su questi risultati Roberto Benedetti elaborò nel 1990 una teoria tanto ardita quanto convincente: i due

riore approfondimento: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2358 (*Cirurgia Brunii Longoburgensis*, cfr. Zapke 2011); Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 475 (trattati di oculistica); Autun, Bibliothèque municipale, ms. S 32 (*De Proprietatibus Rerum*); Vendôme, Bibliothèque municipale, ms. 232 (*Index arabicus in Avicennam*); Paris, Bibliothèque Mazarine, mss. 882, 883, e 3511 (Duns Scoti). Per München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14001 (*Decretales*), ora: Volpera 2023.

<sup>9</sup> Sulla questione cfr. Fabbri 2012, 2016 e 2020.

<sup>10</sup> Si tratta di un'evoluzione delle decorazioni a penna presenti nei corali di Santa Maria di Castello e nelle Bibbie succitate e infatti il BnF, lat. 42, c. 234r presenta già un'iniziale filigranata (lettera 'C') identica a questo nuovo gruppo, cfr. Gousset 1988, fig. 10.

<sup>11</sup> Gousset 1988, p. 125, nota 26 e Fabbri 2016, p. 224, nota 12.

<sup>12</sup> Su questo codice: Di Fabio 2005, pp. 41-42; De Florian 2011b (che vi avvicina anche un Messale conservato a Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. Liturg. 385; ante 1297); Volpera 2015b. Il codice, realizzato per una committenza francescana, potrebbe essere legato al convento di San Francesco di Castelletto che conobbe proprio in quegli anni un momento di grande innovazione figurativa, e forse direttamente a Porchetto Spinola, che seguì Jacopo da Varagine sul soglio arcivescovile e introdusse a Genova le comunità dei basiliani d'Armenia.

<sup>13</sup> Per cui Cigni 2007.

<sup>14</sup> Per la localizzazione napoletana: Degenhart - Schmitt 1977 e 1980; Perriccioli Saggese 1979.

ultimi manoscritti citati facevano parte di un gruppo, con caratteri decorativi molto specifici, ben noto ai filologi in quanto latore delle primissime trascrizioni dei cicli arturiani sul territorio italiano. Poiché molti di questi manoscritti presentavano tracce di volgare pisano e parte del loro corredo decorativo era stato localizzato da Gousset a Genova, la loro realizzazione doveva essere avvenuta per mano di pisani stanziati a Genova a fine Duecento: i prigionieri della Meloria!<sup>15</sup> Questa tesi era una piccola rivoluzione perché spostava di fatto l'asse della trasmissione e della rielaborazione della materia cortese in Italia, e gli storici dell'arte furono per anni restii ad accettarla, fino a che due ulteriori manoscritti, realizzati a Genova nell'ultima decade del XIII secolo, non chiusero il cerchio: l'elegante *Tresor* di Brunetto Latini redatto (in volgare pisano) da Bondi Testario nelle carceri di Genova (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 42.23)<sup>16</sup> e la *Legenda Aurea* trascritta dal pisano Nerio Sampante «carceratus Ianue» (Milano, Biblioteca Ambrosiana, M 76 sup), ambedue con filigrane localizzabili a Genova, il secondo con due miniature affini al gruppo pisano-genovese.<sup>17</sup> Questa recente scoperta ha avuto l'effetto di un sasso nello stagno e i cerchi d'acqua si fanno ormai sempre più ampi.

Nuovi manoscritti si aggiungono di volta in volta ad una lista che prende a dilatarsi anche nell'arco cronologico e che tento qui di riassumere tematicamente: i prigionieri pisani, sicuramente in collaborazione con maestranze operanti in loco, realizzarono a Genova una grande opera di trascrizione e di rielaborazione della materia storico-cronachistica e arturiana. Ad oggi sono stati riportati a quest'*atelier* manoscritti latori dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*,<sup>18</sup> dei *Faits des Romains*,<sup>19</sup> del *Roman*

<sup>15</sup> Benedetti 1990, pp. 50-57.

<sup>16</sup> Fabbri 2016, p. 225, nota 15.

<sup>17</sup> Fabbri 2012, 2016, e 2020; in particolare si veda l'identità fra le due iniziali miniate della *Legenda aurea* di Milano con quelle in alcuni mss. succitati (BnF, fr. 9685, cc. 2r, 65r; BnF, fr. 726, cc. 53v, 75v; Biblioteca Laurenziana, Ash. 123, c. 24r). Sui pisani carcerati a Genova e la loro attività, cfr. da ultimo Cambi 2016.

<sup>18</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5895; Paris, BnF, fr. 9685 (presoché identici per struttura decorativa e composizione); prime carte di BnF, fr. 1113; BnF, fr. 1386; Carpentras, Bibliothèque Inguibertine, 1260; Tours, Bibliothèque municipale, ms. 953; Modena, Archivio di Stato Biblioteca, Frammenti 11/a, fascicolo 7, per cui si veda Cambi 2020.

<sup>19</sup> Il succitato BnF, fr. 23082; parte di BnF, fr. 726; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4792 (con sola decorazione filigranata identica a BnF, fr. 726, cfr. Fabbri 2012, p. 30, nota 101); bifolio conservato presso Saumour, Médiathèque de Saumour (di prossima pubblicazione da parte di Gabriele Giannini).



de Troie,<sup>20</sup> del *Roman de Tristan*,<sup>21</sup> del *Roman de Lancelot*,<sup>22</sup> del *Roman de Guiron le Courtois*,<sup>23</sup> un manoscritto contenente la *Mort Artu* e la *Mort Tristan*,<sup>24</sup> una *Queste du Graal*,<sup>25</sup> *Le Livre d'Yvain*.<sup>26</sup> Questa materia cortese è stata anche rielaborata in compilazioni come quella detta arturiana, del prigioniero pisano Rustichello da Pisa,<sup>27</sup> a cui si è affiancata recentemente l'ipotesi di una *Compilazione guironiana* attribuita allo stesso autore.<sup>28</sup> E, ancora, bisogna ricordare la contemporanea circolazione e realizzazione a Genova delle copie del *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival,<sup>29</sup> del *Trattato di mascalcia* (*Lo libro dele Marescalcie*) di Giordano Ruffo,<sup>30</sup> del *Tresor* di Brunetto Latini,<sup>31</sup> del *Devisement dou monde*,

<sup>20</sup> BnF, nouv. acq. fr. 9603 (latore della cosiddetta Prosa 2); i frammenti di BnF, lat. 6002, London, British Library, Lansdowne 229, c. 164, Oxford, Queen College, 106, cc. 158-59, provenivano da uno stesso ms., latore della cosiddetta Prosa 3.

<sup>21</sup> London, British Library, Harley 4389; Modena, Biblioteca Estense, a.T.3.11; Aberystwyth, National Library of Wales, 446 E; Paris, BnF, fr. 760; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z XXIII (234); alcuni brani in Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ash. 123.

<sup>22</sup> Paris, BnF, fr. 16998; Paris, BnF, fr. 354; Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 49; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z XI (254); Puigcerdà, Archivio Deulofeu y Fatio, 177 (due frammenti) e Arxiu Comarcal de la Cerdanya, collezione Martí i Terrada (tre bifoli); da accertare l'appartenenza a questo gruppo di San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, P.II.22, per cui cfr. Soriano Robles 2013 e 2018.

<sup>23</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1501, cc. 1-99; Bologna, Archivio di Stato, Raccolta mss. Busta 1 bis, nn. 11, 12, 13; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z IX (277); alcuni brani in Firenze, Ash. 123. Su una possibile localizzazione genovese di altri mss. con queste tematiche si veda Fabbri 2020.

<sup>24</sup> Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 189.

<sup>25</sup> Udine, Biblioteca Arcivescovile, ms. 177.

<sup>26</sup> Aberystwyth, National Library of Wales, 444D; il ms. è noto per contenere l'unico frammento in prosa ad oggi noto del *Libro di Yvain, il cavaliere del Leone* (da qui la scelta editoriale del titolo), ma il codice presenta un florilegio arturiano di sette avventure, come se fosse una collazione di episodi scelti per mostrare il coraggio eroico dei vari cavalieri, cfr. da ultimo *Le livre d'Yvain, ms. Aberystwyth, National Library of Wales, 444D* (ed. Arioli).

<sup>27</sup> Paris, BnF, fr. 1463; Viterbo, Archivio di Stato, Fondo pergamene, cart 13, n. 131.

<sup>28</sup> *Les aventures des Bruns* (ed. Lagomarsini).

<sup>29</sup> I succitati New York, M 459 e Firenze, Ash. 123 (quest'ultimo latore anche del *Jugement d'amour* di Adam de Suel, dei *Distiques de Caton*, del *Roman d'Apollonius de Tyr*). Rimane da chiarire se il cosiddetto Bestiario Chigiano (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. M VI 137), redatto in pisano, sia un prodotto genovese o piuttosto un esemplare realizzato a Pisa su modello di un ms. genovese, per cui cfr. anche *Libro della natura degli animali* (ed. Checchi), pp. 28-31.

<sup>30</sup> Berlin, Kupferstichkabinett, 78 C 15.

<sup>31</sup> Ai manoscritti legati ai testi di Brunetto Latini redatti a Genova (il BnF, fr. 726, il fr. 1113 e il Firenze, Plut 42.23) Zinelli 2008 aggiunge il *Tresor* di San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, L.II.3. Giannini 2016 inserisce nel gruppo anche il Ferrara, Biblioteca Comunale Arioste, 280, latore di un *Tresor* e di un itinerario attraverso i luoghi santi della cristianità.

nel quale Rustichello diede forma scritta all'esperienza del veneziano Marco Polo, anch'egli prigioniero in quelle carceri.<sup>32</sup>

Molti elementi lasciano presupporre che i domenicani genovesi aiutarono i coscritti a vari livelli nell'allestimento di questa produzione libraria, ed è certo che i pisani lavorarono anche per la committenza domenicana in una grande opera di divulgazione della *Legenda Aurea* del vescovo domenicano genovese Jacopo da Varagine:<sup>33</sup> ne abbiamo la prova più evidente nell'esemplare oggi alla Biblioteca Ambrosiana (M 76 Sup) trascritto fra il 1292 e il 1298 (e cioè nell'ultima fase dell'episcopato dell'autore) dal pisano Sampantis, e probabilmente destinato alla biblioteca domenicana genovese che, dal 1255, era aperta anche a un pubblico laico. A tale biblioteca appartenevano forse anche tre importanti *Legendari*, recentemente ancorati alla produzione genovese di quegli anni,<sup>34</sup> così come le trascrizioni dell'opera di Albertano da Brescia,<sup>35</sup> o i vari testi penitenziali in francese, latino e pisano raccolti nel manoscritto 43 della Biblioteca Cateriniana di Pisa.<sup>36</sup> A questi codici se ne aggiunge uno parti-

<sup>32</sup> L'unico testimone che conserva la redazione del testo nella sua originaria veste linguistica franco-italiana è il ms. BnF, fr. 1116 (sigla F), su cui cfr. almeno Andreose 2015 e 2016, e l'edizione in 2 voll. curata da Eugenio Burgio e Mario Eusebi nel 2018 (Marco Polo, *Le Devisement dou monde*, ed. Burgio - Eusebi).

<sup>33</sup> Probabilmente per il convento domenicano di Genova anche un *Chronicon Ianuense* oggi a Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 10114, segnalatomi da Marco Veneziale (che ringrazio) e l'*Historia Scholastica* di Pietro Comestore, redatta «per manus magistri luce de ianua sub annis domino m ccc iii», recentemente acquistata dalla Brown University, Providence, Rhode Island. Sull'utilizzo da parte dell'ordine domenicano di copisti e miniatori esterni al convento cfr. Improta 2015, e 2016, pp. 37-46.

<sup>34</sup> I leggendari sono Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 866; Tours, Bibliothèque municipale, ms. 1008; Modena, Biblioteca Estense, a.T.4.14, per cui cfr. da ultimo Fabbri 2016; molti i contatti stilistici fra quest'ultimo ms. e quelli del gruppo cavalleresco, oltre a quelli già elencati in Fabbri 2016, segnalo qui le analogie nella formazione delle iniziali con la succitata *Mort Artu* oggi a Oxford.

<sup>35</sup> Il BnF, fr. 1142 ha un manoscritto 'gemello' per struttura formale in Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 1560 (il testo di Albertano è qui però in latino), cfr. Luti - Veneziale 2021. È inoltre possibile che il cosiddetto Codice Bargiacchi (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II III 272), versione in volgare pisano dei trattati morali di Albertano, sia stato copiato a Pisa da un antigrafo perduto proveniente dall'*atelier* pisano-genovese, cfr. Luti 2017.

<sup>36</sup> Cfr. da ultimo Cambi 2015b. L'*explicit* del testo *Trenta gradi della scala celeste* (redatto in pisano) è a firma di Taddeus, «in carcere Januentium MCLXXXVIII» (da interpretare come 1287, se si tiene conto del computo pisano). Il ms. si trovava nel convento domenicano di S. Caterina a Pisa già nel secolo XIV, come indica una nota di possesso.



colarissimo, noto solo attraverso una copia quattrocentesca, che dimostra come alcuni pisani prigionieri, riscattati da cittadini genovesi, potessero prestare servizio come copisti anche per richieste private: Bindo Gua-scappa trascrisse, dopo il 1296, su richiesta del mercante genovese Percivalle Spinola (gli Spinola furono la famiglia più vicina ai destini della popolazione pisana carcerata) un codice lulliano dedicato alla nuova speranza per i ghibellini italiani: Federico d'Aragona, appena divenuto Re di Sicilia, sulle orme di Federico II.<sup>37</sup> Abbiamo qui dunque un manoscritto realizzato a Genova a fine Duecento che segna un contatto diretto fra le istanze politiche della città, già in preda alle lotte fratricide, e la rinnovata volontà di coesione sotto il segno dell'aquila imperiale, che tentò di riorganizzarsi a partire dalle terre siciliane, e che cercò a Genova appoggi finanziari e militari, nonché consenso politico.

I manoscritti fino a qui menzionati (che hanno caratteristiche stilistiche anche molto differenti fra di loro), hanno portato poi ad ulteriori attribuzioni, come la recente acquisizione dei trattati medici di Aldobrandino da Siena o di alcuni scritti aristotelici di grande interesse o ancora del trattato morale di Filippo da Novara.<sup>38</sup> Infine, si è potuto localizzare a Genova un frammento di un noto canzoniere di lirica provenzale, dando così una sostanza fattuale ad una importante tradizione di cui fino ad oggi non risultava traccia effettiva nei codici genovesi.<sup>39</sup>

È dunque una produzione libraria straordinaria e ricchissima quella che viene ad aggiungersi all'ampia letteratura annalistica e celebrativa, quella dei più volte ricordati *Annali* di Caffaro, dei canti di crociata di Lanfranco Cigala, delle rime politiche e civiche dell'Anonimo Genovese, del poema epico del notaio Ursone, e all'intensa produzione poetica dei

<sup>37</sup> Per cui cfr. Cambi 2015a e Fidora 2008. L'amicizia fra il mistico maiorchino e Percivalle Spinola iniziò nel 1293 e portò Lull più volte a Genova presso il nobile ghibellino. Lull ebbe contatti anche con Cristiano Spinola, informatore genovese di Giacomo II d'Aragona, il quale, vedremo, giocherà un ruolo anche nelle carte del nostro ms. Ambedue i rappresentanti della famiglia, di provata fede ghibellina, contribuirono in modo fondamentale nelle trattative di pace con Pisa e sono inoltre da annoverare fra i *fideles* dell'imperatore Enrico VII nel 1313.

<sup>38</sup> Per Aldobrandino da Siena (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ash. 1076), cfr. Cigni 2013; per i testi aristotelici cfr. Volpera 2018; per Filippo da Novara si veda invece Tagliani 2013.

<sup>39</sup> Cigni 2013 e 2017. Nel carcere genovese d'altronde scrissero le loro liriche (note attraverso il canzoniere Laurenziano Redi 9) i poeti pisani Lotto di Ser Dato, Bacciarone di messere Baccone (che morì in prigionia a Genova nel 1290), e Geri Giannini, cfr. Panizza 2013, p. 10.

trovatori genovesi.<sup>40</sup> Genova si viene a qualificare a fine Duecento come un fulcro di produzione libraria di enorme importanza e non soltanto per la quantità di codici prodotti, ma anche per la rielaborazione dei testi, per le novità iconografiche, per la varietà delle loro tipologie. E se è vero che, da un punto di vista storico-artistico, questo coacervo stilistico, che assorbe elementi provenienti tanto dall'oriente bizantino quanto dal Nord della Francia e che mescola influssi bolognesi con suggestioni toscane, ha a lungo impedito di riconoscere elementi precipui di una scuola miniatoria genovese, è altresì vero che è proprio questo aspetto ad affascinare oggi gli studiosi contemporanei, non più legati alla definizione di una scuola stilistica ben definita, ma attenti ai percorsi di interscambio e di reciproca influenza.<sup>41</sup> La situazione genovese risulta quindi per certi versi parallela e complementare a quella del Midi francese,<sup>42</sup> anche se, a differenza del Sud della Francia, Genova non ha università: ha però una scuola di tipo superiore, legata al convento dei Domenicani, che sull'onda delle grandi personalità che vi operarono (come ad esempio Jacopo da Varagine o Giovanni Balbi), ebbe il titolo di Studio Generale all'inizio del Trecento, divenendo il centro culturale della città e, come sappiamo, la sua frequentazione fu un vanto anche per i membri della famiglia Cocharelli.<sup>43</sup> Anche a Genova, come nel Midi francese, la presenza sia dei codici bolognesi sia di miniatori di questa scuola lascia tracce evidenti a livello decorativo e figurativo, ma questa tradizione si interseca con tutte le altre correnti che nel porto della più grande potenza mediterranea del tempo erano evidentemente presenti, compresa quella fondamentale delle colonie e dei luoghi d'oltremare, con cui il contatto e lo scambio, anche di prodotti preziosi, fu continuo. Il tutto doveva sicuramente avvenire in *atelier* aperti, in cui poteva lavorare facilmente mano d'opera straniera di passaggio in città: lo conferma Opicino de' Canistris, il quale ricorda di aver lavorato come miniatore di opere teologiche per alcuni anni a Genova dal 1316 al 1318, prima di stabilirsi nella nuova Roma avignonese.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Si veda Bampa *supra*, pp. 138-142.

<sup>41</sup> Segnalo qui due pubblicazioni recenti che sottolineano, in maniera differente, questo aspetto: Naser Eslami 2016 (il volume presenta in copertina un dettaglio di Add. 27695, c. 7r; Tav. XIX), e Beneš 2018.

<sup>42</sup> Per cui Bilotta 2012b.

<sup>43</sup> Cfr. Concina - Fabbri *supra*, pp. 31-32.

<sup>44</sup> Per Opicino cfr. Ameri 2021 e Manzari 2022.

Questa apertura a diversi linguaggi era, già a fine Duecento, caratteristica precipua della *facies* genovese; di fronte ad una relativa uniformità delle strutture architettoniche, realizzate da famiglie di lombardi, che mantenevano l'assoluto monopolio delle costruzioni, sia gli scultori di figura sia gran parte dei pittori sembrano venire reclutati all'occorrenza. Il Duomo è, con la sua complessa struttura, l'edificio più emblematico in questo senso: la cattedrale in cui tutte le lingue sembrano fondersi, in cui tutti gli apporti vengono rielaborati in una nuova sintassi. Gli elementi strutturali e figurativi della Francia del Nord si accordano qui con la preesistente struttura romanica, ma mutano linguaggio aprendosi a suggestioni mediterranee: dai muri diaframma legati alle architetture del Nord Africa, alla facciata polimaterica e policroma, splendente di intarsi, in cui i materiali lapidei locali (verde del Polcevera, rosso di Levanto, nero di Promontorio, bianco delle Apuane) inglobano frammenti di vetri bizantini, di terracotte egiziane, di porcellane iraniane, in un'assimilazione che indica le rotte di percorrenza delle merci e degli uomini, nello scambio continuo dei prodotti e delle esperienze, ma anche la potenza integratrice da parte di una civiltà mercantile spregiudicata e tenace. All'interno di questo edificio si presenta a partire dal 1313 uno straordinario affresco, opera di una maestranza costantinopoliana, che lavorò sulla base di un programma iconografico occidentale, il cui significato teologico, civico e politico era fortemente legato all'azione dell'arcivescovo genovese Jacopo da Varagine.<sup>45</sup> Si tracciano così i contorni di quel bizantinismo genovese che trae linfa dalle maestranze greche chiamate dalla capitale orientale,<sup>46</sup> dai molteplici oggetti in loco (donati o molto più spesso trafugati),<sup>47</sup> ma anche dalle molte suggestioni di altre esperienze pittoriche limitrofe, filtrate dunque attraverso gli esempi pisani, pistoiesi, senesi, mescolate alle

<sup>45</sup> Sulle caratteristiche architettoniche e decorative del Duomo: Di Fabio 2005, 2007, e 2016b. Il dettaglio della porcellana iraniana nella lunetta del portale principale della cattedrale è pubblicato fra l'altro in Naser Eslami 2016, p. 17.

<sup>46</sup> Ricordo qui solo due casi emblematici a segnare le coordinate di un fenomeno che dovette essere amplissimo: il lacerto rappresentante la testa di S. Giovanni Battista, rinvenuto nella chiesa di San Siro di Struppa di metà secolo XIII (una maestranza acrense per Di Fabio 2005 e 2015; una maestranza greca che lavora in precedenza al duomo di Parma per De Marchi 2015 e Volpera 2017) e la presenza del pittore Demetrio di Pera, documentato a Genova nel 1371.

<sup>47</sup> Di Fabio 2005. Fra gli oggetti più importanti in questo ambito: il Pallio di San Lorenzo, donato a Genova nel 1261, e la cosiddetta Croce degli Zaccaria (dal nome della potente famiglia genovese che manteneva a Focea il monopolio dell'allume), registrata in Cattedrale nel 1389.

novità centro-italiane dei grandi cantieri assisiati. È una situazione che trova parallelismi anche in realtà che con Genova sono geograficamente distanti, ma che ad essa risultano legate a più livelli (commerciali, finanziari, politici) come San Giovanni d'Acqui, o come le colonie d'Oltremare, dove si ritrova un felice ibridismo di forme bizantine e toscane, dove una sintassi occidentale si mescola ad un forte decorativismo, dove un'elegante linearità si armonizza con la ricerca plastica delle effigi.<sup>48</sup> Restano lacerti di una realtà multiforme che dovette essere ricchissima e che spesso riemerge solo grazie a restauri mirati.<sup>49</sup> E anche della lunga e documentata fase di Manfredino da Pistoia (dal 1291 in città) rimangono solo pochi esempi certi, come l'elegante *San Michele Arcangelo* e la *Cena di Betania* (oggi al Museo di Sant'Agostino) che facevano parte del ciclo affrescato per la chiesa di San Michele a Fassolo, firmato e datato nel gennaio e nel maggio del 1292,<sup>50</sup> mentre alla maturità del maestro pistoiese vengono attribuiti gli straordinari brani di affreschi riemersi sotto la pittura ottocentesca della Chiesa di Nostra Signora del Carmine (ad oggi il più antico ciclo di affreschi commissionati dall'ordine carmelitano) e la lunetta con la *Vergine Eloisa fra S. Bartolomeo e S. Bernardo* della vicina chiesa di San Bartolomeo all'Olivella.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Per una panoramica sulla produzione d'Oltremare, cfr. Evans 2004.

<sup>49</sup> Solo a titolo esemplificativo: la pseudo-icona affrescata della chiesa di San Donato, raffigurante la *Vergine col Bambino e quattro Santi*, e la lunetta della *Madonna con Bambino e arcangeli* della chiesa di Santa Maria del Prato a Genova-Albaro, ambedue dell'ultimo quarto del Duecento, riflettono il forte influsso dell'arte pisana in quegli anni; la lunetta a mosaico per la chiesa gentilizia dei Doria, San Matteo, (1270-1280) dialoga con le contemporanee realizzazioni veneziane, il *San Francesco fra due Santi* nell'ex Oratorio dei SS. Nazario e Celso a Genova-Sturla (ante 1291) mostra le novità cimabuesche alla Porziuncola, mentre il frammento di *Angelo con cartiglio* nella chiesa di Sant'Agostino evidenzia la conoscenza dell'opera di Cimabue ad Assisi, cfr. De Floriani 2011b; Algeri 2011b; Di Fabio 2005, 2015 e 2016a; Volpera 2015c e 2017.

<sup>50</sup> Su questi affreschi: De Floriani 2011b (che ipotizza nella chiesa anche un'opera su tavola di Manfredino, il cosiddetto Dossale Acton); Di Fabio 2015; Volpera 2015c. Di una maestranza balcanica, forse serba, che guarda comunque a Manfredino, sono le *Storie del Battista* (1294-1299) anch'esse oggi nel Museo di Sant'Agostino: De Floriani 2011b; Di Fabio 2015; Volpera 2017. Su altri due brani ad affresco duecenteschi, dibattuti per datazione e per appartenenza – il *Ciclo dei mesi* nei locali dei Canonici di San Lorenzo (oggi Museo Diocesano) e gli affreschi di S. Agostino alla Cella a Genova-Sampierdarena – rinvio a De Floriani 2009, Algeri - De Floriani 2011, e Di Fabio 2015.

<sup>51</sup> Di Fabio 2011 e 2015; Volpera 2015b; Neri Losanna 2021. Per gli affreschi del Carmine, De Floriani 2011b pensa invece ad una personalità differente da Manfredino, ma comunque proveniente dagli ultimi cantieri cimabueschi.

### 3. Genova come crocevia artistico nella prima metà del Trecento: intorno al Cocharelli

Dall'inizio del Trecento anche la cultura senese fa la sua comparsa in Liguria: già il 9 febbraio 1303 il pittore Tura da Siena prometteva ad Enrico Di Negro un'ancona rappresentante la Maddalena con episodi della sua vita. Andata persa purtroppo questa tavola, che avrebbe rappresentato una precoce testimonianza figurativa del culto privato alla santa, rimane però in quel giro di anni (poco dopo il 1305) una straordinaria *Madonna con Bambino* nel Santuario di Nostra Signora del Ponte a Lavagna, di mano di un artista vicino a Duccio.<sup>52</sup> La presenza dei toscani si rafforza inoltre nel campo della scultura: nel 1313, mentre l'artista costantinopolitano Marco è documentato in cattedrale, Giovanni di Nicola Pisano è attestato nella sacrestia dello stesso edificio. Le novità scultoree provenienti da Pisa non erano certamente sconosciute ai maestri campionesi operanti a Genova, ma il grande monumento funebre realizzato per Margherita di Brabante, sposa dell'imperatore Enrico VII, deceduta a Genova nel 1311 a causa della peste e tumulata nella chiesa legata alle famiglie ghibelline (quella stessa di San Francesco da Castelletto in cui fu la tomba della famiglia Cocharelli), dovette essere una novità rivoluzionaria. Ancora una volta, com'è noto, restano solo pochi frammenti di una complessa macchina scultorea, alta più di dieci metri, che mostrava l'*elevatio* della regina (beatificata nel 1313 appunto) immersa nella luce delle finestre del coro: i volti fermi delle quattro Virtù Cardinali, quelli straziati dei dolenti, portavano un naturalismo inedito nella scultura genovese, e nell'effigie della sovrana, nel suo corpo slanciato e teneramente modellato, si mostra una bellezza tutta terrena, trasfigurata nell'estasi della visione divina. Alla fine del terzo decennio del Trecento un altro pisano, Giovanni di Balduccio, scolpiva sempre nella chiesa di San Francesco due grandi monumenti funerari di cui restano oggi tre angeli reggicortina. Nella seconda metà del quarto decennio dello stesso secolo, Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele iniziarono a lavorare alla tomba del potentissimo cardinale Luca Fieschi in cattedrale (dei cui frammenti si tenta al momento una nuova presentazione nel Museo Diocesano di Genova). Discendente dalla prin-

<sup>52</sup> Algeri 2011b, p. 135. Sull'attività a Genova di un anonimo artista pistoiese a inizio Trecento si veda inoltre Di Fabio 2018.

cipale famiglia guelfa genovese, fra i tre prelati che incoronarono Enrico VII a Roma, Luca Fieschi fu uno straordinario tessitore di rapporti internazionali fra Roma, Pisa, Genova ed Avignone (città in cui morì nel 1336); la sua grande struttura sepolcrale, posta esemplarmente nel Duomo, di fronte alla cappella delle ceneri del Battista, venne terminata dopo il 1341 da altre maestranze, probabilmente lombarde, a conferma del fatto che i toscani esercitarono sì un'influenza artistica preponderante, ma che non si stanziarono sul territorio.<sup>53</sup>

Se il modello scultoreo proveniva da Pisa, quello pittorico in quegli anni guardava soprattutto a Siena come si è già detto, e forse non è un caso che questo avvenga in concomitanza con l'ascesa delle famiglie guelfe al potere, che arrivarono al controllo della città fra il 1318 e il 1331. Per alcuni oggetti la critica oscilla ancora nel riconoscerli come opere d'importazione diretta dalla città toscana o come prodotti liguri realizzati sotto l'influsso dell'arte senese: chiaramente da questa cultura dipendono croci dipinte e varie porzioni d'affresco che sono state recentemente recuperate da attenti restauri,<sup>54</sup> e ad essa guardano, pur con declinazioni differenziate, due personalità autoctone attive dal terzo decennio del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e il Maestro dei Piani d'Invrea. Il primo è autore sia di un dossale con la *Vergine con Bambino e santi* a Santa Maria di Castello che unisce la struttura iconica bizantineggiante e l'elegante linearità francese ad una magniloquente solidità d'impianto assiate, sia della Croce dipinta della chiesa genovese di Santa Maria della Consolazione (anticamente a Sant'Agostino).<sup>55</sup> Del secondo artista Andrea De Marchi ha recentemente ampliato il catalogo pubblicando un trit-

<sup>53</sup> Di Fabio 2010, 2012 e 2019; Ameri - Di Fabio 2011.

<sup>54</sup> Mi riferisco qui alla Croce dipinta di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante, e a una serie di affreschi frammentari: *Cristo Crocifisso e Vergine dolente* (Genova, S. Donato), *Cristo crocifisso fra due dolenti e un santo* (convento genovese di Sant'Agata), *Cristo in pietà fra Madonna e San Giovanni* (Commenda di Pré), databili al 1320-1330: Algeri - De Floriani 2011; Volpera 2015b e 2015c.

<sup>55</sup> Si veda Bologna 1994 (che propone di identificarlo con Opizzione Pellerano da Camogli); Algeri 2011b; Romano 2014; De Marchi 2015; Volpera 2013 e 2015c. Si noti nel Dossale l'interessante dettaglio della figura di San Bartolomeo, con una veste realizzata con ricami a girali, molto simile a quelle presenti nelle carte del manoscritto Cocharelli. A questo maestro guardano inoltre sia l'artista che realizza la *Madonna con Bambino fra San Giovanni Battista, S. Nicola e un donatore* del Museo diocesano di Chiavari (1330 ca, dall'oratorio dei Disciplinati di Moneglia), sia l'autore della *Madonna con Bambino e committente* del Museo Diocesano di Albenga (1330-1340, dalla chiesa di S. Maria di Formis) per cui cfr. Cervini 2009.



tico (in origine pentittico) di collezione privata, databile intorno al 1333 e appartenuto con grande probabilità ad una chiesa domenicana genovese.<sup>56</sup> Quest'opera trova raffronti stilistici precisi con gli oggetti da cui è partita la costruzione dell'identità artistica dell'anonimo maestro ad opera dello stesso De Marchi, e cioè la croce della chiesa cistercense di S. Maria in Latronorio di Piani d'Invrea, dipinta anche sul retro con l'*Imago Pietatis*, un piccolo Dittico rappresentante *San Francesco che riceve le Stigmate* e il *Matrimonio mistico dei Santi Valeriano e Cecilia* proveniente dal Castello di Ansuís (Lubéron) oggi al Getty Museum, una *Natività* oggi nella collezione Richard Feigen, una *Crocifissione* di collezione privata e una conservata al Musée des Beaux Arts di Tours e, infine, il polittico della Vergine, già nell'oratorio di Lavagnola presso Savona e oggi nella Cattedrale di Albi (Tarn), che porta la data del primo agosto 1345.<sup>57</sup>

Questo gruppo di opere, al di là dell'animata discussione sulla loro paternità, si avvicina per più aspetti al mondo artistico del manoscritto Cocharelli: vi si ritrovano di volta in volta la ricerca espressiva dei volti, l'attenzione per la rappresentazione del mondo animale, per una resa realistica dei ricami e delle vesti, la citazione della cultura orientale e, nel dettaglio, di quella persiana (come testimoniano le vesti dei Magi presenti nel Polittico di Albi),<sup>58</sup> un gusto per il decorativissimo ricercato, come mostrano le grandi fasce di punzonature sul fondo dorato che formano di volta in volta girali, motivi geometrici e floreali, alfabeti orientali o orientaleggianti,<sup>59</sup> le figure a volte solidamente composte in volumi compatti, a volte segnate da una forte linearità. Sono tutti questi elementi che richiamano ad un comune orizzonte, ad un contesto culturale aperto alle correnti orientali e bizantine, francesi e toscane, in cui anche il nostro manoscritto si forma. I territori del ponente genovese, da cui gran parte di

<sup>56</sup> Sull'opera cfr. De Marchi 2015.

<sup>57</sup> De Marchi 1996 e 2015 (che attribuisce all'artista anche le Croci dipinte del Museo di Sant'Agostino a Genova e della Pinacoteca di Savona, mentre per Algeri 2011b esse sono l'opera di un pittore ducresco). De Floriani 2011c attribuisce la *Natività* Feigen ad un allievo. Le opere vengono variamente datate fra il terzo e l'inizio del quinto decennio del Trecento. Il polittico di Albi non proveniva probabilmente dal piccolo oratorio dove è segnalato nel 1837, ma da una chiesa savonese.

<sup>58</sup> Cfr., su questo punto, l'interessante interpretazione iconografica di Leonet 1991.

<sup>59</sup> Mi riferisco qui alla veste di San Pietro nel trittico di collezione privata e alla grande fascia punzonata che corre lungo il polittico di Albi, in cui sono state riconosciute lettere di un sistema di scrittura usato in Cina e in Mongolia fra il 1234 e il 1368: Leonet 1991, p. 716.

queste opere provenivano, e cioè le terre fra Genova e Avignone, vissero nella prima metà del Trecento una felice stagione artistica, rinvigorita sia dalla permanenza dagli esuli ghibellini sia dal passaggio di merci e di uomini verso la nuova sede papale. Un segnale evidente di questa nuova identità di potere familiare e territoriale è ad esempio l'affresco, realizzato in anni vicini al nostro codice, con cui i membri della famiglia ghibellina Del Carretto si fanno immortalare nel proprio feudo di Millesimo: un ritratto collettivo che li vede presentati da Santo Stefano – qui in uno straordinario parato a *rotae* –, alla Vergine in trono e al Bambino benedicente.<sup>60</sup> Si tratta di una testimonianza inequivocabile dell'attenzione posta alla resa pittorica precisa del codice vestimentario quale elemento fondamentale del prestigio sociale, una tendenza che caratterizza, come vedremo, anche le carte del nostro manoscritto.

Una straordinaria opera genovese su tavola del quinto decennio del secolo propone un'altra interessante consonanza con il nostro codice: si tratta della *Madonna dell'Umiltà* di Bartolomeo Pellerano da Camogli, datata al 1346, oggi nel Museo di Palazzo Abatellis di Palermo, ma probabilmente proveniente dalla basilica palermitana dedicata a S. Francesco, in cui i mercanti genovesi (categoria di cui, come abbiamo visto, anche i Cocharelli facevano parte) avevano una loro cappella.<sup>61</sup> Qui la novità iconografica e l'eleganza martiniana hanno forse un po' offuscato il dettaglio della meticolosa resa nella costruzione architettonica e l'assoluto iperrealismo della finta banda marmorea di stile cosmatesco; questa cornice policroma, che corre intorno alla magniloquente figura delle Vergine a sottolinearne la regalità, è interrotta solo dai piccoli cerchi a finto marmo recanti il simbolo della Vergine Stella Maris, a cui i naviganti da sempre si rivolgono. Lo studiatissimo riverbero luminoso sulle minime formelle decorative, l'ombreggiatura delle colonne tortili e scanalate lungo la fascia che si avvita verso destra e verso sinistra a dilatare lo spazio, fino al gioco musivo che fa da sfondo all'Angelo e all'Annunciata, sulla parete della finestra trilobata, dove l'incastro e l'alternanza fra rombo e quadrato, fra bianco, nero e oro, diventa ancora più complesso, mi sembrano indizi fondamentali per confermare come a Genova l'interesse già scientifico per una resa materica e lenticolare del dato naturale fosse diffuso nel secondo

<sup>60</sup> Volpera 2011, p. 175, fig. 11.

<sup>61</sup> Sull'opera, cfr. da ultimo De Florian 2011c; Romano 2014; Ameri 2017.

quarto del Trecento.<sup>62</sup>

Di fronte al patrimonio pittorico di primo Trecento, di cui a poco a poco iniziano a riemergere tracce sempre più importanti, la situazione della miniatura e della produzione libraria in generale a Genova resta ancora oscura. Sicuramente la mancanza di una corte e di un'università, unita all'instabilità della situazione politica, all'avvicinarsi delle fazioni al potere (si pensi al succedersi delle guerre intestine in seno alla famiglia Spinola, all'arrivo di Enrico VII, alla presa di potere guelfa nel 1317 con la successiva signoria di Roberto d'Angiò e l'estenuante guerra d'assedio dei ghibellini fuoriusciti – gli estrinsechi – contro i guelfi – intrinsechi), e infine la risultante depressione economica, scardinarono il nesso organico che si era instaurato fra società, potere e cultura nella seconda metà del Duecento, e questo può essere visto come un fattore determinante della minore produzione di un certo tipo di letteratura profana e civile.<sup>63</sup> Bisogna comunque rimarcare che il testo del manoscritto Cocharelli partecipa alla finalità che ebbero i grandi testi genovesi redatti alla fine del secolo XIII. Esso si inserisce nella loro tradizione, completandola. Infatti, il testo conservato dal codice raccoglie la memoria degli eventi passati (e in questo caso dell'avo Pellegrino) per formare le generazioni future attraverso l'etica del buon cittadino, propone una risposta morale contro la degenerazione della politica finanziaria, contro i nuovi modelli comportamentali, influenzati dalla ricchezza orientale, avvertiti quali fautori di una trasformazione antropologica; ma in più, rispetto ai testi tardo duecenteschi, Pellegrino e l'anonimo nipote vivono in prima persona il declino politico e sociale dei primi decenni del Trecento, e tentano di fare argine, attraverso gli esempi virtuosi del presente, alla degenerazione etico-politica, al dilagare dei vizi personali e collettivi, insegnando a discernere nella realtà storica e naturale gli inganni delle apparenze, a coniugare i valori cortesi con una pratica onesta della mercatura. In questo senso si potrebbe vedere il manoscritto Cocharelli come un *trait d'union* fra la letteratura annalistico-

<sup>62</sup> Questo elemento di ricercato decorativismo, unito ad un forte realismo, caratterizza anche le opere datate al quinto decennio del Trecento: la *Madonna con Bambino e Santi* (oggi a Raleigh, North Carolina Museum) e la *Vergine con Bambino* nella chiesa di S. Maria Stella Maris di Tellaro, cfr. De Marchi 1996 e 2001; De Floriani 2011c.

<sup>63</sup> Sulla situazione storica e culturale: Petti Balbi 2003 (in particolare il par. *Pace e concordia, il mito della signoria forestiera*, pp. 233-244) e 2007b; Quaini 1997. Sulla situazione economica: Felloni 1984.

cronachistica genovese<sup>64</sup> e la trattatistica morale trecentesca in volgare genovese, di cui è testimonianza il manoscritto Urbani 55 della Biblioteca Franzoniana, latore del *Tratao de li VII peccai mortali* (volgarizzamento de *La Somme le Roi*) e del *Libro de la misera humana cundicione* (rielaborazione in volgare genovese del testo di Bono Giamboni).<sup>65</sup> È difficile inoltre pensare che dopo il fiorire librario di fine Duecento, a Genova si possa registrare il deserto. Sicuramente continuò quella tradizione per gli studi scientifici che aveva dato le basi alla grande opera enciclopedica di botanica e medica di Simone da Genova (morto nel 1303),<sup>66</sup> che è anche la stessa tradizione che informò il sapere del rinomato astronomo, geografo e matematico Andalò di Negro, aggregatosi nel 1318 al seguito di Roberto d'Angiò per continuare la sua esperienza scientifica a Napoli. Così come continuò la scuola cartografica in cui si formarono sia Pietro Vesconte (che lasciò Genova per Venezia a causa della guerra civile), sia Giovanni di Carignano (autore di uno straordinario portolano) che, al contrario, rimase in città, nella sua chiesa di San Marco al Molo, fino alla morte, nel 1330.<sup>67</sup> Lo *Studium* del convento di San Domenico continuò la sua opera di divulgazione di opere religiose ed enciclopediche: furono intrapresi volgarizzamenti di opere moraleggianti provenienti dalla Toscana e dal centro Italia.<sup>68</sup> Ai copisti locali si affiancarono i forestieri: oltre al succitato Opicino de Canistris, viene documentato Pietro di Giovanni Spagnolo, a bottega presso lo scriba Tommaso di Moneglia (1319); l'anno successivo Giovanni da Cremona afferma di aver scritto un breviario, così come lo dichiara anche Simone di Montepulciano nel 1329.<sup>69</sup> Poco sappiamo della circolazione di opere letterarie, anche se nel 1336 venne copiata da Anto-

<sup>64</sup> Moltissime sono le consonanze tematiche ed ideologiche fra i brani del nostro manoscritto con i cosiddetti *Trattati de recuperatione* che a Genova ebbero larga diffusione. Ricordo inoltre che l'annalista trecentesco Giorgio Stella, autore degli *Annali* fino al 1405, testimonia di essersi basato, per la cronaca degli eventi primo-trecenteschi, su un testo guelfo (oggi noto) e su uno ghibellino, ad oggi non identificato (Petti Balbi 2005): è forse possibile ipotizzare che si potesse trattare di brani poi confluiti nel manoscritto Cocharelli, con il quale gli scritti di Stella condividono non pochi intenti?

<sup>65</sup> Sulle due opere: Toso 2006, e 2009, II, p. 37; Corelli 2017; Bampa, *supra*, pp. 157, 164; Questi volgarizzamenti e rielaborazioni vennero redatti probabilmente fra fine Duecento e inizio Trecento, per poi essere trascritti nell'attuale codice verso la metà del Trecento.

<sup>66</sup> Paravicini Bagliani 1991, in partic. pp. 179-266.

<sup>67</sup> Astengo 2007.

<sup>68</sup> Toso 2009.

<sup>69</sup> Petti Balbi 2007a.

nio da Fermo una *Divina Commedia* per Beccario Beccaria di Pavia, allora podestà di Genova (si tratta del manoscritto Landiano oggi nella Biblioteca di Piacenza). E non fu certo questa l'unica copia a circolare in città in quei decenni, come testimoniano vari frammenti fortunosamente ritrovati.<sup>70</sup> I codici miniati che ad oggi possono essere riportati cronologicamente ai primi decenni del Trecento si contano però sulle dita di una mano: il *Liber Iurium Republicae Ianuensis* (del 1301, Genova, Biblioteca Universitaria), che mostra una forte componente francese nell'allungamento della figura dell'unica miniatura iniziale, malgrado l'asta decorata riprenda ancora moduli bolognesi nelle foglie lanceolate a girali;<sup>71</sup> il *Liber Exceptionum* di Riccardo da San Vittore (Paris, BnF, lat. 2587), del primo Trecento, che presenta invece forti influenze bolognesi sia nelle foglie carnose delle iniziali sia nell'unica paffuta figura di monaco tonsurato alla c. 54.<sup>72</sup> E d'altronde i manoscritti bolognesi erano sempre richiesti a Genova, come testimonia l'*Antifonario N* proveniente dal convento femminile dei SS. Giacomo e Filippo, attribuito da Robert Gibbs ad un collaboratore del Modenese, vicino al cosiddetto Maestro del 1314.<sup>73</sup> Ma poichè il ms. BnF, lat. 2587 si trovava già nel Trecento presso i carmelitani di Vercelli, come indica una nota di possesso, c'è da chiedersi se questo non sia l'indizio di una produzione genovese nota e richiesta dai territori circostanti, piuttosto che il sintomo dell'esiguità di questa produzione. Anche il caso del miniatore *Johaninnus de Janua*, che si firma con fierezza in un elegante Graduale del Museo Leone di Vercelli,<sup>74</sup> ha fatto ipotizzare che egli lavorasse già negli anni 1320-1330 (anni a cui possono essere riportate le miniature del codice) al di fuori della sua città natale per mancanza di commesse, ma è anche possibile pensare che il Graduale sia la

<sup>70</sup> Puncuh 2006; Ameri - Berisso - Olgiati 2021.

<sup>71</sup> Si veda, per una panoramica, De Floriani 2011d. Ancora da approfondire la questione di un'appartenenza alla produzione primo trecentesca genovese dei seguenti i mss.: una *Legenda Aurea* (Paris, BnF, lat. 5393), un *Lancelot* (London, British Library, Harley 4419, che comporta l'interessante questione della possibile realizzazione di mss. a tema arturiano, anche al di là della permanenza dei pisani in città), Bamberg, Staatsbibliothek, Ms Patr. 121 (Pietro Lombardo) e Ms. Canon. 25 (*Decretales Gregorii IX*).

<sup>72</sup> È soprattutto l'analisi dei motivi filigranati del ms. a sorreggere l'ipotesi di una localizzazione genovese.

<sup>73</sup> Gibbs 1999; sugli apporti bolognesi cfr. anche Bollati 2022.

<sup>74</sup> La firma *Johanninus de Janua* si trova a c. 3r, ripetuta poi come *Jobannin Januensis* alla c. 36r. Sul ms., cfr. De Floriani 1979 e 2011d, e Gibbs 1999.

richiesta di un committente forestiero, e che quindi rappresenti la prova che permetterebbe di postulare una realtà artistica fiorentina. In ogni caso le miniature di questo ultimo manoscritto danno indicazioni importanti sulla cultura figurativa in cui il miniatore Giovannino si venne a formare nella Genova di primo Trecento: la continua presenza di elementi della miniatura bolognese, filtrata attraverso l'esperienza artistica della vicina Toscana, il gusto per una fitta decorazione filigranata alternata blu e rossa, accostata alla foglia d'oro che investe in particolare le lettere iniziali, l'osservazione e la resa naturalistica del mondo animale (come mostra quel superbo esemplare di ghepardo che funge da *drôlerie* nella parte bassa di c. 3r); l'assoluta eleganza di questo codice e la padronanza dei mezzi espressivi sono invero indizi di una produzione miniatoria aggiornata e comunque non estemporanea. Emblematico a questo proposito è infine il codice Paris, BnF, fr. 187, latore di testi diversi, che è stato avvicinato alla produzione genovese sulla base delle decorazioni filigranate. Questo manoscritto mostra un concentrato di tendenze differenti ancora più ampio, con un primo miniatore sicuramente compartecipe di quel giottismo lombardo che si realizzò alla corte di Azzone Visconti (cc. 1-6), un gruppo di miniatori che lavorano su modelli toscani con scene dal sapore più popolareggiante, cariche di una gestualità diretta e briosa, e un ultimo artista (c. 72) che segue modelli bolognesi.<sup>75</sup>

Non è del tutto corretto, quindi, presupporre la povertà di una produzione miniata genovese solo a partire dal numero esiguo dei prodotti ad oggi noti. È invece possibile che, per la prima metà del Trecento, così come è stato a lungo per la fine del Duecento, ci manchino ancora gli elementi per riconoscere la specificità della produzione ligure in questo campo. Mi sembra necessario in questo senso ricordare che anche il manoscritto Paris, BnF, it. 112, databile all'ultimo quarto del Trecento, era scomparso dall'orizzonte della critica fino a qualche anno fa (malgrado il suo testo in volgare genovese lo localizzasse facilmente per lo meno in Liguria), e che anche questo codice presenta alcuni elementi in comune con il nostro, ad esempio nell'attenzione per i codici vestimentari, nel posizionamento delle figure di profilo e, soprattutto, nella resa a tre quarti dei

<sup>75</sup> De Floriani, 2011d; Venezia 2019. La possibile appartenenza di questo codice alla produzione genovese fornirebbe un apporto fondamentale per un'analisi dell'influsso lombardo sulla miniatura ligure di primo Trecento; anche la decorazione miniata del ms. Cocharelli, infatti, trova punti di contatto con l'arte lombarda del secondo quarto del secolo, cfr. Fabbri 2004.



volti femminili.<sup>76</sup> E interessante in questo senso è anche il bellissimo esemplare della *Consolatio philosophiae* (Glasgow, University Library, MS Hunter 374), firmato e datato a lettere dorate all'interno della striscia inferiore della c. 2: «Istud opus est Gregorii de Janua MCCCLXXXV». Si tratta di un Boezio che fece parte della biblioteca di Nicolas Foucault (e forse, ancor prima, di quella viscontea), e che venne esemplato da uno scriba d'eccezione: quel Frate Amadeo che in San Pietro in Ciel D'oro aveva steso il testo per il notissimo Offiziolo Visconti poi miniato da Giovannino de' Grassi.<sup>77</sup> La decorazione del miniatore genovese Gregorio mostra qui una profusione nella scelta della decorazione filigranata che dona, soprattutto alla prima carta, un aspetto orientaleggiante, nelle figure e nei grandi fogliami decorativi si ritrova la sempre presente lezione della tradizione bolognese, mentre nelle costruzioni architettoniche (il carcere di Boezio) si avverte un influsso prettamente toscano, qui però arricchito della citazione genovese dei concetti bianchi e neri alternati.

Se questa panoramica vuole tentare un inquadramento, cercando nella scultura, nella pittura e nella miniatura genovese possibili assonanze con il nostro manoscritto (o almeno con ciò che ad oggi ne resta), è vero altresì che per alcuni campi sono proprio le carte del codice Cocharelli a fornirci la testimonianza visiva e concreta della realtà genovese del tempo, ed è probabilmente per questo motivo che i curatori della mostra *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci* scelsero di presentare nell'allestimento alcune gigantografie delle sue miniature, poste ad accompagnare i tessuti, le porcellane e i metalli orientali lì esposti, di cui non si era potuto certificare una localizzazione genovese *ab antiquo*, ma di cui si voleva testimoniare la circolazione in quei secoli.<sup>78</sup> Per ciò che riguarda gli oggetti delle arti sontuarie, di cui sappiamo che i mercanti genovesi furono principali intemerdiari fra Nordafrica, coste del Mediterraneo e Nord Europa, molti trovano invero una loro rappresentazione precisa nella carte del Cocharelli: si vedano le stoffe preziose, i dettagli di oro filato, unito soprattutto alle sete – la cui produzione locale aveva

<sup>76</sup> Fabbri 2013; Ameri 2017.

<sup>77</sup> Sul codice, cfr. Gibbs 1992 e 1999; l'autore attribuisce al miniatore anche un'altra *Consolatio* di Boezio (Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 40 Inf) e il ms. Paris, BnF, lat. 4899 (Valerio Massimo).

<sup>78</sup> La mostra è stata organizzata nei suggestivi spazi della chiesa di Sant'Agostino: Di Fabio - Melli - Pessa (ed.) 2016.

avuto ampio slancio con l'arrivo degli esuli lucchesi all'inizio del Trecento –, che fanno sfoggio negli abiti dei protagonisti di queste carte, i bottoni e le cinture dorate che rifiniscono le vesti (considerati alla stregua di gioielli e quindi spesso lasciati nei testamenti in eredità),<sup>79</sup> così come gli oggetti preziosi di vasellame che trovavano a Genova ampio smercio e che vengono qui rappresentati sia nelle varianti occidentali quanto orientali,<sup>80</sup> il corallo, del cui commercio Genova detenne a lungo il monopolio, è rappresentato nel suo utilizzo più comune, ma non per questo meno redditizio, nei grani del Paternoster di Add. 27659, c. 4r (Tav. IX),<sup>81</sup> e ancora i laggioni, le note ceramiche smaltate di origine moresca, che trovarono a Genova un'ampia diffusione in palazzi pubblici e privati, e di cui il Cocharelli dà, credo, la prima testimonianza figurativa.<sup>82</sup>

#### 4. *Il manoscritto Cocharelli: qualche certezza e ancora molti interrogativi*

Il manoscritto Cocharelli è un codice frammentario, anzi, una somma di frammenti, e come tale ci offre una lettura parziale dei testi di cui è latore e una visione del suo mondo figurativo limitata a ciò che la sorte ha fatto pervenire fino a noi. Ciononostante la ricchezza e la novità di informazioni che le carte del manoscritto danno sul mondo medievale, e non mi

<sup>79</sup> Indizio del lusso ostentato nel Trecento sono anche le parole di Giorgio Stella che interpreta le guerre civili cittadine come diretta conseguenza di questo sfarzo: Petti Balbi 1999, p. 47. Sul commercio dei beni di lusso e di stoffe: Petti Balbi 1999; Pessa 2016; Rosati 2017. In città era attiva già dal 1300 la corporazione «dei filatieri d'oro». I tessuti lavorati a *rotae* (si veda la carta Add. 27695, c. 3v, Tav. VI; e De Floriani 1999) non sono però una prerogativa solo genovese, essendo prodotti anche in Toscana e in Sicilia: la loro utilizzazione come fondi di tavole dipinte e miniature si manifesta già da fine Duecento, come mostrano ad es. il Dossale di Santa Caterina proveniente dalla chiesa pisana di San Silvestro (oggi al Museo di San Matteo di Pisa) o le miniature del ms. Paris, BnF, fr. 12603, cc. 72, 156, 203, realizzato fra fine Duecento e inizio Trecento.

<sup>80</sup> Sui piatti e bacili egiziani, ciprensi e iraniani rappresentati nel manoscritto Fabbri 2011 e Müller *infra*, pp. 329-335.

<sup>81</sup> Il mercato del corallo era sicuramente uno dei commerci più fruttuosi, tanto da attirare personale specializzato dall'estero, si conosce il caso di Pasquale Anglico che nel 1297 ebbe bottega a Genova e a Parigi, quest'ultima gestita dal figlioccio, specializzato nella realizzazione di rosari, Petti Balbi 1999, p. 46.

<sup>82</sup> Interpreterei come laggioni gli sfondi nelle miniature di alcune carte del Cocharelli; esattamente questo tipo di piastrelle è stato inventariato a Genova in molti edifici quattrocenteschi (Pessa - Ramagli 2013), ma l'importazione di tali manufatti è documentata già nel Trecento.

riferisco qui al testo con il suo racconto individuale e cronachistico degli eventi, ma proprio alla complessa illustrazione miniata, sono straordinarie. Robert Gibbs affermò nel 1999: «The Cocharelli Treatise opens so many vistas upon zoology, the history of the dress and social more, and the history of contemporary history, that it has never been admitted to a proper place in the history of Trecento art» e si chiese quindi se «[it] represents either an extraordinarily sophisticated fake upon the 19th-century art market or a highly original but isolated manuscript commission for a major Genoese family with exceptional taste both for art and knowledge». <sup>83</sup> Eccezionale tanto da sembrare un falso dunque, una mistificazione abilmente prospettata al mercato antiquariale a fine Ottocento, secolo invero non alieno da simili truffe. Forse, per lungo tempo, la difficoltà nell'interpretare queste carte è dipesa anche da una *forma mentis* legata alla definizione di scuole artistiche nazionali e regionali, che la decorazione del Cocharelli, con il suo esibito *mélange* di elementi e tradizioni occidentali e orientali, mette definitivamente in discussione, schiudendo le porte su un mondo medievale in perenne fermento e trasformazione. Anne Dunlop ha recentemente affermato: «in its creation of a visual idiom based on incorporation of imported elements, this *Treatise of the Vices* was structured by the mobile. In this the Cocharelli is very much part of its larger Eurasian moment, and this may also be one reason why Genua has so routinely been marginalized in discussion of Italian art: it complicates the idea of Italian art as a stand-alone development of increasing realized form». <sup>84</sup> Ed è effettivamente probabile che l'interesse e il fascino suscitato negli ultimi anni da queste carte, e dall'arte medievale genovese in generale, trovi proprio in questo specifico aspetto euroasiatico una ragione legata alla nostra contemporaneità, all'interno di un Mediterraneo, allora come adesso, luogo di incontro fra culture e fedi.

Il Cocharelli è un manoscritto in cui vari livelli (testuali e visivi) si incrociano e si intersecano continuamente: quello cosmico che muove l'Uomo nell'eterna lotta fra il bene e il male, quello storico, che mostra gli effetti del vizio nel mondo contemporaneo attraverso esempi specifici, incarnati in situazioni e personaggi storici, e quello personalissimo della famiglia Cocharelli, testimone e partecipe di questi eventi eccezionali e

<sup>83</sup> Gibbs 1999, p. 270.

<sup>84</sup> Dunlop 2016.

catastrofici. che sconvolgono la Cristianità e che mostrano come la radice del male abbia attecchito anche in chi era posto a combatterlo. Il programma è in fondo paragonabile (pur con le dovute proporzioni e distinzioni, s'intende) a quello realizzato da Giotto nella Cappella dell'Arena, in cui il fedele compie un percorso (reale e mentale) di apprendimento morale, civile e spirituale, atto ad approdare alla salvezza della sua anima, attraverso la conoscenza delle Virtù e dei Vizi, le cui personificazioni poste all'altezza dell'astante sono, anche fisicamente, più vicine al suo livello di percezione e di ricezione. Un altro riferimento possibile (e qui non solo per *humus* culturale ma anche per struttura del *medium*) è l'opera scritta e miniata di Francesco da Barberino. Senza entrare qui nella complessa discussione relativa alla localizzazione e alla datazione dell'*Offiziolo* e dei *Documenti d'amore*,<sup>85</sup> vorrei però sottolineare come queste straordinarie produzioni abbiano più punti in comune nella loro concezione:<sup>86</sup> si tratta di codici concepiti ad uso personale, con un carattere strettamente individuale, ma anche civile. Partendo da testi e iconografie tradizionali ambedue rielaborano questi stessi riferimenti in una struttura assolutamente nuova, con inserzioni e invenzioni originali sia a livello testuale che visivo, ed è molto probabile che, come per i manoscritti di Francesco da Barberino, l'autore del testo abbia giocato un ruolo decisivo nelle scelte illustrative del codice.<sup>87</sup> E poiché il programma visivo del manoscritto, seguendo gli spunti del testo, interpone, fra la dimensione divina e quella umana, le

<sup>85</sup> Il da poco ritrovato *Offiziolo* si considera realizzato a Padova fra il 1305 e il 1308 da un *atelier* di miniatori della bottega di Giotto, mentre dei *Documenti d'amore* abbiamo due mss. latini di testi e immagini (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4076 e Barb. lat. 4077), più un terzo ms. di primo Trecento con solo il testo volgare senza immagini (Barb. lat. 4028). Il Barb. lat. 4077, incompleto nel testo (con notevoli errori di trascrizione e fraintendimenti) e nel corredo di immagini, è stato realizzato nel terzo decennio del Trecento da una bottega padovano-veneta o bolognese, esso precede quindi il Barb. lat. 4076, che è databile agli anni 1330-1335 ed è stato realizzato da una bottega toscana (forse dal Maestro delle Effigi domenicane). È molto probabile che i due mss. miniati facciano capo a un comune antigrafo oggi perduto.

<sup>86</sup> Per cui cfr. Schmid 2014 e Blume 2015.

<sup>87</sup> Il Cocharelli condivide inoltre una consonanza d'intenti con un altro capolavoro della produzione profana dell'epoca, mi riferisco a *Lo Specchio umano* di Domenico Lenzi, detto il Biadaiolo. Questo testo, redatto fino al 1335 e poi miniato negli anni successivi (per il rinnovamento della loggia del grano nel 1337?) unisce gli elementi della mercatura e del commercio ai temi politici e sociali del nuovo cittadino, ad un grande affresco storico e morale; le miniature inserite nel testo formano un insegnamento visivo parallelo allo scritto: Partsch 1981 e Bertelli 1981.

ferite recentissime della storia personale e collettiva (in cui spiccano i protagonisti dell'agone politico), non è possibile qui non andare col pensiero all'esempio della *Commedia* dantesca, la cui diffusione nel territorio ligure è, come abbiamo visto, documentata.<sup>88</sup>

Certa che solo il continuo confronto fra specialisti di vari settori ci permetterà di comprendere appieno la portata di questa complessità, vorrei proporre qui unicamente un *excursus* su alcuni aspetti e su alcune carte del manoscritto.<sup>89</sup> Il fatto che in alcuni fogli la decorazione non sia stata portata a termine (per motivi al momento ignoti) o che certi dettagli siano stati volutamente danneggiati (si veda la miniatura iniziale del capitolo sulla lussuria; Tav. XXXIX) non inficia la lettura complessiva delle immagini, ma è piuttosto la frammentarietà del manoscritto, sommandosi al fatto che il testo si conosce solo attraverso questo testimone (il che non ci permette di stabilire neppure esattamente quanto ci è stato tolto dalla voracità del tempo e degli eventi), a determinare un'incertezza per ciò che riguarda l'autonomia del miniatore (o dell'autore 'concettuale' del codice miniato) rispetto al testo di cui è latore.<sup>90</sup> È evidente comunque che si tratta di un manoscritto realizzato attraverso uno stretto contatto fra committente, scriba e miniatore, poiché alcune carte vengono lasciate libere dalla scrittura per poter realizzare immagini di particolare interesse per il committente, quali il gruppo familiare, alcuni episodi storici particolarmente significativi e immagini-simbolo del vizio. Scorrendo le carte, si ha inoltre la sensazione che il miniatore si sia mosso sempre più liberamente man mano che procedeva nella concezione dell'apparato iconografico che accompagna il trattato: la griglia geometrica presente nei bordi delle prime carte è solo un espediente di presentazione, dinamicizzato attra-

<sup>88</sup> Nel quarto decennio del Trecento viene realizzato anche lo straordinario esemplare di dedica delle *Expositiones et glose* all'*Inferno* di Dante, oggi conservato a Chantilly, Musée Condé, ms. 597, miniato dalla bottega di Francesco Traini: si tratta del commento redatto da «Fratrem Guidonem Pisanum, Ordinis Beate Marie de Monte Carmeli» e dedicato al nobiluomo genovese Lucano Spinola, eletto console dei pisani a Genova e fautore delle trattative di pace e degli accordi commerciali fra le due città. È stato ipotizzato che Guido abbia realizzato questo commento nel periodo di permanenza del dedicatario a Genova per alcuni ligurismi presenti nel testo e per la completa censura dell'invettiva contro i genovesi, cfr. Franceschini 2002.

<sup>89</sup> Queste riflessioni completano e in parte rettificano quelle già presenti in Fabbri 1999, 2011 e 2013, a cui necessariamente rimando per gli aspetti che qui riceveranno minore attenzione.

<sup>90</sup> Si vedano anche le considerazioni di Concina 2019 e più avanti nel testo. La questione di una differenziazione fra le mani attive nella decorazione miniata del codice richiede un ulteriore approfondimento, per cui non verrà affrontata in questa sede.

verso i rapporti orizzontali e verticali fra le varie figure racchiuse nei tondi, le quali comunicano fra loro scambiandosi sguardi o oggetti,<sup>91</sup> ma anch'essa viene abbandonata a partire dalla metà del codice a favore di un rapporto sempre più dinamico fra immagine e testo, che gioca sapientemente fra l'aspetto bidimensionale dello specchio di scrittura e quello tridimensionale della figura.<sup>92</sup>

Il trattato sui vizi si apre con un Prologo (Add 27695, c. 1r; Tav. I) in cui l'autore dichiara di aver redatto il testo «pro mei instructione et natorum meorum, et specialiter pro Iohanino nato meo» e di avervi inserito i racconti narratigli «ab avo [...] domino Pelegrino Cocharello condam» (ed. *infra*, I, *Prologus*, 5-6).<sup>93</sup> A partire da questo spunto, il miniatore realizza, fra titolo e testo, una scena in cui le tre generazioni si trovano a confronto: l'autore (e committente dell'opera miniata?) è presentato seduto ad uno scrittoio elegantemente traforato a motivi lobati e circolari, mentre, con il viso appoggiato alla mano sinistra, segue con la mano destra (e quindi probabilmente legge ad alta voce) le parole su un piccolo libro. Le dimensioni del piccolo codice rappresentato sulla prima carta sono simili a quelle del nostro manoscritto. Si tratta di un'abile *mise en abyme* inserita dal minaturista, il quale ci mostra, al di fuori della cattedra, gli altri protagonisti: il piccolo Giovannino in piedi, appoggiato alla parte esterna del leggio, che ascolta con il mento posato sulla mano destra, in un gesto assorto; a parte, seduto su uno sgabello, un personaggio più anziano che dovrebbe quindi essere Pellegrino, qui rappresentato mentre legge in un manoscritto miniato e rilegato. Purtroppo la pagina ha perso molto dei

<sup>91</sup> Si veda ad es. Add. 28841, c. 1v (Tav. VIII).

<sup>92</sup> Add 27695, c. 13r (Tav. XXXV) era stata riservata per ricevere la miniatura iniziale del capitolo dedicato alla gola, lo scriba però deve riportare su questa carta le ultime parole del testo relativo al peccato precedente e le divide su due colonne (due righe su quella di sinistra e le ultime due parole sull'inizio di una colonna a destra), il miniatore sfrutta poi questa situazione dello specchio di scrittura per posizionare due musicisti. Una dinamica analoga si riscontra per la carta oggi a Cleveland, riguardante l'accidia (Tav. XV): qui la regolarità della porzione di testo permette al miniatore di costruire l'architettura sovrastante. In Add. 27695, c. 13v (Tav. XXXVI), le pecore del gregge di Adamo, dopo l'uccisione di questi, vagano smarrite nella pagina e cercano rifugio nello spazio libero dei chiudiriga della colonna di testo a sinistra. In alcuni casi la dinamica del movimento animale si espande negli intercolumni, come in Egerton 3127, c. 1v o in Add. 28841, c. 6r (Tavv. XXII e LI).

<sup>93</sup> O come l'autore stesso rivela a Add. 27695, c. 3r (Tav. V), i racconti sono quelli che lo stesso Pellegrino aveva fatto al proprio figlio Giovanni «volens corrigere natum suum [...] me audiente» (ed. *infra*, I, I, 33).



suoi splendidi colori originali, lasciando però trasparire l'elegante disegno preparatorio: il complesso studiolo aveva, all'interno delle cornici lobate, grandi motivi ornamentali azzurri e oro, che corrono ancora lungo la pedana, il bordo del leggio mostrava (e in parte ancora mostra) un decoro geometrico a losanghe, a sottolineare un motivo intarsiato. Anche le vesti dei protagonisti hanno perduto gran parte dell'originaria cromia: quasi svanita del tutto quella color malva di Pellegrino, che resta solo nel copricapo, rimangono i bordi dorati che segnano le spalle e le maniche, l'oro rimane anche nella veste di Giovannino e mostra gli splendidi ricami con motivi floreali e uccelli, che sembrerebbero indicare un lampasso, di cui Genova aveva una produzione affermata. Anche la veste bicolore (rossa e azzurra) dell'autore ha affievolito la sua vivacità in alcuni punti, ma le larghe bordure che si espandono intorno alle maniche e perfino sul copricapo indicano il prestigio e la ricchezza familiare. I tre personaggi si stagliano su un fondo a losanghe d'oro che presenta l'alternarsi di uno stesso motivo decorativo con la vivace presenza di cardellini, còlti in più pose. Questo piccolo volatile, che simboleggia la passione di Cristo, viene messo in relazione più volte con Giovannino all'interno del manoscritto, come simbolo di un'educazione alla vita virtuosa.<sup>94</sup>

Intorno alla scena corre una cornice che si ripete nelle prime carte: una decorazione a losanghe si estende lungo il bordo più sottile sempre a destra dell'immagine, sul margine in alto e a sinistra una sequenza di strutture circolari, nel margine inferiore tre cerchi alternati a due quadrilobi.<sup>95</sup> Le geometrie sono circondate da una fitta decorazione filigranata, realizzata ad inchiostro rosso e violetto, che trova molti punti di contatto in

<sup>94</sup> Anche nel ritratto di Giovanni de' Medici infante, realizzato da Agnolo Bronzino nel 1545, il bimbo tiene in mano un cardellino.

<sup>95</sup> Si tratta di un motivo decorativo francese diffuso nel XIII e XIV secolo (anche le pareti affrescate nella prima campagna pittorica del Palazzo dei Papi ad Avignone, dopo il 1316, presentano una fascia di quadrilobi e rombi, in cui campeggiano stemmi o creature ibride); esso si estese velocemente a tutta l'area mediterranea, soprattutto nel campo del metallo lavorato e smaltato: per alcuni esempi di questo *transfert* (impossibile da riassumere nell'economia di una nota, segnalo qui solo un cofanetto di manifattura francese, databile al 1340 ca, esposto al Musée de Cluny, con questi identici motivi decorativi), cfr. Domenge e Mesquida 1999, in part. pp. 170-173. Altre carte presentano invece bordi decorati a girali d'acanto: anche questo motivo si riscontra in questi anni nella lavorazione dei metalli e nella pittura, si pensi ad esempio alla succitata Croce dipinta al Museo genovese di Sant'Agostino, o a quella della cattedrale di Teano (1330-1335), o ancora alle cuspidi del Maestro del Codice di San Giorgio divise fra New York (The Cloisters) e Firenze (Bargello).

quella documentata a Genova già a fine Duecento, e che si estende anche negli intercolumni e sulle iniziali nel testo. Le cornici presentano raffigurazioni legate al tema centrale della carta; qui la scelta sembra essere l'armonia dell'uomo con il naturale attraverso il ciclo delle stagioni, che segue una tradizione iconografica specificatamente norditaliana e mostra dettagli di grande vivacità e naturalezza: Gennaio seduto, con un mantello sulle spalle, avvicina i piedi al fuoco che riscalda anche la sua zuppa, Febbraio pesca accovacciato su una roccia, Marzo (*marcius cornator*), con i capelli arruffati dal vento, soffia in due corni accanto a rami ancora spogli, Aprile è invece un giovane che siede fra fronde rigogliose, Maggio è il signore che parte per la caccia col falco, Giugno è un contadino che miete, Luglio è intento alla battitura del grano col trebbio, Agosto raccoglie i frutti della terra, Settembre pigia l'uva al ritmo dei canti, Ottobre travasa il vino nelle botti, Novembre ara, Dicembre scuoia il maiale. Il bordo inferiore ripropone l'universo dei valori cortesi: nel primo, da sinistra a destra, un personaggio che, per abbigliamento e capigliatura sembra coincidere con l'autore sopra raffigurato allo scrittoio, si inginocchia di fronte a una dama, il tema del tondo centrale è il gesto di protezione del signore verso la donna amata (si noti l'identico moto d'affetto nel posizionamento dei cavalli), in un incontro avvenuto all'aperto, forse durante una caccia, come indicherebbero i cappelli rispettivamente a becco e a falda larga dei protagonisti, e nel terzo tondo, due cavalieri che si apprestano alla caccia con l'immane falco.

Questa prima carta rappresenta una sintesi concreta di quello che ci aspetterà nel manoscritto: le figure si rifanno stilisticamente a una tradizione che guarda liberamente a Bologna come alla Toscana, congiuntamente ad un disegno lineare e sinuoso che ancora risente della tradizione francese, come francese è anche la struttura della cornice, ma talmente caricata da una decorazione fitta ad inchiostro, dalla presenza di briosi animali (scimmie, trampolieri) da sembrare vicina alle produzioni islamiche.<sup>96</sup> Le miniature non ci presentano qui una stirpe mercantile impegnata nelle imprese commerciali, bensì un raffinato gruppo familiare immerso nello studio, in un'atmosfera di rarefatta eleganza, accompagnato da immagini legate a motivi cortesi,<sup>97</sup> ma senza dimenticare l'attenzione per il dettaglio quotidiano e popolare, come mostrano alcuni gustosi

<sup>96</sup> Si veda più oltre nel testo e Müller *infra*.

elementi nel ciclo dei mesi, quali il contadino che solleva la gamba a far riscaldare le dita del piede al fuoco, o le vesti rialzate del mese di Luglio: notazioni minime, ma di vivo realismo, che indicano la cura con la quale il miniatore guarda ad ogni elemento del naturale.

Se questa carta aveva in qualche modo indicato il livello personale e umano del codice, il tempo dell'uomo nella storia e il sollevarsi dall'umana fatica attraverso il primo Umanesimo dei valori cortesi (la caccia come esempio del controllo sul mondo naturale e come simbolo di una nobiltà d'animo che si rispecchia nei sentimenti d'Amore), il verso della stessa ci trasporta, senza neanche l'appiglio della geometrizzante cornice, nella dimensione del divino (Tav. II). Si tratta di una delle carte miniate più affascinanti del nostro manoscritto, quella che, a piena pagina, apre il capitolo della superbia (vizio primo e principe) e mostra la caduta degli angeli ribelli insieme a Lucifero, quale cosmica rappresentazione della lotta fra bene e male, della perdita della grazia divina e dell'inizio del caos. La bestia, secondo la visione dell'Apocalisse di Giovanni, spalanca le sue fauci di fuoco e sporge la lingua serpentinata ad inghiottire la schiera vorticoso di angeli, che ormai precipitano a testa bassa;<sup>98</sup> dalle viscere del mostro fuoriescono zampilli di lava che colgono l'angelo vestito d'oro, il portatore di luce. Questo, che occupava nell'ordine della creazione, la dimensione più alta, a destra del Cristo (e cioè nella dimensione fattuale della carta miniata l'angolo sinistro, diametralmente opposto agli inferi), cerca ora, in un ultimo disperato gesto, di ripararsi il volto con le mani, mentre le fiamme lo avvolgono, e un fumo fuliginoso sembra invadere lo splendore immutabile dei cieli. Il Pantocratore in trono, avvolto nella mandorla della luce adamantina, in cui i serafini cantano i loro inni secondo la visione di Isaia 6,3,<sup>99</sup> porta sulla tunica rosa un mantello d'oro delle stesse fattezze della veste del suo angelo prediletto e ormai perduto. La scena apocalittica si unisce qui alla teofania di Ezechiele, secondo la cui vi-

<sup>97</sup> Le tematiche cortesi si trovano esclusivamente nel mondo figurativo del codice e non nel testo: è questo dunque un elemento di grande autonomia da parte del miniatore che rielabora sia le strutture presenti nei romanzi arturiani e nei bestiari realizzati a Genova a fine Duecento, ma anche le più attuali iconografie realizzate nella limitrofa Toscana, per cui cfr. Blume *infra*.

<sup>98</sup> Per i testi sottostanti a questa figurazione, dallo Pseudo Dionigi a Gregorio Magno e Agostino: Bruderer Eichberg 2000, pp. 40-44 e Castaldi 2016.

<sup>99</sup> È interessante notare il passo dall'inno *Te Deum laudamus* inscritto dal miniatore nella mandorla; a sinistra del Cristo: «Sanctus»; a destra del Cristo (si noti la lettura che segue la dire-

sione il trono divino è mosso dagli esseri animati (i Troni di fuoco, i cui cerchi sono composti da innumerevoli occhi e i Cherubini, gli angeli Tetramorfi, che presentano le fattezze umane e quelle di bue, leone e aquila) ed è protetto dai Principati, le milizie dell'Arcangelo Michele, qui raffigurato con la bilancia della psicostasia.<sup>100</sup> Quest'ultimo, insieme a Gabriele e a Raffaele, è rimasto ai lati della volta divina, a protezione della mandorla, splendente di luce attraverso un ingegnoso espediente pittorico che intreccia bande di colore bianco e rosso. L'immagine, dispiegata sull'intera pagina, dialogava sicuramente per grandiosità della struttura, con i vari esempi di questa iconografia nei cicli affrescati: poco sappiamo del succitato abside di San Michele in Fassolo, opera di Manfredino da Pistoia, di cui è rimasto però il grande frammento rappresentante l'Arcangelo armato di lancia, il che lo fa presupporre in atto di cacciare Lucifero e i suoi sodali negli inferi, secondo uno schema ben consolidato che trova esempi illustri in ambito senese (si pensi alla nota cuspide del *Maestro degli angeli ribelli* al Louvre). Qui invece, nell'economia della carta miniata, il turbinio degli angeli perduti nel viluppo fuliginoso è provocato dal risucchio infernale del «serpente antico», secondo la definizione giovannea, e ad esso si oppone nella serenità delle mandorla il gesto del Pantocrator, quale salvezza che si realizza grazie al sacrificio del Figlio incarnato: il Cristo Logos mostra con evidenza (raro elemento iconografico) le stigmate sul palmo della mano benedicente, sul dorso della mano appoggiata al libro della sapienza, ai piedi, e infine al costato, attraverso lo squarcio della veste. È il Figlio che si è fatto uomo, che ha subito pazientemente il martirio come un mite bovino, che è resuscitato con la forza di un leone, che è asceso come un'aquila (questa la lettura di San Gregorio Magno degli esseri tetramorfi di Ezechiele nell'Omelia IV) ad aver riaperto agli uomini la possibilità di ritorno nella cosmica armonia celeste. La punizione di Lucifero coincide con l'inizio della Storia, come mostrano il sole e la luna posti a metà della carta, e quindi con il tempo dell'uomo: l'umanità, indissolubilmente legata alla nascita del peccato, è da sempre preda dei vizi, che sembrano ormai dominare il mondo e che le giovani generazioni devono

zione della tromba e quindi va in questo caso da destra a sinistra!): «dominus deus sabaot | pleni sunt celi et terre | glorie | magestatis | tue».

<sup>100</sup> Essendo la parte superiore della carta strutturata secondo l'iconografia del giudizio universale, anche l'attributo di Michele dipende da questa iconografia, mentre, nella cacciata degli angeli ribelli, egli è solitamente armato di una lancia, cfr. Brilliant 2009, in part. pp. 328-332.

imparare a riconoscere e a rifuggire.

L'inizio del testo del capitolo sulla superbia, che si trova in Add. 27695, c. 2r (Tav. III), risulta incorniciato da tondi in cui vengono raffigurati i rappresentanti di quelle popolazioni che, come Lucifero, non riconobbero l'unico Dio, e nel verso di questa stessa carta (Tav. IV) ritroviamo di nuovo il gruppo familiare stagiato su una stoffa a strisce verticali dai stilizzati alberelli dorati, portatori di frutti, in evidente legame con la fruttuosa eredità che viene messa in scena nella carta: un delicato gioco di sguardi unisce qui il fanciullo Giovannino al padre, questo tocca con la mano sinistra il braccio del figlio come per attirare la sua attenzione, ma con la destra indica il terzo personaggio che guarda dalla parte opposta e che molto assomiglia all'avo Pellegrino effigiato nella prima carta. Ancora una volta abiti di straordinaria eleganza, dagli interni di pelliccia e dai grandi bottoni dorati e madreperlati, segnano il rango di questa famiglia. Il falco sulla mano guantata di Giovannino (si noti lo splendido dettaglio del guanto appeso) indica l'avvenuta introiezione dei valori cortesi, mostrati nella cornice inferiore dove, dopo l'investitura della dama, si scontrano i duellanti, mentre nella banda superiore, in asse diretto con il capo del giovane, un guerriero mostra con evidenza lo scudo imperiale a sugello della fede ghibellina del gruppo familiare. Ma qual è il significato di questa immagine all'interno del capitolo dedicato alla superbia? Che cosa tiene in mano il personaggio sulla sinistra? Un tarassaco (soffione) ovvero la pianta medicinale ben nota nel Medioevo che, spargendo i suoi frutti, indica il tramandarsi del sapere fra le generazioni, o un piccolo specchio, che quindi rimanda al pericolo di scivolare nel vizio? La rappresentazione delle tre generazioni sembra fare capolino più volte nel manoscritto, anche nelle due carte in cui il miniatore approfitta di un maggiore spazio lasciato dallo scriba grazie alla chiusa del capitolo: nella battuta di caccia che si dispiega in Egerton 3127, c. 1v (Tav. XXII), e nella scena idilliaca (Egerton 3781, c. 1r; Tav. XXX) in cui cavalieri e le dame si incontrano nel giardino, intorno a una fontana che culmina con un piccolo gallo (un *coquerel* appunto) dorato.<sup>101</sup> Il piccolo Giovannino, con l'immane cardellino, è anche protagonista di un altro circolo, quello tenuto da dame europee, mollemente assise in una corte orientale, attorno ad un tavolo da gioco, a

<sup>101</sup> Le scene miniate sembrano qui slegate dal testo e realizzano quindi un discorso di completamento e commento a questo, in una continua interazione sui due livelli.

rappresentare l'accidia, nel *recto* della carta oggi a Cleveland (Tav. XV).<sup>102</sup> Se è difficile pensare una tale situazione di mescolanza di costumi occidentali e modi orientali nella Genova di primo Trecento, non è impossibile concepirla nei territori del Mediterraneo in cui i Genovesi avevano fiorenti colonie, come nella ricchissima Cipro ad esempio, dove sappiamo che sia Pellegrino che il figlio Giovanni commerciarono.<sup>103</sup> In questo senso la carta assume una valenza di monito a non lasciarsi ammaliare dal lusso esibito di quelle società, dall'apatia che annulla ogni capacità di agire nel reale, come mostra lo sguardo assente della principessa in primo piano.<sup>104</sup>

Queste carte vogliono essere una guida nell'azione civile: le giovani generazioni devono sapere come i vizi hanno pervaso l'agire di molti, mettendo i giusti al margine della società. È evidentemente l'autore del trattato, così come rappresentato nel Prologo, ad essere vittima della maldicenza in Add. 27695, c. 11v (Tav. XXXII), ma chi sono i tre personaggi, circondati da draghi ed esseri ibridi, nella carta dedicata all'invidia (Add. 27695, c. 4r; Tav. IX)?<sup>105</sup> Un uomo guarda contrito verso il basso, tenendo in mano un rosario, al di sopra dell'immagine di uno struzzo (qui simbolo di forza d'animo e dell'obbedienza del suddito) che il miniatore collega anche attraverso l'identica scelta cromatica; di contro due altri personaggi, vestiti con tuniche e mantelli di ricca opulenza, paiono rimproverarlo. Almeno il primo dovette avere una carica politica importante se lo

<sup>102</sup> Credo che l'opposizione fra virtù e vizio venga qui proposta anche mediante la contrapposizione dei volatili: al di sopra del cardellino si staglia un elegante falco debitamente fornito di *chaperon* (per renderlo innocuo), mentre a sinistra una delle dame coronate mostra un esemplare maschio di parrochetto dal collare di colore grigio, nella variante cioè già mutata attraverso incroci, rispetto al naturale verde intenso.

<sup>103</sup> Cfr. Concina - Fabbri *supra*, pp. 24-28.

<sup>104</sup> L'inattività provocata dal vizio viene sottolineata nel *verso* della carta dove inizia il testo relativo, qui nei tondi troviamo la rappresentazione di come accidia agisca su tutte le popolazioni del mondo, che siedono con le mani in mano, o con il mento sul palmo, in eterna attesa, e perfino sulle alte cariche della religione cristiana, ormai incapaci di animarsi per i veri valori, ritratte nel bordo inferiore.

<sup>105</sup> Significativo rispetto all'assoluta istanza naturalistica nella rappresentazione degli animali questo ricorso ad immagini codificate per le chimere: queste discendono da una lunga tradizione iconografica duecentesca e si trovano in queste forme anche in libri di modelli, cfr. Scheller 1995, pp. 257-263. Ibridi con volti orientali sono presenti anche nella ceramica Minai di fine Duecento (Lisbona, Museo Calouste Gulbenkian, inv. 938). Forse non è un caso che fra i mostri nei tondi a corredo della decorazione centrale compaia un grifo, dal XII secolo fra i simboli della città di Genova.

ritroviamo nella miniatura di Add. 27695, c. 10r (accompagnato inoltre dal personaggio negativo nella raffigurazione della maledicenza) e cioè nell'unica carta del manoscritto sicuramente ascrivibile al trattato sulle virtù (Tav. XLI).<sup>106</sup> Si tratta purtroppo di un frammento nel frammento, ovvero di una delle carte mutilate, di cui resta un lacerto di 114 mm in altezza e 56 mm in larghezza: essa faceva parte del gruppo di carte inserite nel missale quattrocentesco di proprietà Yemeniz ed era stata evidentemente ritagliata con l'intento di isolare il gruppo di persone radunate sotto il vessillo (una stoffa a *rotae* su cui campeggia il San Giorgio nell'atto di uccidere il drago).<sup>107</sup> Per fortuna venne accuratamente salvato dalla furia delle forbici il messaggio tenuto in mano e mostrato da uno dei personaggi: «Ite maledicti in | ignum [*sic*] eternum | iusticia precipit»; è quindi possibile che la scena rappresenti la fazione guelfa, poiché il vessillo di San Giorgio era un emblema soprattutto da loro utilizzato, e che si scaccino qui le famiglie ghibelline nel dicembre 1317, e forse si potrebbe anche azzardare a riconoscere nei due personaggi Carlo Fieschi e Gaspare Grimaldi, i due capitani del popolo guelfi, che presero allora il dominio della città.<sup>108</sup> Alla fuoriuscita delle più importanti famiglie ghibelline, dette da quel momento «estrinseche» – le quali assediaron più volte la città – pare riferirsi il *verso* di questa stessa carta (Tav. XLII) in cui l'esercito presenta sullo scudo sia l'aquila araldica dei Doria (nera su fondo dorato) che la quadrettatura preparatoria (la miniatura qui non è portata a compimento) per la fascia scaccata argento e rosso degli Spinola. Al periodo di grave crisi sociale ed economica causato da questi eventi si riferisce invece una delle poche carte che sembra seguire fedelmente il testo e cioè Add. 27695, c. 8r (Tav. XXIII): qui il miniatore rappresenta (siamo nel capitolo V, dedicato all'avarizia) coloro che fra i politici cittadini si arricchirono ai danni di vedove e orfani, stipati nel Palazzo del Comune sullo sfondo di magnifici fondali a geometrie colorate (probabilmente ad indicare le pareti a laggioni), in un momento in cui i *loci* erano scesi a meno di un terzo

<sup>106</sup> Prima di Concina 2016, il trattato sulle virtù, di cui si sapeva dell'esistenza solo dal Prologo del testo sui vizi, era considerato perduto.

<sup>107</sup> Il miniatore si industria a disegnare le *rotae* (praticamente invisibili ad occhio nudo) dopo aver realizzato la figura del San Giorgio.

<sup>108</sup> Sul periodo storico e sulla prevalenza dell'utilizzo del vessillo con San Giorgio da parte degli intrinseci guelfi (e del partito guelfo in generale) cfr. Petti Balbi 2007a; Pavoni 1983 e Musarra *supra*, pp. 107-108. Si noti l'aderenza iconografica, nella carta miniata, con l'attuale gonfalone, datato al XV secolo, il quale si rifà certamente a un vessillo precedente.



del loro valore.<sup>109</sup> La crisi economica genovese che si palesò già dopo il 1306, ma che si aggravò con le lotte intestine seguite alla morte di Enrico VII, generò una situazione di estremo disagio anche tra i ceti più abbienti, di cui queste carte danno testimonianza, così come fa la vivida raffigurazione della contrattazione nel banco dei pegni di Add. 27695, c. 7v (Tav. XX), mostrando un luogo in cui, ormai, oltre a cinture e boccali, si trovano anche oggetti religiosi quali pissidi o spade, a segnalare la povertà e la disperazione dilaganti. Anche questa carta è stata ritagliata in modo da presentare la suddetta immagine isolatamente, e questo è particolarmente desolante per il *recto* della carta stessa, dove si staglia in maniera inequivocabile la cattedrale di Genova (Tav. XIX), stretta fra case e negozi coi tipici marmi bicolori della *facies* genovese. Il carattere civico della cattedrale viene qui esaltato dalla presenza del cosiddetto *Arrotino*, una statua dedicata al patrono San Giovanni Battista, ma già utilizzata in chiave funzionale come meridiana e quindi elemento che unisce il tempo di Dio a quello degli uomini.<sup>110</sup> Che questa carta sia mutila dispiace particolarmente anche per il testo che conteneva: il racconto della morte del re di Francia Filippo il Bello, avvenuta durante una battuta di caccia: «Accidit tamen Dei iudicio quod rex predictus iverat ad venandum ad quoddam

<sup>109</sup> Felloni 1984, analizza la grave crisi finanziaria, il crollo del potere dei *loci*, l'emissione di nuovi prestiti, la sospensione dei pagamenti e le successive misure finanziarie realizzate fra il 1317 e il 1332, vedi anche Musarra *supra*, pp. 105-107. Alcuni dettagli di questa carta meritano particolare attenzione e una futura ricerca: il personaggio con un robone rosso, che alza le mani e non partecipa all'azione, appare, in qualità di paciere, nella carta dell'ira (Add. 27695, c. 3v; Tav. VI) e, pensoso, in quella del gioco (Add. 27695, c. 12r; Tav. XXXIII): dal grado di resa del volto è probabile che si tratti di una persona reale, la cui identità deve essere ancora svelata. Si noti inoltre che su uno dei registri contabili di Add. 27695, c. 8r (Tav. XXIII) vi è chiaramente scritto (nel senso di lettura di chi tiene in mano il volume) il nome di Cristiano Spinola, autorevole esponente della casata di San Luca nel primo Trecento, commerciante internazionale, uomo di fiducia e informatore di Giacomo d'Aragona, prossimo a Federico III: egli lasciò Genova già nel 1315 e si attivò nelle sedi diplomatiche (ad Avignone per es.) per favorire il rientro delle famiglie estrinseche, morì prima dell'8 maggio 1326, cfr. Petti Balbi 1995. Nella parte inferiore della carta, due personaggi anch'essi vestiti di rosso (uno di loro cerca di catturare il nostro sguardo) indicano chiaramente l'azione di riporto sui registri contabili di questo nome.

<sup>110</sup> Sull'immagine si vedano Fabbri 1999 e 2011; Di Fabio 2007 e 2016. È forse possibile qui anche una lettura politica del frammento, perché gli scudi dell'esercito sono quelli della famiglia guelfa dei Grimaldi, intenta quindi ad attaccare la città. Da questo deriverebbe un'accezione negativa dei personaggi intenti a bere e a commerciare dietro alle botti, nonché la conferma che il palazzo con loggiato sulla destra sia un palazzo Fieschi, come già proposto in Fabbri 2011.

nemus suum qui volens percutere aprum [...]» (ed. *infra*, I, v, 49). Purtroppo non possiamo sapere oltre, e ci è negato così di conoscere se il miniatore abbia utilizzato in Add. 27695, c. 6v (Tav. XVIII) spunti tratti dal testo per la sua grandiosa rappresentazione del martirio dei templari e della morte di Filippo IV. Parigi è infatti la città turrata nella parte alta della carta, nel palazzo reale, caratterizzato dai gigli d'oro, si intravedono dame e cavalieri, a fianco di questo si staglia un edificio religioso (la *Sainte Chapelle*?) alla cui porta si affaccia un religioso benedizionale (Clemente V?), il corteo del re procede da sinistra verso destra e davanti al sovrano, sospinti dagli armigeri, procedono i Templari, con Jacques de Molay in testa, a cui fu concesso di tenere le mani giunte di fronte al rogo. Alla cinta di mura della città fa da contrappeso un'altra cinta, il cui muro inferiore corre parallelo al margine della carta, così da sembrare una cornice appoggiata al limite estremo del manoscritto, ed effettivamente su un sottilissimo bordo passeggiano e svolazzano le cicogne, mentre dai piccoli fori quadrati sbucano le lepri che trovano così scampo al di qua del recinto di caccia. All'interno di questo, nelle tenute regali, si svolge la tragedia: un cinghiale ha spaventato il cavallo reale e il re di Francia è stato disarcionato. Fuori dalla cinta muraria il corteo funebre incede già dal basso verso il centro della carta: come riportarono numerosi cronachisti, il corpo del sovrano, con la corona in capo, venne trasportato su una lettiga e raggiunse Parigi attraverso la Senna. La direzione del corteo indirizza lo sguardo verso dove tutto era cominciato, al rogo dei Templari, come l'ultimo atto di un massacro pianificato che ancora si compie a destra e a sinistra del passaggio reale. La morte di Filippo il Bello, da molti interpretata come conseguenza del vizio dell'avidità, della peccaminosa bramosia di incamerare i beni dell'ordine del Tempio,<sup>111</sup> venne narrata soprattutto in territorio italiano come conseguenza di una caduta da cavallo a causa di

<sup>111</sup> È evidente, qui come in Dante, la condanna sia del re francese sia delle gerarchie ecclesiastiche per il rogo dei Templari. Purtroppo non ci è pervenuta la prima carta del capitolo riguardante il vizio. Anche Giovanni Villani collega l'azione di Filippo il Bello al peccato d'avarizia: «onde per sua avarizia si mosse il re, e si ordinò e fecesi promettere segretamente al papa di disfare l'ordine de Tempieri [...] si dice che fu per trarre di loro molta moneta [...] il papa per piacere al re gli asentì di ciò fare [...]. E il re di Francia e' suoi figlioli ebbono poi molte vergogne e aversitadi [...] il re Filippo [...] morì disaventuratamente, che essendo a una caccia, uno porco selvatico, gli s'atraversò tra gambe al cavallo in su che era, e fecelne cadere, e poco appresso morì», cfr. Villani, *Nuova Cronica* (ed. Porta), II, pp. 181-185 e 298.

un cinghiale (con tutta la simbologia diabolica che ne deriva).<sup>112</sup> Ma il miniatore del Cocharelli illustra qui un sottile dettaglio, che è riportato, a mia conoscenza, solo da una fonte francese: il fatto che un piede del re rimanga incastrato nella staffa, che egli venga trascinato dal destriero perdendo conoscenza, e che sia questo a provocare i successivi malori che lo condurranno alla morte.<sup>113</sup>

È questa una delle pagine dedicate ai grandi eventi della storia. Altre due la precedono: la presa, da parte dei mamelucchi, di Tripoli, nel 1289, e quella di Acri nel 1291. Ovvero gli avvenimenti catastrofici che cancellano definitivamente il sogno di un controllo politico delle potenze cristiane sui luoghi santi. Le due carte (Add. 27695, c. 5r e il foglio al Bargello; Tavv. XI e XIII) si susseguivano presentando la miniatura a piena pagina sul *recto* e la narrazione sul *verso* della pagina, e chiudevano così il capitolo III dedicato all'invidia.<sup>114</sup> La particolarità della struttura compositiva con una rappresentazione 'a volo d'uccello', tipica di portolani e carte nautiche, di cui sappiamo Genova aveva un'affermata produzione, permette al miniatore di dispiegare l'evento lungo la verticalità della carta, scandendone i momenti salienti in più punti, in una narrazione ritmata del racconto a cui si aggiungono sempre più particolari di questi crudelissimi massacri, anch'essi da analizzare e meditare a futura memoria.

Se è possibile affermare, guardando queste due rappresentazioni, che il miniatore non conoscesse personalmente i territori d'oltremare, è invece evidente che egli abbia avuto dei prodotti orientali di prima mano a disposizione, quali porcellane, metalli lavorati, monete o anche manoscritti miniati, e che i legami artistici più stretti sono sicuramente quelli con la

<sup>112</sup> Pastoureau 2017. Sulla vicenda dei Templari la famiglia Cocharelli poteva forse avere informazioni dirette, perché fu un Michel de Cocharel nel 1308 a occuparsi della loro cattura e della loro prigionia nei territori di Nizza e Grasse, cfr. Durbec 2001, p. 261.

<sup>113</sup> Cabenès - Lacassagne 1901 editano il testo della *Cronique Normande* (fine Trecento): «Après avint en ce temps, au mois de septembre, que le beau roy Phelippe ala chacier en la forest de Bierre, et eurent sa gent eslevé un sanglier grant et merveilleux, le roy chaça tant que il passa ses gens par force de cheval. Quand le sanglier fut eschauffez, il retourna et courut sur le roy, et le roy le failli périr de l'espie. Le sanglier le férie de ses dents en la jambe du cheval, dont il se desroia pour la bleceure et jeta le roy à terre et demeura un de ses piez en l'estrier, si que le cheval traîna moult longuement le roy par les bois, si que il fut moult méhaignez. Et sa gent qui le trouvèrent le portèrent à la Fontaine Bliaut et mourut en l'an de grace mil CCC et XIV». Altri particolari interessanti, come la spoliazione e l'uccisione dei Templari, appesi poi per i piedi accanto a cani neri, simbolo del demonio, non hanno al momento riscontri testuali. Cfr. anche Musarra 2022.

<sup>114</sup> Cfr. Concina 2019 e Müller *infra*.

cultura mongola e con la scuola di Tabriz in particolare, città in cui i genovesi ebbero un consolato dal 1304 al 1343.<sup>115</sup> I manufatti persiani e nordafricani circolavano a Genova e nelle colonie genovesi, erano merce preziosa di scambio, affascinavano con la loro dorata bellezza; la loro esibita presenza in un trattato morale, redatto e fatto miniare con questa cura per indicare alle future generazioni la strada del bene comune e della salvezza dell'anima deve far riflettere, perché se il mondo orientale viene rifiutato da un punto di vista etico, esso viene invece esaltato da un punto di vista estetico, al punto che il codice stesso ne porta il segno formale. Il manoscritto propone in questo senso, ed è sicuramente uno degli elementi più affascinanti delle carte, una vivace alternanza fra iconografie dipendenti dalla scuola miniatoria orientale (in Add. 27695, c. 13r, il tipico schema celebrativo del sovrano intento a banchettare diventa il simbolo del vizio della gola; Tav. XXXV) e strutture compositive italiane, come l'interno di taverna in Add. 27695, c. 14r (Tav. XXXVII) che mostra la smoderatezza del bere, presentando anche l'esempio dell'uomo virtuoso, il quale sembrerebbe identificabile, ancora una volta, con l'autore del trattato.<sup>116</sup> È evidente dunque che di fronte al rischio di permeabilità dei ceti dirigenti genovesi rispetto al lassismo dei popoli d'Oriente, con cui necessariamente i mercanti liguri erano in continuo contatto, il messaggio del codice è quello di rivelare che cosa si celi dietro al lusso e allo sfarzo, e di mostrare chiaramente alle nuove generazioni la strada della virtù da perse-

<sup>115</sup> Per un inquadramento storico, cfr. Balard 2006. Sugli elementi orientali o orientaleggianti nel codice: Fabbri 2011 e 2013; Dunlop 2016; Müller *infra*. Per ulteriori raffronti puntuali fra alcuni oggetti rappresentati si veda l'arazzo circolare iraniano di primo Trecento (in Komaroff - Carboni 2002, p. 168, fig. 195), alcuni metalli lavorati, (*ivi*, p. 2, fig. 1 e p. 189, fig. 224), il foglio Add. 27695, c. 2r (Tav. III), con i musicisti orientali nei tondi, può essere inoltre raffrontato con una cornice egiziana del XII secolo (Berlino, Pergamonmuseum, Inv. I. 6375). Sull'utilizzo da parte del miniatore di monete per la realizzazione di alcune immagini (per cui cfr. anche Concina 2019) la vicinanza fra il personaggio in trono nel bordo inferiore di Add. 27695, c. 4v (Tav. X) e l'immagine del sovrano Enrico II di Cipro nel grosso coniato sotto il suo regno è probabilmente un'ulteriore accusa alla corte cipriota, qui rappresentata quale corte d'invidia. Per raffronti puntuali con una serie di manoscritti realizzati dalla scuola di Tabriz nel terzo e quarto decennio del Trecento, cfr. Komaroff - Carboni 2002, p. 41, fig. 37, p. 48, fig. 45, p. 53, fig. 51; Blairs 2006, p. 501, fig. 7, p. 512, fig. 10, p. 518, fig. 17, p. 563, fig. 31.

<sup>116</sup> Questa carta richiama, per vivacità descrittiva e impaginazione, certe soluzioni della miniatura toscana, come la bottega di Domenico Lenzi nella prima miniatura del Biadaio (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Tempi 3, c. 2r, cfr. Partsch 1981).

guire, il modello di comportamento da tenere presente per non perdersi nel vizio.

La frammentarietà e soprattutto l'unicità del codice lasciano aperti molti altri quesiti: quanta parte del testo apparteneva ai racconti di Pellegrino e quanta invece è invece riconducibile al solo autore e nipote? Un'indicazione contenuta in Egerton 3127, c. 2r, dà Enrico II di Cipro come ancora regnante ma senza eredi («Henricus, qui nunc vivit»; ed. *infra*, I, v, 153), per cui siamo indotti a datare la redazione del testo a poco prima del 1324, anno della morte del sovrano.<sup>117</sup> Ma quando fu miniato il nostro manoscritto? È possibile per una famiglia di fede ghibellina, che dedica all'interno del trattato delle virtù un poema in versi a Corrado Doria, innalzandolo a modello morale e civile, far miniare un trattato simile durante il travaglio della dominazione guelfa, in una città impoverita e assediata? O non è forse più ragionevole pensare che dopo il 1331, con l'avvenuta pacificazione fra le fazioni, in un momento di relativa distensione, quando proprio Raffaele Doria (figlio di quel Corrado qui cantato), riprende il potere in città insieme a Galeotto Spinola, si sia ritenuto di far illustrare i testi, in cui si riassume sia la cronaca passata e recente che l'insegnamento degli avi, e ci si preparava così a giocare un ruolo nell'agone politico cittadino? L'analisi degli abiti e delle capigliature femminili conferma questa seconda ipotesi, anche se non ci sono studi specifici sull'abbigliamento medievale in Liguria (e forse queste carte potrebbero essere lo spunto per realizzarne), molti elementi di paragone con opere scultoree e pittoriche realizzate nel Nord e nel Centro Italia possono fornire dei punti fermi per una datazione, come si è detto all'inizio di questo saggio, al quarto decennio del Trecento.<sup>118</sup> Il testo riporta dunque la memoria dell'avo Pellegrino e concentra nella sua esperienza personale i destini di un'umanità smarrita: dai grandi movimenti migratori, dall'affacciarsi sul Mediterraneo di nuove potenze, dallo sbriciolarsi del potere imperiale in mille interessi personali, ma quella che noi leggiamo è in realtà

<sup>117</sup> Il fatto che la crisi bancaria genovese qui narrata si faccia più pressante a partire del 1321 e che Corrado Doria (il quale visse almeno fino all'agosto 1323, cfr. Marrone 2005) non venga mai definito *quondam* permette di circoscrivere ancora di più la forchetta temporale.

<sup>118</sup> Cfr. Bellosi 1977. Si vedano come punti di riferimento la matricola datata 1329 dell'Archiginnasio di Bologna, Osp. 73, in Conti 1981, fig. 225, o il *Breve del popolo e delle compagne del comune di Pisa* miniato nel 1331 (Pisa, Archivio di Stato, Com A N 6, in Dalli Regoli 1963, pp. 86-87 e figg. 102-103) e l'arca del Beato Bertrando da Udine del 1343, in cui le figure femminili hanno l'identica capigliatura delle dame dell'accidia.

la voce del nipote che sceglie con grande autonomia gli episodi del passato e del presente e li collega ai testi codificati. È probabilmente lui che decide poi, a qualche anno di distanza, di far realizzare un manoscritto miniato il quale, nella complementarità con le immagini, permette un ulteriore livello del racconto e della narrazione. Nelle cornici, nelle miniature concepite come un grande affresco storico, si muovono infatti i personaggi di una vicenda in parte autonoma e parallela a quella del testo, le immagini portano con loro altri racconti, che devono essere narrati e visuti con l'occhio della mente. Si veda a questo proposito la carta 9v di Add. 27695 (Tav. XXVI), in cui si presenta il tradimento compiuto da chi carpisce la nostra fiducia: sullo sfondo della stoffa a ricami geometrici si stagliano i visi e i gesti dei protagonisti, lo sguardo fisso del falso amico, la cui mano, dietro la schiena dell'altro, indica al terzo personaggio dove sferrare il colpo fatale. Il bordo inferiore ribadisce il monito a non fidarsi delle apparenze, secondo l'esempio scelto nel *Bestiario d'amore* di Richard de Fournival, in cui una balena viene scambiata per un'isola da un gruppo di naviganti, il quale solo all'accensione del fuoco si accorge del pericolo dell'inabissamento.<sup>119</sup> E che tutto questo venga raccontato e illustrato per servire da insegnamento alle future generazioni lo provano le immagini dell'elefante e dello struzzo, poste rispettivamente a destra e a sinistra di questa scena, rappresentati con la prole al loro fianco.

Gli animali, la cui rappresentazione innovativa e naturalistica aveva affascinato Pächt e altri prima di lui, si ergono a protagonisti indiscussi del manoscritto ed evidenziano, nella loro dettagliata raffigurazione, il gusto per un'osservazione precisa e una resa mimetica del dato naturale. Il modello del *De arte venandi cum avibus* federiciano è stato chiamato più volte in causa dalla critica soprattutto per la scena di caccia in Egerton 3127, c. 1v (Tav. XXII), ed è vero che parte del bottino degli accampamenti imperiali di Vittoria (forse anche dei manoscritti?) finì a Genova dopo il saccheggio del 1247, ma la conoscenza diretta dei manoscritti di Federico a Genova è ancora tutta da dimostrare.<sup>120</sup> Mentre per alcuni dettagli di que-

<sup>119</sup> L'immagine qui raffigurata risulta molto prossima alla stessa iconografia nel cosiddetto *Bestiario Chigiano* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. M. VI. 137, di fine Duecento, in pisano), un ms. vicino ai codici realizzati a Genova dall'*atelier* pisano-genovese, per cui cfr. *supra*, nota 29.

<sup>120</sup> Nel 1251 viene anche impegnato il trono imperiale dai rappresentanti di Corrado IV presso la famiglia Spinola, poi riscattato nel 1253 e restituito nel 1257, cfr. Cervini 1991-1992. Poco si sa della circolazione nel Trecento della copia del trattato federiciano fatta realizzare da Gio-



sta stessa carta, è certo che il miniatore guardò al repertorio iconografico dei bestiari, e forse proprio a quelli realizzati a Genova a fine Duecento.<sup>121</sup> Nella sua polivalenza il regno animale svolge qui varie funzioni: è certamente un pratico espediente per focalizzare l'attenzione della giovane generazione sulle pagine, forse anche per memorizzarne dei brani, è un mondo investito da una secolare simbologia moraleggiante alla quale il codice fa sicuramente riferimento,<sup>122</sup> ma è indubbio l'interesse della famiglia e del miniatore per una resa il più possibile realistica di alcune specie che non hanno una tradizione iconografica specifica, quali il cammello battriano (*Camelus Ferus*) di Add. 28841, c. 3r (Tav. XLIII) o il pellicano riccio (*Pelicanus Crespus*) di Add. 27695, c. 4r (Tav. IX). Una tendenza che diventa ancora più evidente con la fauna di piccole dimensioni: i volatili che potevano essere catturati con trappole e poi osservati attraverso gabbie,<sup>123</sup> nonché gli insetti e i crostacei che popolano queste carte, rappresentati in margini di assoluta bellezza, che hanno fatto avvicinare la decorazione di queste pagine ai libri d'ore fiamminghi del XV secolo,<sup>124</sup> e che hanno ispirato la fantasia degli artisti del movimento *Arts and Crafts*.<sup>125</sup>

Certo, all'inizio del Trecento gli esempi di una rappresentazione del

vanni II di Dampierre e di Saint-Dizier e poi miniata da Simon d'Orléans (oggi a Paris, BnF, fr. 12400), per cui cfr. Minervini 2000.

<sup>121</sup> Nella cornice superiore della carta accanto al cadavere del cavallo, quale preda dei rapaci, vi è l'immagine di una volpe che si finge morta per poter attaccare meglio le sue prede, sicuramente un monito a discernere la realtà dalle apparenze, l'identico dettaglio si ritrova anche nel Bestiario del *Salterio d'Isabella* (Francia, 1308-1310, Monaco, Staatsbibliothek, Gall. 16, c. 13r). Anche la rappresentazione dello stesso animale a partire da diverse angolazioni, come spesso si trova nelle carte del Cocharelli, non era sconosciuta ai bestiari del Duecento, per cui si veda ad esempio l'immagine di un tasso in London, British Library, Harley 4751, c. 30, cfr. Hassig 1995, figg. 6 e 64.

<sup>122</sup> Tradizionale è infatti il collegamento fra animali quali il cinghiale e il gallo e il vizio dell'ira, come viene anche proposto in Add. 27695, c. 3v (Tav. VI) e in Add. 28841, c. 1r (Tav. VII). Cfr. Fabbri 2011, e Blume *infra*, pp. 245-247.

<sup>123</sup> La carta attinente al vizio della lussuria, Add. 27695, c. 15v (Tav. XL), in cui la dama cerca di catturare un ciuffolotto, mostra ad esempio un sofisticato sistema di trappole per volatili: malgrado questa rappresentazione faccia parte di un tradizionale repertorio simbolico, essa sorprende per la cura nei dettagli estremamente realistici della cattura.

<sup>124</sup> Pächt 1948, p. 29 aveva definito i margini del Cocharelli «a forerunner of the strew-pattern borders of Flemish illumination» e alcuni testi, anche recenti, identificano erroneamente il nostro manoscritto come tale, ad es. Pavord 2008, p. 165, nota 17, sostiene incredibilmente che il codice sia un libro fiammingo databile al 1480.

<sup>125</sup> Mi riferisco a Florence Kingsford (1871-1949), pittrice e miniaturista, allieva di Edward Johnston, che si ispirò alle pagine del Cocharelli conservate a Londra per le sue produzioni mi-



mondo animale tratta dall'osservazione del naturale iniziano a comparire in maniera sempre più frequente,<sup>126</sup> ma qui siamo di fronte a un vero e proprio manuale di storia morale e civile, che ha anche la funzione di enciclopedia scientifica ad uso familiare, da godere forse con l'ausilio di una lente, utilizzata certamente dal miniatore per poter analizzare e riprodurre le specie più piccole, e per realizzare i molti dettagli, a noi visibili solo attraverso un ingrandimento delle riproduzioni di questi fogli.

E questo potrebbe essere dunque il fine ultimo che il committente intendeva trasmettere alle generazioni future attraverso questo complesso sistema di immagini: un'educazione alla vista che permette di scoprire gli inganni delle apparenze, di svelare il potere dei vizi celati dal lusso, di rivelare il valore della virtù nascosta, di insegnare ad osservare l'uomo nella sua azione storica e il mondo naturale che lo circonda, dal macrocosmo al microcosmo, per impararne le leggi di trasformazione e sopravvivenza. Il programma decorativo scelto potenzia il potere didattico del testo: questo codice (della grandezza di un libro tascabile, lo ricordo) è uno scrigno di sapere portatile, una guida quotidiana nel complesso percorso della vita civile e politica, uno strumento per educare ad una pratica di mercatura che tenga sempre presente i fini morali, per agire in una realtà in perenne mutazione, con l'aiuto di una lente svelatrice che trae forza dall'esperienza degli avi e testimonia un nuovo sguardo sul naturale. Geo Pistarino scrisse nel 1983 «c'è una storia che si vede e c'è una storia che non si vede; la seconda è, per buona parte, la storia di Genova».<sup>127</sup> Le carte di questo manoscritto rivelano anche a noi, a sette secoli di distanza, la storia straordinaria di una famiglia, di Genova, e del Mediterraneo fra XIII e XIV secolo.

niato, in particolare nella decorazione di *The Song of Songs*, The Ashendene Press, Chelsea, 1902, cfr. Fabbri 2011.

<sup>126</sup> Sul tema cfr. Fabbri 2011 (con bibl.); Gibbs 1999 mette in rapporto con il Cocharelli le rappresentazioni di volatili presenti in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 742, un manoscritto bolognese a carattere giuridico di primo Trecento. De Florian 2003 segnala i lepidotteri nel Breviario di Renaud de Bar, anch'esso di inizio Trecento; cfr. anche Bit-sch *infra*. Anche la rappresentazione scientifica delle erbe medicinali conosce nel primo Trecento una felice diffusione in area toscana: a Pisa viene ad esempio copiato, fra il 1330 e il 1340, un *Trattato de Herbis* di Manfredo di Monte Imperiale (Paris, BnF, lat. 6823).

<sup>127</sup> Pistarino 1983, p. 21.

## BIBLIOGRAFIA

- Algeri Giuliana 2011a, *La fortuna critica*, in Algeri - De Floriani 2011, pp. 9-13.
- 2011b, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in Algeri - De Floriani 2011, pp. 133-153.
- Algeri Giuliana - De Floriani Anna (ed.) 2011, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova, De Ferrari.
- Aleci Elena - Olivieri Daniela 1999, *Continuità e trasformazione iconografica nelle bibbie genovesi di tardo Duecento*, «Studi di Storia dell'Arte», 10, pp. 9-36.
- Ameri Gianluca - Di Fabio Clario 2011, *Luca Fieschi. Cardinale, collezionista, mecenate, (1300-1336)*, Milano, Silvana Editoriale.
- Ameri Gianluca 2017, *Guardare è pregare: immagini di devozione per le fraternità laicali a Genova nel Trecento*, in Id. (ed.), *Arte e Letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e Intersezioni*, Genova, De Ferrari, pp. 11-48.
- 2021, «*Ianua [...] dedit viam scientia describendi mundum Papie*». Note su Opicino «*de Canistris*» a Genova, in Ameri (ed.) 2021, pp. 78-91.
- (ed.) 2021, *Al di là del testo e fra i margini. Studi di storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani*, Genova, SAGEP.
- Ameri Gianluca - Berisso Marco - Olgiati Giustina 2021, *Dante e la Liguria. Manoscritti e immagini del Medioevo*, Genova, SAGEP.
- Andreose Alvisè 2015, *Il Devisement dou monde e il progetto editoriale di Rustichello da Pisa*, in Barbieri Alvaro - Gregori Elisa (ed.), *L'autorità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Atti del Convegno (Bressanone 10-13 luglio 2014), Padova, Esedra, pp. 443-460.
- 2016, *Primi sondaggi per una localizzazione del ms. BnF fr 1116; la lingua delle rubriche*, in Babbi Anna Maria - Concina Chiara (ed.), *Francofonie medievali. Lingue e letterature gallo-romanze fuori di Francia (sec. XII-XV)*, Verona, Fiorini, pp. 97-127.
- Astengo Corradino 2007, *Giovanni da Carignano*, in Quaini Manlio - Rossi Luisa (ed.), *Cartografi in Liguria (secoli XIV-XIX)*, Genova, Brigati, p. 45.
- Balard Michel 2006, *Les Latins en Orient (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Bellosi Luciano 1977, *Moda e cronologia B) Per la pittura di primo Trecento*, «Prospettiva», 11, pp. 12-27.

- Benedetti Roberto 1990, "Qua fa un santo e un cavaliere". *Aspetti codicologici e note per il miniatore*, in Rossellini Aldo (ed.), *La grant Queste del Saint Graal / La grande ricerca del santo Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, Udine, Roberto Vattori Editore, pp. 31-47.
- Beneš Carrie E. (ed.) 2018, *A Companion to Medieval Genoa*, Leiden-Boston, Brill, 2018.
- Bertelli Carlo 1981, *Prefazione*, in *Lo specchio umano. Domenico Lenzi il Biadaio*, Milano, Libri Scheiwiller.
- Bilotta Maria Alessandra 2012a, *Bible Latine (Toulouse BM ms 13)*, in Bilotta Maria Alessandra - Chaumet Sarkissian Marie Pierre (ed.), *Le parament d'autel des Cordeliers de Toulouse. Anatomie d'un chef d'œuvre du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Somogy, pp. 94-95.
- 2012b, *Itinerari di manoscritti giuridici miniati attorno al Mediterraneo occidentale (Catalogna, Midi della Francia, Italia), mobilità universitaria, vie di pellegrinaggio fra il XIII e il XIV secolo: uomini, manoscritti, modelli*, «Porticum. Revista d'Estudis Medievals», IV, pp. 47-63.
- Blairs Sheila B. 2002, *Calligraphy, Illuminators and Painters in the Ilkhanid scriptorium*, in Komaroff - Carboni (ed.) 2002, pp. 167-182.
- Blume Dieter 2015, *Francesco da Barberino. The Experience of Exile and the Allegory of Love*, in Brilli Elisa - Fenelli Laura - Wolf Gerhard (ed.), *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the first half of the 14<sup>th</sup> century*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 171-192.
- Bollati Milva 2022, *C 240 inf.*, in Bollati Milva - Petoletti Marco, *Manoscritti miniati in Italia della Biblioteca Ambrosiana (fondo inferior)*. *Il Trecento*, Roma Viella, pp. 66-71.
- Bologna Ferdinando 1994, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in Rosenberg Pierre (ed.), *Hommage a Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, Electa, pp. 15-29.
- Brilliant Virginia 2009, *Envisaging the particular Judgement in late medieval Age*, «Speculum», 84, pp. 314-346.
- Bruderer Eichberg Barbara 2000, *Le gerarchie degli angeli nel medioevo. Rapporti fra Teologia e iconografia*, in Bossagli Marco - D'Onofrio Mario (ed.), *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati fra Oriente e Occidente*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 40-43.
- Cabenès Augustin - Lacassagne Alexandre 1901, *Les morts mystérieuses de l'histoire*, Tome I. *Rois, Reines et princes français de Charlemagne à Louis XIII*, Paris, Maloine.

- Calderoni Masetti Anna Rosa - Di Fabio Clario - Marcenaro Mario (ed.) 1999, *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria, XIII-XV secolo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), Bordighera, Istituto internazionale di Studi Liguri.
- Cambi Matteo 2015a, *Bindo Guastappa, copista per la corona sicula aragonese: l'apporto pisano al mito di Federico III*, «eHumanista/IVITRA» (= *Literatura, Llengua y cultura de la Corona d'Aragò*), VII, pp. 3-20.
- 2015b, *Sul più antico volgarizzamento dei Gradi di s. Gerolamo, ms. Pisa, Biblioteca Cateriniana*, 43, «Medioevi», 1, pp. 141-168 (disponibile online: <http://www.medioevi.it/index.php/medioevi/article/view/8> [ultimo accesso: 20/12/2020]).
- 2016, «*In carcere Ianuentium*». *Fonti e nuovi documenti sul milieu carcerario genovese (1284-1300)*, «Aevum», 90/2, pp. 401-416.
- 2020, *L'Histoire Ancienne jusq'à César in Italia. Manoscritti, tradizioni testuali, volgarizzamenti*, Pisa, Pacini.
- Castaldi Tommaso 2016, *La Caduta degli angeli ribelli: considerazioni sull'origine e lo sviluppo dell'iconografia nell'arte italiana*, «Iconographica», XV, pp. 57-82.
- Castelnuovo Enrico 2011, *Pächt 1950. I primi studi italiani sulla natura*, in *Pächt 2011*, pp. XIII-XXX.
- Cervini Fulvio 1991-1992, *Le relazioni artistiche fra Genova e il Mezzogiorno d'Italia nell'età di Federico II. Una revisione*, «Daedalus», 7-8, pp. 7-48.
- 2009, *Madonna col Bambino e un committente. Scheda n.8*, in *I Volti di Maria. Espressioni di fede e devozione mariana nella diocesi di Albenga-Imperia*, Albenga, Tip. Ciuni, pp. 40-41.
- Cigni Fabrizio 2007, *Sulla più antica traduzione francese dei tre trattati morali di Albertano da Brescia*, in *Babbi Anna Maria - Zanon Tobia (ed.), Le loro prigioni: scritture dal carcere*, Atti del Convegno (Verona, 25-28 maggio 2005), Verona, Fiorini, pp. 35-59.
- 2013, *Due nuove acquisizioni all'atelier pisano genovese: il Regime du corps laurenziano e il canzoniere provenzale p (Gaucelm Faidit); con un'ipotesi sul copista Nerius Sanpantis*, «Studi mediolatini e volgari», 58, pp. 107-125.
- 2017, *In margine alla circolazione dei testi trobadorici tra Genova e Pisa*, in *Di Luca Paolo - Grimaldi, Marco (ed.), L'Italia dei Trovatori*, Roma, Viella, pp. 111-120.
- Concina Chiara 2016, *Unfolding the Cocharelli Codex: some Preliminary Observations about the Text, with a Theory about the Order of the Fragments*, «Medioevi», 2, pp. 189-265 (disponibile online: <http://www.medioevi.it/index.php/medioevi/article/download/41/45> [ultimo accesso: 10/12/2020]).

- 2019, *The Cocharelli Codex as a Source for the History of the Latin East: the Fall of Tripoli and Acre*, «Crusades», 18, pp. 93-128.
- Conti Alessandro 1981, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe*, Bologna, Edizioni Alfa.
- Corelli Silvia 2017, *Il Codice Urbani 55 della Biblioteca Franzoniana di Genova: ricerche preliminari intorno alla redazione antico-genovese della Somme Le Roi*, in Accame Maria (ed.), *Volgarizzare e tradurre, 2. dal Medioevo all'Età contemporanea*, Atti delle Giornate di Studi (Università di Roma «Sapienza», 3-4 marzo 2016), Roma, Edizioni TORED, pp. 17-30.
- Dalli Regoli Gigetta 1963, *Miniatura pisana del Trecento*, Pisa, Neri Pozza Editore.
- De Floriani Anna 1979, *Compresenza di diverse culture figurative in alcune testimonianze della miniatura a Genova nel secolo XIV*, in Scheonburg Waldenburg Grazia Vailati (ed.), *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, Atti del I Congresso di Storia della miniatura italiana (Cortona, 26-26 maggio 1978), Firenze, Olschki, pp. 529-542.
- 1998, *Due manoscritti di Morimondo e gli esordi della miniatura gotica genovese*, «Studi di Storia dell'arte», 9, pp. 55-91.
- 1999, *I corali miniati di San Domenico a Genova: precisazioni*, in Calderoni Masetti - Di Fabio - Marcenaro (ed.) 1999, pp. 279-304.
- 2000, *Due codici cistercensi e il Maestro dell'Antifonario di Cambridge*, «Studi di Storia dell'arte», 11, pp. 9-31.
- 2001, *Note Brevi sull'antifonario W. 64 della Walters Art Gallery, Baltimora*, «Studi di Storia dell'arte», 12, pp. 9-16.
- 2003, *Miniatura e pittura 1270-1350*, in Boccardo Piero - Di Fabio Clario (ed.) 2003, *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti e collezionisti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 41-59.
- 2005, *La miniatura in Piemonte e Liguria*, in Putaturo Donati Murano Antonella - Perriccioli Saggese Alessandra (ed.), *La miniatura in Italia. 1. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, pp. 141-146.
- 2009, *I più antichi affreschi della chiesa di San Giovanni di Pré*, «Studi di Storia dell'arte», 20, pp. 9-30.
- 2011a, *La formazione della scuola miniatoria genovese*, in Algeri - De Floriani (ed.) 2011, pp. 79-95.
- 2011b, *Genova tra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in Algeri - De Floriani (ed.) 2011, pp. 97-129.

- 2011c, *Il fascino di Avignone*, in Algeri - De Floriani (ed.) 2011, pp. 179-204.
  - 2011d, *Miniatura religiosa e profana del primo Trecento*, in Algeri - De Floriani (ed.) 2011, pp. 155-163.
- Degenhart Bernhard - Schmitt Annegrit 1977, *Frühe angiovinische Kunst in Neapel. Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischer Scriptorien zwischen 1290 e 1320*, in Piel Friedrich - Traege Jörg (ed.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen, Wasmuth, pp. 71-92.
- 1980, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 4 voll., Berlin, Mann.
- De Marchi Andrea 1996, *Maitre de la Croix des Piani d'Invrea*, in Balavoine Claudie (ed.), *Italie. Peintures des musées de la région Centre*, Paris, Somogy, pp. 45-51.
- 2001, *Il maestro della Madonna di Tellaro tra giottismo riformato lombardo e gli inizi di Barnaba da Modena*, in Donati Piero (ed.), *Restauro nel Golfo dei Poeti*, Genova, SAGEP, pp. 70-78.
  - 2015, *Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento*, «Paragone. Arte», LXVI, 783/121, pp. 2-23.
- Di Fabio Clario 2005, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in Boccardo Piero - Di Fabio Clario (ed.), *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti e collezionisti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 41-67.
- 2007, *Architettura polimaterica e accorgimenti percettivi, policromia della scultura e uso delle immagini nella cattedrale di Genova all'inizio del XIII secolo*, in Quintavalle Arturo (ed.), *Medioevo. L'Europa delle Cattedrali*, Atti del convegno (Parma, 19-23 settembre 2006), Milano, Mondadori, pp. 464-479.
  - 2010, "Facies ad Faciem". *Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, «Arte Medievale», IV, I, pp. 143-188.
  - 2011, *Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova: Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assisiata"*, «Bollettino d'arte», LXLVI, 7/12, pp. 83-132.
  - 2012, *Scalpellini toscani tra Milano e Genova nella prima metà del Trecento*, in Romano Serena - Cerruti Damien (ed.), *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Roma, Viella, pp. 47-67.
  - 2015, *Pittura murale a Genova fra Duecento e primo Trecento: osservazioni e aggiunte*, in Taddei Adelmo (ed.), *Le Storie di San Giovanni al Museo di Sant'Agostino. Contesto storico artistico e restauro di un affresco di fine XIII secolo*, Firenze, Nardini editore, pp. 7-29.

- 2016a, *Genova XII-XIII secolo. Arte in una città europea e mediterranea: percorsi e cesure*, in Di Fabio - Melli - Pessa (ed.) 2016, pp. 45-69.
  - 2016b, *Ricezione di modelli architettonici mediterranei a Genova nel XII secolo: il muro-diaframma come paradigma*, in Naser Eslami (ed.) 2017, pp. 195-210.
  - 2018, *Un'integrazione alla storia della pittura del Duecento genovese. La Crocifissione di Santa Maria delle Piane*, in Paribeni Andrea - Pedone Silvia (ed.), *"Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà". Scritti in onore di Alessandra Guiglia*, Roma, Bardi, pp. 671-682.
- Di Fabio Clario - Melli Pietra - Pessa Loredana (ed.) 2016, *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, Genova, SAGEP.
- Domenge i Mesquida Joan 1999, *En torno a las relaciones entre la orfebrería italiana y catalano-aragonesa en el Trecento. Tres postillas sobre el caso ligure*, in Calderoni Masetti - Di Fabio - Marcenaro (ed.) 1999, pp. 149-184.
- Dunlop Anne 2016, *Ornament and Vice. The foreign, the mobile and the Cocharelli fragments*, in Necipoğlu Gürü - Payne Alina (ed.), *Histories of Ornament from Global to Local*, Princeton, University Press, pp. 228-237.
- Durbec Joseph-Antoine, *Templiers et Hospitaliers en Provence et dans les Alpes Maritimes*, Grenoble, Mercure Dauphinois, 2001.
- Edbury Peter 2020, *Une version génoise de l'histoire chypriote (v. 1250-1320): le Codex Cocharelli*, in Meissonnier Jacques (ed.), *De la Bourgogne à l'Orient. Mélanges offerts à Monsieur le Doyen Jean Richard*, Dijon, Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, pp. 547-555.
- Evans Helen C. (ed.) 2004, *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New York, Metropolitan Museum of Arts.
- Fabbi Francesca 1999, *Il codice "Cocharelli": osservazioni e ipotesi per un manoscritto genovese del XIV secolo*, in Calderoni Masetti - Di Fabio - Marcenaro (ed.) 1999, pp. 305-320.
- 2004, *Il maestro del Codice Cocharelli*, in Milvia Bollati (ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, Milano, Sylvestre Bonnard, pp. 495-497.
  - 2011, *Il codice "Cocharelli" fra Europa, Mediterraneo e Oriente*, in Algeri - De Florian (ed.) 2011, pp. 289-310.
  - 2012, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra scambi, coesistenze e nuove prospettive*, «Studi di Storia dell'arte», 23, pp. 9-32.
  - 2013, *Vizi e virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento fra seduzioni d'Oriente e apporti toscani*, «Rivista di Storia della Miniatura», 17, pp. 95-106.



- 2016, *Il gruppo pisano-genovese nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, «Francigena», 2, pp. 219-248 (disponibile online: <https://www.francigena-unipd.com/index.php/francigena/article/download/15/11> [ultimo accesso: 10/12/2020]).
- 2020, *Un autre point de vue. L'apport de l'histoire de l'art à la reconstruction de la circulation des manuscrits entre la France et l'Italie*, in Materni Marta (ed.), *Autour du Roman de Florimont. Approches multidisciplinaires à la complexité textuelle médiévale*, «Quaderni di Francigena», 2, pp. 109-125.
- Felloni Giuseppe 1984, *Struttura e movimenti dell'economia genovese tra Due e Trecento. Bilanci e prospettive di ricerca*, in *Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento. Per il VII centenario della battaglia della Meloria*, Atti del Convegno (Genova, 24-27 ottobre 1984), (= «Atti della Società ligure di storia patria», XXIV, 2), pp. 151-177 (rist. in Id., *Scritti di Storia Economica*, 2 voll., Genova, Nella Sede della Società Ligure di Storia Patria, 1999, II, pp. 955-976).
- Fidora Alexander 2008, *Ramon Llull, la famiglia Spinola de Génova y Federico III de Sicilia*, in Musco Alessandro - Romano Marta (ed.), *Il Mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico III d'Aragona Re di Sicilia. Omaggio a Fernando Domínguez Reboiras*, Turnhout, Brepols, pp. 327-343.
- Franceschini Fabrizio 2002, *Per la datazione tra il 1335 e il 1340 delle "Expositiones et Glose" di Guido da Pisa (con documenti su Lucano Spinola)*, «Rivista di Studi Danteschi», 2/1, pp. 64-103.
- Giannini Gabriele 2016, *Un guide français de Terre sainte entre Orient latin et Toscane occidentale*, Paris, Classiques Garnier.
- Gibbs Robert 1992, *Early Humanist Art in North Italy: two manuscripts illuminated by Gregorio da Genova*, «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1075, pp. 639-645.
- 1999, *Antifonario N. A Bolognese Choirbook in the Context of Genoese Illumination between 1285 and 1385*, in Calderoni Masetti - Di Fabio - Marcenaro (ed.) 1999, pp. 247-278.
- 2002, *The dating of the Coccarelli leaves in the British Library*, «The Burlington magazine», CXLIV, 1189, pp. 232-233.
- Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, Giuseppe Porta (ed.), 3 voll., Parma, Guanda, 1990.
- Gousset Marie-Thérèse 1984, *Liguria*, in Avril François - Gousset Marie-Thérèse, *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, 2. XIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibliothèque Nationale, pp. 23-53.
- 1988, *Étude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, «Arte Medievale», s. 2, 2/1, pp. 121-149.

- Hassig Debra 1995, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Improta Andrea 2015, *arma nostra sunt libri. Manoscritti e incunaboli miniati dalla biblioteca di San Domenico Maggiore di Napoli*, Firenze, Nerbini.
- 2016, *Un invittoriale genovese miniato del 1495: il ms A/7 della Biblioteca arcivescovile «A. De Leo» di Brindisi*, in *Per la conoscenza dei beni culturali*, VI. *Ricerche del dottorato in Metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei Beni Culturali*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartacus, pp. 37-46.
- Komaroff Linda - Carboni Stefano (ed.) 2002, *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia 1256-1353*, New Haven, Yale University Press.
- Les aventures des Bruns. Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, Claudio Lagomarsini (ed.), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016.
- Le livre d'Yvain, ms. Aberystwyth, National Library of Wales, 444D*, Emanuele Arioli (ed.), Paris, H. Champion, 2020.
- Leonet Daniel 1991, *Le retable italien de la chapelle du Rosaire*, «Revue du Tarn», III, 140, pp. 709-719.
- Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, Davide Checchi (ed.), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- Luti Matteo 2017, *Un testimone poco noto del volgarizzamento di Albertano da Brescia secondo Andrea da Grosseto (Bibliothèque de Genève, Comites Latentes 112)*, «Medioevi», 3, pp. 35-94 (disponibile online: <http://www.medioevi.it/index.php/medioevi/article/view/48> [ultimo accesso: 20/12/2020]).
- Luti Matteo - Venezia Marco 2021, *Il manoscritto Madrid, BNE 1560 e la tradizione tirrenica dell'Albertano romanzo*, «Pluteus», II, pp. 107-138.
- Manzari Francesca 2022, *La devozione in Italia tra Due e Trecento. Un breviario per i Fieschi, tra Genova e Avignone, note inedite di Opicinus de Canistris e la diffusione dell'Ufficio della Vergine in Veneto*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 27, pp. 153-215.
- Marco Polo, *Le Devisement dou monde*, 1. *Testo*, Mario Eusebi (ed.), 2. *Glossario*, Eugenio Burgio (ed.), 2 voll., Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.
- Marrone Antonino 2005, *I titolari degli uffici centrali del regno di Sicilia dal 1282 al 1390*, «Mediterranea. Ricerche Storiche», II, 4, pp. 299-354.
- Marini Quinto 1997, *Amor, bona pax e mercantie. Religione e letteratura in volgare nella Liguria del Trecento*, «Studi Medievali», s. 3, 38, pp. 203-241.

- Minervini Laura (ed.) 2000, *Federico II di Svevia, De arte venandi cum avibus / L'art de la chasse des oisiaus: facsimile ed edizione critica del manoscritto fr. 12400 della Bibliothèque nationale de France*, Napoli, Electa.
- Musarra Antonio 2022, *Ancora su «les rois maudits». Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo il Bello in una miniatura del “codice Cocharelli” sec. XIV*, «Finxit. Dialoghi tra arte e scrittura dal Medioevo all'Età Moderna», i, pp. 7-29.
- Naser Eslami Alireza 2016, *Genova, le arti e le architetture del Mediterraneo medievale: alcune questioni metodologiche. Un'introduzione*, in Naser Eslami Alireza (ed.) 2016, pp. 11-32.
- (ed.) 2016, *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, Atti del Convegno (Genova, 26-27 maggio 2016), Milano, Bruno Mondadori.
- Neri Lusanna Enrica 2021, *Oltre il dipinto e tra i margini: alle origini di Manfredino da Pistoia*, in Ameri (ed.) 2021, pp. 114-125.
- Nicolini Simonetta 2015, *La biografia del miniatore perfetto*, «Rivista di storia della miniatura», 19, pp. 165-179.
- Pächt Otto 1948, *The Master of Mary of Burgundy*, London, Faber and Faber.
- 1950, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIII, 1-2, pp. 13-47.
- 2011, *La scoperta della natura. I primi studi italiani*, Fabrizio Crivello (ed.), Torino, Einaudi (trad. it. di Pächt 1950).
- Panizza Nicola 2013, *I poeti della Meloria. Edizione critica con commento delle Rime carcerarie del Laurenziano Redi 9*, «Filologia italiana», 10, pp. 9-55.
- Paravicini Bagliani Agostino 1991, *Medicina e scienza della natura nella corte dei Papi nel Duecento*, Spoleto-Firenze, CISAM-SISMEL.
- Partsch Susanna 1981, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms, Werner.
- Pastoureau Michel 2017, *Medioevo Simbolico*, Bari, Laterza.
- Pavoni Romeo 1983, *I simboli di Genova alle origini del Comune*, in *Saggi e Documenti III (Studi e Testi)*, Genova, Civico Istituto Colombiano, pp. 31-63.
- Pavord Anna 2008, *Wie die Pflanzen zu ihren Namen kamen: eine Kulturgeschichte der Botanik*, Berlin, Berlin Verlag, 2008.
- Periccioli Saggese Alessandra 1979, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli, Soc. Ed. Napoletana.

- Pessa Loredana - Ramagli Paolo 2013, *Azulejos e Laggioni. Atlante delle piastelle in Liguria dal Medioevo al XVI secolo*, Genova, SAGEP.
- Pessa Loredana 2016, *Genova, l'Islam e Bisanzio. Oggetti d'arte orientale. Tessuti d'oltremare a Genova*, in Di Fabio - Melli - Pessa (ed.) 2016, pp. 84-93.
- Petti Balbi Giovanna 1978, *Il libro nella società genovese del sec. XIII*, «La Bibliofilia», LXXX, pp. 1-45.
- 1979, *L'insegnamento nella Liguria medievale. Scuole, maestri, libri*, Genova, Tilgher.
- 1984, *Società e cultura a Genova tra Due- e Trecento*, in *Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento. Per il VII centenario della battaglia della Meloria*, Atti del Convegno (Genova, 24-27 ottobre 1984), (= «Atti della Società ligure di storia patria», 24), Genova, Società Ligure di Storia Patria, pp. 121-149 (poi in Petti Balbi 1991, *Una città e il suo mare. Genova nel Medioevo*, Bologna, CLUEB, pp. 264-285, col titolo *Società e cultura tra Due e Trecento*).
- 1995, *Un "familiare" genovese di Giacomo II: Cristiano Spinola*, «Medioevo. Saggi e Rassegne», 20, pp. 113-134.
- 1999, *Circolazione mercantile e arti suntuarie a Genova tra XIII e XV secolo*, in Calderoni Masetti - Di Fabio - Marcenaro (ed.) 1999, pp. 41-54.
- 2000, *Libri e biblioteche in Liguria (sec. XIII-XV): ricognizione delle fonti e tipologia*, in Lombardi Giuseppe - Nebbiai Dalla Guarda Donatella (ed.), *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (secoli IX-XV). Fonti, testi e utilizzazione del libro*, Roma-Paris, ICCU-CNRS, pp. 441-454.
- 2003, *Tra dogato e principato: il Tre e Quattrocento*, in Puncuh Dino (ed.), *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, pp. 233-324.
- 2005, *La cultura storica in età medievale*, in Puncuh Dino (ed.), *Storia della cultura ligure* 4, «Atti della Società Ligure di Storia Patria. Nuova Serie», XLV, 2, pp. 147-190.
- 2007a, *Governare la città. Pratiche sociali e linguaggi politici a Genova in età medievale*, Firenze, University Press.
- 2007b, *L'assedio di Genova degli anni 1317-1331: maligna et durans discordia inter gibellinos et gulfos de Ianua*, «Reti medievali Rivista», VIII, pp. 1-25.
- Pistarino Geo 1983, *Comune, compagna e communitas nel Medioevo genovese*, in *La storia dei genovesi III*, Atti del convegno internazionale di Studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, Genova, Centro internazionale di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, pp. 9-28.

- Puncuh Dino 2006, *Frammenti di codici danteschi liguri*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria. Nuova Serie», XLVI, 1, pp. 473-484.
- Romano Giovanni 2014, *Laura Malvano e Barnaba da Modena*, «Cahiers d'études italiennes», 18, pp. 95-106.
- Rosati Maria Ludovica 2017, *La lunga vita dei manufatti: circolazione di tessuti preziosi nel Mediterraneo e oltre tra XII e XIV secolo*, in Naser Eslami (ed.) 2017, pp. 89-105.
- Scheller Robert W. 1995, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca 900- ca 1470)*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Schmid Petra 2014, *I "Documenti d'amore" von Francesco da Barberino. Zur politischen Funktion interpiktorialer Bildstrategien im Frühen Trecento*, «Magazin für Kunst und Ästhetik», 7, pp. 15-27.
- Soriano Robles Lourdes 2013, *El Lancelot en prose en bibliotecas de la Peninsula Iberica ayer y hoy*, «Medievalia. Revista d'estudis medievals», 16, pp. 265-283.
- 2018, *French Manuscripts of the Lancelot en prose preserved in Spain and Portugal*, in Morato Nicola - Schoenaers Dirk (ed.), *Medieval Francophone Literary Culture Outside France. Studies in the Moving Word*, Turnhout, Brepols, pp. 141-164.
- Tagliani Roberto 2013, *Un nuovo frammento dei Quatre ages de l'homme di Philippe de Novare tra le carte dell'Archivio di Stato di Milano*, «Critica del testo», 16, pp. 39-77.
- Toesca Piero 1912, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli.
- Toso Fiorenzo 2006, *En lo nostro latin volgar. Prospettive di analisi e percorsi interpretativi per la poesia dell'Anonimo Genovese*, in Lecco Margherita (ed.), *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*, Atti del Convegno per Genova capitale della cultura europea 2004 (Genova, 25-26 novembre 2004), Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 205-227.
- 2009, *La letteratura ligure in Genovese e nei dialetti locali. Profilo storico e antologia*, II. *Trecento e Quattrocento*, Recco, Le Mani.
- Veneziale Marco 2019, *Nuovi manoscritti latini e francesi prodotti a Genova a cavallo tra XIII e XIV secolo*, «Francigena», 5, pp. 197-227 (disponibile online: <https://www.francigena-unipd.com/index.php/francigena/article/download/43/46> [ultimo accesso: 10/12/2020]).
- Volpera Federica 2006, *Medicina e miniatura. Codici genovesi di età gotica*, «Studi di Storia dell'arte», 17, pp. 9-22.

- 2011, *Dipinti murali e cicli decorativi del ponente nella prima metà del Trecento*, in Algeri - De Floriani (ed.) 2011, pp. 165-176.
  - 2013, *La croce trecentesca della Pinacoteca di Savona: problemi critici e prove di contestualizzazione*, «Argomenti di Storia dell'arte», 8, pp. 7-16.
  - 2015a, *Forma e Funzione. Una croce opistografica del primo Trecento ligure e il suo contesto*, in Luongo Alberto - Paperini Marco (ed.), *Medioevo in formazione. Studi storici e multidisciplinarietà*, Follonica, Centro studi Città e territorio, pp. 140-148.
  - 2015b, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure fra XIII e XIV secolo*, «Iconografica», 14, pp. 100-127.
  - 2015c, *Tra Pisa e Siena. Tracce di modelli toscani nella pittura a Genova tra Due e Trecento*, «Studi di Storia dell'arte», 26, pp. 23-36.
  - 2017, *Tracce di maestri greci a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto*, «Contesti d'arte», 1, pp. 24-39.
  - 2018, *Il ms 20 dell'Eisenbibliothek die Schlatt: una nuova acquisizione per la produzione libraria nella Genova di tardo Duecento*, «Rivista di storia della miniatura», 22, pp. 38-52.
  - 2021, *Lo scriptorium di San Domenico e la miniatura a Genova nel Duecento. Un riesame e le aggiunte al corpus*, tesi di dottorato, Genova, Università di Genova.
  - 2023, *Il ms. CLM 14011 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco: coesistenze stilistiche e scelte illustrative in un codice giuridico realizzato a Genova alla fine del Duecento*, «Eikón Imago», 12, 1, pp. 11-27.
- Zapke Susanna 2011, *Die Miscellan-Handschrift Cod. 2358 (Med. 37) und ihre Zeit. Ein Beitrag zur Interaktion der medizinischen Fakultäten Oberitaliens-Wiens im 14.-15. Jahrhunderts*, «Codices Manuscripti», 78/89, pp. 23-40.
- Zinelli Fabio 2008, *Tradizione 'mediterranea' e tradizione italiana del «Livre dou Tresor»*, in Scariati Irene Maria (ed.), *A scuola con Ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Università di Basilea, 8-10 giugno 2006), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 35-89.
- 2015, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una scripta*, «Medioevo romanzo», XXXIV, 1, pp. 82-127.

