

L'etica degli animali e degli uomini. Le miniature e i vizi nel codice Cocharelli

Dieter Blume
Friedrich Schiller Universität Jena

ABSTRACT: Il codice Cocharelli è un manoscritto molto particolare, che unisce saperi e immagini provenienti da ambiti differenti in una prospettiva personale, realizzata ad uso di una ristretta cerchia familiare; esso è inoltre un affascinante documento della cultura intellettuale dei ricchi mercanti genovesi nel Trecento. Il presente saggio si incentra in particolare sulle immagini presenti nelle carte del trattato sui vizi, al fine di analizzare il loro rapporto con il testo: le miniature a piena pagina mostrano il carattere del vizio specifico, ma anche gli esempi più importanti della storia recente, scene idilliache vengono invece rappresentate nello spazio libero della pagina, come una sorta di contrappeso al testo, infine troviamo, nella cornice delle carte, dei medaglioni illustrati, anch'essi in dialogo con il testo. Nelle miniature, un'attenzione particolare viene rivolta al tema della caccia e soprattutto della caccia col falcone. L'interesse che traspare dalle miniature è rivolto a tutto il mondo animale, ma con una predilezione speciale per gli uccelli e gli insetti, tanto che le ultime carte ci restituiscono una sorta di atlante zoologico il quale, sotto il profilo iconografico, forma quasi una sezione a sé stante.

PAROLE CHIAVE: Miniatura a Genova – Iconografia profana – Iconografia degli animali – Studio della natura – Rappresentazione della caccia – Iconografia dei vizi capitali – Raffigurazioni di Amor

ABSTRACT: The Cocharelli codex is a very peculiar book: not only it connects knowledge and images taken from very different fields in a personal view made for the use of the family for which it was conceived, but it is also a fascinating document of the intellectual culture of the rich Genoese merchants of the fourteenth century. The article has in aim to focus on the survived folios of the treatise on the vices, in order to shed light on their relationship to the text. Full-page miniatures show the character of a specific vice, but also the main examples taken from recent history. Idyllic scenes are painted

(where enough space is left on the page) as a sort of counterbalance to the text. Finally, we have the medallions in the framing of the pages, that are in a dialogue with the text. Special attention is given to hunting scenes, to falconry in particular, but also to the whole animal world with a specific focus on birds and insects. The last folios (with the margins crowded by different species of animals and insects) form, under an iconographical point of view, a completely independent part of the codex, to be considered as a sort of zoological atlas of the natural world.

KEYWORDS: *Genoese Illumination – Secular Iconography – Animal Iconography – Study of Nature – Representation of Hunting Scenes – Iconography of the Vices – Representation of Amor*

Il codice Cocharelli è un affascinante documento della cultura intellettuale della Genova trecentesca. Si tratta di un libro realizzato ad uso personale nel formato dei libri di preghiera e dei libri d'ore, che lascia ampio spazio alle immagini accanto al testo copiato in una scrittura gotica di piccolo formato. Affascinante in questo manoscritto miniato è soprattutto il rapporto originalissimo con campi del sapere appartenenti a differenti contesti e qui riuniti in un'inedita sintesi: la cornice di riferimento dei vizi e delle virtù, valida a livello generale, viene in queste carte resa individuale e concreta mediante esempi desunti dall'esperienza personale, dalla storia recente, dalla quotidianità della vita del Comune, dalla cultura cortese e in particolare dal mondo degli animali.¹ Il libro viene ideato per l'istruzione e per l'educazione dei figli, ma soprattutto del piccolo *Johanninus*. Per questo motivo esso contiene vari *exempla*, fra i quali figurano anche i racconti dell'avo – Pellegrino Cocharelli – dell'anonimo autore del trattatello.² Pellegrino

¹ Alla base di queste mie osservazioni vi sono la ricostruzione del testo di Concina 2016 e i saggi di Fabbri 1999 e 2011; si veda anche Dunlop 2016. Ringrazio Rosa Faunce per avermi messo a disposizione la sua trascrizione del Trattato sui vizi già durante la redazione di questo testo e Francesca Fabbri per la traduzione in italiano di questo mio scritto.

² Add. 27695, c. 1r: «Intendo etiam super quolibet predictorum aducere seu ponere exemplum vel exempla que notificata michi et mee memorie comendata fuerunt ab avo meo domino Pelegrino Cocharello condam. Que omnia, sicut et predicta que in antedicto opere recitavi, facio et feci principaliter pro mei instructione et natorum meorum, et specialiter pro Iohanino nato meo ut ipse sibi a predictis vicis precaveat et a dampnis et periculis que ad predicta vicia consequuntur» (ed. *infra*, I, *Prologus*, 5-6); cfr. anche Concina 2016, p. 196.

Cocharelli, di origine provenzale, era attivo quale agiato commerciante fra il 1269 e il 1307 ad Acri, a Cipro e in Francia. Prima del 1291, cioè prima della presa di Acri da parte dei Mamelucchi, egli decise di trasferirsi a Genova con la sua famiglia.³ Nella città ligure il nipote di Pellegrino, probabilmente poco prima del 1324, stese il testo nel quale si tramandano anche la storia di famiglia e le ragioni della sua migrazione, a ricordo delle future generazioni.⁴ Si trova quindi in queste carte una riflessione sulla propria origine e provenienza, che anche oggi fonda la scrittura di molte persone, i cui genitori o avi sono stati migranti da paesi lontani.

Il manoscritto è databile, per ragioni stilistiche, al quarto decennio del Trecento.⁵ Non sappiamo, all'attuale stadio della ricerca, se l'autore del testo, il nipote di Pellegrino, sia stato anche il committente di questo codice così riccamente miniato. L'impalcatura testuale è un trattato sui sette vizi capitali; ogni singolo vizio è presentato attraverso una definizione concisa, poi suddivisa in *subspecies* o aspetti, il cui numero può variare da otto a quattordici, che vengono sommariamente descritti; alcune parti sono trascritte pedissequamente da trattati molto noti dell'epoca.⁶ Questo tipo di descrizioni, piuttosto convenzionali, vengono completate da *exempla* dettagliati, che provengono dai racconti del nonno, dalla storia recente o direttamente dall'esperienza quotidiana. Oltre a un frammento del trattato sulle virtù, ne rimane un terzo, in versi ritmici, in cui una serie di massime morali si intrecciano con un resoconto dettagliato delle imprese di Corrado Doria e di suo figlio Pietro (ma questa sezione non sarà oggetto dell'analisi che qui si propone).⁷

Una delle principali fonti del trattatello sui vizi è costituita dalla *Summa de vitiis et virtutibus* di Guido Faba, testo all'epoca diffusissimo, dal quale viene tratta parte della descrizione dei peccati mediante l'inserimento di interi brani, trasposti con minime variazioni. Oltre a quest'o-

³ Questo fatto viene ricordato in Add. 27695, c. 3r (ed. *infra*, I, 1, 31); cfr. anche Fabbri 2011, p. 289; Concina 2016, pp. 190 e 196-197.

⁴ Re Enrico II di Cipro († 1324) viene dato come ancora vivente, ma senza eredi (ed. *infra*, I, v, 153); cfr. anche Concina 2016, p. 191 e ss.; Fabbri *supra*, p. 220.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 148-149, 184.

⁶ Concina 2016, pp. 201-203; Newhauser 1993, pp. 124-134 offre una panoramica sullo sviluppo di questo genere testuale. Cfr. anche Concina - Fabbri *supra*.

⁷ Oltre a quanto affermato nel Prologo, il ritratto d'autore posto alla c. 1r di Add. 27695 (Tav. I) porta ad ipotizzare che con questa carta iniziasse il manoscritto miniato e che quindi per il codice illustrato il trattato sui vizi precedesse quello delle virtù.

pera, anche la *Summa de poenitentia* di Paolo d'Ungheria va annoverata tra le fonti principali del testo del Cocharelli, soprattutto per la definizione delle *subspecies* di ciascun vizio.⁸ L'autore sceglie come punto di partenza per la sua opera la nota affermazione secondo la quale il valore della virtù appare molto più chiaramente quando è posto a contrasto con il peccato, e per questo motivo decide di trattare nel dettaglio ogni singolo vizio. Infatti, l'uomo, corrotto nella sua natura a partire dal peccato originale e preda del vizio, deve richiamare a sé tutte le virtù per fermare il maligno.⁹ Per questi motivi, di conseguenza, il testo si apre con la trattazione relativa ai vizi.

1. *Padre, figlio e avo*

L'immagine iniziale (Add. 27695, c. 1r; Tav. 1), che occupa all'incirca la metà superiore della carta, è un ritratto dell'autore che è anche un ritratto di famiglia. In esso sono infatti riuniti i rappresentanti maschili di tre generazioni: l'autore siede ad uno scrittoio riccamente decorato, davanti a sé ha un piccolo libro (che sembra essere identico al manoscritto stesso, che il lettore tiene in mano); il suo indice è puntato verso l'alto in un gesto d'insegnamento chiaramente rivolto al piccolo *Johanninus*, il quale, appoggiato allo scrittoio, ascolta attentamente il padre. Il vestito del giovane è di una stoffa straordinariamente ricca, decorata con motivi a racemi dorati, sui cui girali sono raffigurati dei pappagalli: è un tessuto di seta che imita decori orientali e che veniva prodotto anche in Italia come oggetto di lusso. Alle sue spalle siede un uomo più anziano, impegnato nella lettura di un altro libro: si tratta probabilmente del nonno Pellegrino riconoscibile dal fatto che questo stesso gruppo di tre personaggi viene più volte ripetuto nelle miniature del manoscritto, ma anche perché egli è esplicitamente nominato nel testo copiato sotto alla miniatura. Il fondale di questa rappresentazione è realizzato dal miniatore mediante una decorazione a rombi nei quali un cardellino, colto in volo, si alterna ad una rosetta. Il pittore non mostra, né qui né in altri punti del manoscritto, interesse per la profondità illusionistica, che era in quegli anni oggetto di studio da parte

⁸ Concina 2016, p. 201 e ss.

⁹ Bejczy 2011, p. 224 e ss.

della pittura contemporanea. Le geometrie colorate, che funzionano come un parato posto al di là delle figure attive in primo piano, provengono dalla miniatura francese duecentesca, ma sono state utilizzate, ad esempio, anche dalla miniatura bolognese del Trecento. È tuttavia significativo rilevare che qui la complessità dell'ornamentazione, nonostante il piccolo formato, viene notevolmente aumentata e che, in molti casi, essa rinvia alla coeva produzione di tessuti in seta.¹⁰ Testo e immagini sono incorniciati da una striscia a medaglioni, che copre la pagina del libro fino alle estremità della carta; a sinistra, dalla parte della rilegatura, rimane solo spazio per una stretta fila di rombi.

La cornice presenta una sua propria illustrazione figurativa, che si snoda accanto al testo e lo completa con altri importanti dettagli. In questo primo caso si tratta del ciclo dei lavori legati ai dodici mesi dell'anno, che inizia in alto a sinistra e che scandisce le attività principali dell'uomo. Questa sequenza ha, esattamente come il Prologo al testo del trattato, un carattere introduttivo. Nei grandi tondi del margine inferiore sembra venir narrata la partenza di un cavaliere: a sinistra un giovane uomo si inginocchia di fronte a una dama che gli ha porto la mano per un saluto, nel mezzo i due cavalcano e il cavaliere si rivolge alla dama, a destra il cavaliere con il falco è accompagnato alla caccia. Queste scene potrebbero far parte di un romanzo cortese e rimandano quindi a un contesto differente e molto specifico. Nei quadrilobi divisorii vi sono invece rappresentazioni di uccelli acquatici (che sono allo stesso tempo anche prede per il falco), mentre gli angoli al di là della decorazione geometrica sono riempiti da scimmie ed uccelli.

Perfino in fondo alla colonna di destra del testo, dove, alla fine del Prologo, sono rimaste libere due righe, vengono aggiunti altri animali come cani e volatili, che reiterano l'insistenza sul motivo venatorio. Il miniatore utilizza ogni piccolo spazio non occupato dalla scrittura: anche fra le colonne di testo si trovano infatti decori ornamentali o piante rampicanti. Il testo risulta così, già da queste prime pagine, come compresso fra le immagini.

¹⁰ Sulle stoffe di seta italiane cfr. da ultimo Hollberg 2017; Müller 2017 e 2020.

2. *Superbia: angeli e animali*

Nella pagina seguente (Add. 27695, c. 1v; Tav. II) inizia il primo capitolo, dedicato alla superbia. Esso viene aperto – e sarà così anche per gli altri capitoli – da una miniatura a piena pagina che si propone di presentare in modo chiaro le caratteristiche del peccato. Il testo collegato a questa illustrazione inizia (a c. 2r di Add. 27695) con il nome Lucifero e il miniatore realizza qui la caduta degli angeli ribelli. Secondo la visione di Ezechiele, Dio siede in mezzo alle schiere angeliche e davanti alla volta celeste. Il posto del quarto angelo, nell'angolo in alto a sinistra, è vuoto perché Lucifero e i suoi seguaci sono precipitati nella parte bassa a destra, nella gola infernale circondata da un mare di fiamme.¹¹ Se nel testo il passaggio viene velocemente delineato mediante una ripresa di Guido Faba, esso viene arricchito invece nell'immagine da molti dettagli poiché in questo modo si innesta, proprio mostrando il più importante esempio biblico di superbia, il tema dell'origine del male e dei diversi peccati, tema centrale di questo *libellum*.

La trattazione della superbia continua nella pagina successiva (Add. 27695, c. 2r; Tav. III): le due colonne di testo sono circondate da un bordo di medaglioni nel cui margine inferiore vi sono alcuni episodi non chiaramente interpretabili, ma che dovrebbero rappresentare esempi di superbia. A sinistra siede una scimmia vestita col manto rosso bordato di pelliccia che caratterizza i giudici, i dotti e i regnanti; essa tiene in mano uno scettro e fa un gesto da oratore, mentre davanti a lei un uomo con uno scudo rosso lotta contro un drago. Nel tondo centrale vediamo un uomo nudo in lotta contro due draghi, mentre un secondo uomo con una pietra in mano e uno scudo si volta verso destra. Nel terzo tondo un ulteriore personaggio combatte, sempre armato dello scudo rosso, contro due uccelli e un drago. Nelle forme geometriche divisorie ritroviamo – come a c. 1r – un cardellino in volo, ed è di conseguenza possibile ipotizzare che questo uccellino possa aver avuto un significato particolare per la famiglia Cocharelli, per cui la sua presenza potrebbe forse essere interpretata alla stregua di un'impresa.¹²

¹¹ Cfr. Fabbri 2011, pp. 293-294.

¹² Fabbri *supra*, pp. 209, 213-214; Bitsch *infra*, pp. 274-275, 278, 303. Il cardellino è spesso un simbolo di Cristo e della sua passione.

Nel bordo laterale e superiore si trovano personaggi orientali che indossano i loro costumi caratteristici; alcuni tengono in mano strumenti musicali, altri frecce ed archi. In alto al centro è seduta ovviamente la figura più potente. Alcuni di questi personaggi hanno la pelle scura e per almeno due di loro è stato realizzato solo il disegno preparatorio. La civiltà orientale viene quindi avvertita dal miniatore come estremamente negativa e per questo i suoi rappresentanti sono stati scelti per essere inseriti in questa carta. Fra le righe e negli spazi lasciati vuoti dal testo si aggrovigliano una moltitudine di animali; si tratta per lo più di lotte fra coppie di animali di ineguale potenza, scelta che comporterebbe dunque un preciso riferimento al tema della superbia. Nella colonna di sinistra, vengono riportate le suddivisioni del vizio e ciascuna viene elencata su un nuovo rigo di scrittura, che rimane in parte vuoto. Questo spazio viene riempito dal miniatore con l'immagine di una possente aquila in posizione araldica: essa ha catturato la sua preda (che potrebbe essere una capra o un capriolo); al di sotto, un cavallo si difende con un calcio da un leone che lo sta attaccando. A destra si nota la lotta di un serpente con un topo, il quale contrasta il più potente nemico mostrando i denti e le zampe anteriori sollevate. Si incontrano poi numerosi uccelli e anche un cane che insegue delle lepri.

Presentare gli animali come esempio di un comportamento peccaminoso o virtuoso è una prassi comune in epoca medievale, molto spesso vengono costituite coppie di opposti, come il pacifico agnello e il lupo assetato di sangue, o l'aquila e il serpente: questo però non crea un ordine classificatorio ben preciso con chiare indicazioni, ma resta un sistema flessibile che si può utilizzare in maniera variabile, per questo motivo lo stesso animale in diversi contesti può avere ruoli differenti.¹³

Anche per le illustrazioni appena ricordate, il committente (forse il nipote di Pellegrino Cocharelli, ma non si può escludere che la selezione sia imputabile al miniatore stesso) sceglie animali – come l'aquila – che possono essere interpretati come simbolo dell'arroganza dei potenti, ma anche della forza coraggiosa degli oppressi che, inaspettatamente, abbatte i superbi. Queste piccole rappresentazioni di animali in lotta o in azione sono state inserite sicuramente dopo la trascrizione del testo e non è possibile chiarire se questo sia avvenuto nello stesso momento della realiz-

¹³ Voisenet 2000, pp. 353-370; cfr. anche Vinent-Cassy 1985.

zazione della decorazione marginale, o forse in un momento di poco successivo.

Il testo di questa carta termina con un monito rivolto al figlio prediletto («Fili karissime»; ed. *infra*, I, I, 26) che lo esorta ad evitare il vizio della superbia e a seguire invece l'insegnamento tratto dai racconti del nonno che verranno proposti di seguito. E infatti, al *verso* della stessa carta (Add. 27695, c. 2v; Tav. IV), troviamo una miniatura a piena pagina ad illustrazione di quanto detto: di nuovo i tre rappresentanti delle diverse generazioni sono presenti, l'autore tocca il braccio del figlio e gli mostra con un ampio gesto l'avo, che, separato dai due, è rivolto verso il lato sinistro ed è caratterizzato da una veste particolarmente ricca.¹⁴ L'enorme significato che riveste la memoria di Pellegrino per il gruppo familiare viene sottolineato attraverso questa ulteriore immagine all'interno del primo capitolo, tanto più che il piccolo *Johanninus* sembra qui, se confrontato con il ritratto al *recto* della prima carta di Add. 27695, un po' più grande, cosicché è possibile mostrare già uno sviluppo della sua maturità. Il giovane porta sulla mano sinistra un piccolo falco, che rivela non solo il suo stato sociale elevato, ma forse rinvia anche a una coscienza di sé ormai raggiunta. I medaglioni della cornice presentano qui guerrieri in armatura e rimandano esplicitamente al contesto cortese. Nel bordo inferiore una dama pone sul capo del cavaliere, inginocchiato di fronte a lei, un elmo con l'insegna di un pesce; nel medaglione a lato, questo stesso cavaliere combatte contro un guerriero con l'elmo sormontato da una volpe. In questo modo i due combattenti vengono differenziati, e probabilmente anche caratterizzati simbolicamente, in una contrapposizione pesce/positivo *vs* volpe aggressiva/negativo. Sono, questi, elementi specifici tratti dalla letteratura cortese, che danno ulteriore lustro all'immagine della famiglia Cocharelli, e non è possibile chiarire se, in questa profusione di segnali cortesi, non vi sia anche un richiamo al pericolo del peccato di superbia, vizio sempre in agguato. Nelle decorazioni fra i tondi ritorna il cardellino: l'immagine rafforza così l'ipotesi della rappresentazione di un'impresa familiare.

Nella pagina che subito segue (Add. 27695, c. 3r; Tav. V) l'autore narra il trasferimento dell'avo Pellegrino da Acri a Genova, ricordando che è

¹⁴ Forse questo posizionamento indica l'avvenuta morte del personaggio, cfr. Fabbri 2011, p. 290. L'oggetto che il personaggio tiene in mano non è chiaramente identificabile (cfr. Fabbri *supra*, p. 213).

proprio a causa della superbia dei potenti che la città è caduta, così come avvenne per la biblica Babilonia. I tondi della cornice mostrano personaggi orientali con scudi; nel mezzo della cornice superiore sembrerebbero essere raffigurati una donna e un uomo colti in dialogo, mentre nei grandi medaglioni del bordo inferiore si trovano coppie di combattenti e, al centro, un regnante orientale. Da notare il fatto che molti visi, così come gli emblemi araldici sugli scudi e sulle corazze, sono stati coperti e resi irriconoscibili attraverso velature di colore grigio. Questa velatura è stata apposta con grande accuratezza, si tratterebbe quindi, più che dell'intervento inconsulto di un lettore, di un'azione mirata ad eliminare alcuni elementi figurativi specifici, con lo scopo di neutralizzare queste figure.

3. *Ira e falconeria*

Il secondo capitolo riguarda l'ira, l'immagine posta in apertura, ad accompagnare il titolo (Add. 27695, c. 3v; Tav. VI), mostra concretamente una lite fra due uomini che viene placata ad opera di un terzo personaggio. Il primo a sinistra ha estratto un pugnale e ferito l'altro direttamente al volto, il sangue di questi adesso cola lungo il manto. Guardando i gesti e le posture dei personaggi, l'osservatore può seguire attentamente il diverbio: il ferito, con il volto dolorante, intreccia le dita delle mani, l'altro lo indica, ancora carico di rancore, mentre il personaggio più anziano cerca di calmarlo e gli blocca la mano destra che tiene il pugnale. Anche in questo caso viene presentato un gruppo di tre persone, ma la tipologia delle vesti e le fisionomie sono chiaramente differenti da quelle del gruppo familiare dei Cocharelli. Viene qui ritratta una scena quotidiana e non specifica, con lo scopo di mostrare le conseguenze dell'ira e della perdita del controllo di sé.

I medaglioni del bordo inferiore illustrano un torneo e richiamano quelli presenti nelle due pagine precedenti: una donna a cavallo con il capo cinto da una corona presenta due stendardi ai due guerrieri pronti per il torneo: uno dei due (nel medaglione di sinistra) è proprio il cavaliere con l'elmo sormontato da un pesce che abbiamo incontrato due pagine prima. Il rapporto con il peccato non è qui immediatamente riconoscibile, ma l'elefante e il toro rappresentati nel margine inferiore fra questi medaglioni forniscono un chiaro commento all'illustrazione. Infatti, l'ira del toro è proverbiale, mentre l'elefante già dal medioevo è sinonimo di pa-

zienza e spesso viene raffigurato come l'animale che funge da cavalcatura alla virtù *Patientia*.¹⁵ In questo caso la scelta è stata dunque quella di rappresentare una coppia di opposti per sottolineare, mediante questo contrasto, le caratteristiche del vizio. Si tratta, come si è detto all'inizio del saggio, di un modello di argomentazione molto diffuso e apprezzato, e sicuramente si può intravedere qui un rinvio al confronto fra i due guerrieri pronti al torneo: in questo modo i differenti motivi illustrati sono incastonati gli uni negli altri attraverso un gioco sottile di corrispondenze.

Anche nel bordo laterale e in quello superiore si trovano ulteriori animali tra i quali si può istituire un confronto del tutto analogo. In alto a sinistra vi sono tre animali rapaci: leone, orso e leopardo, ai quali viene opposta una nutrita schiera di animali che si cibano di piante (tutti potenziali prede dei primi). Solo il cinghiale, che guida questa fila e che viene spesso associato all'ira, viene rappresentato in una posizione di attacco, mentre tutti gli altri animali sono assolutamente pacifici.¹⁶ Le rappresentazioni poste nei margini hanno quindi anch'esse un chiaro rapporto con il tema del capitolo e rinviano per via associativa a una serie di riflessioni che commentano e completano quelle contenute nel testo.

L'utilizzo di animali come esempio del vizio dell'ira si intensifica nelle pagine successive. In quella che era la pagina seguente (e che adesso corrisponde alla c. 1r del frammento Add. 28841; Tav. VII), vengono rappresentate molte lotte fra animali: nel bordo inferiore vi è il combattimento fra un leone e un orso, a fianco troviamo un leone che azzanna un cerbiatto, un cane da caccia che morde un cervo, un astore che si abbatte su una pernice, un falco che si avventa su una gru. La caccia con accipitridi occupa un posto di rilievo, poiché persino fra le colonne di testo li si vede afferrare ora una cicogna e ora un'anatra. Molto probabilmente il miniatore traspone qui diversi motivi desunti da un trattato di falconeria, simile al notissimo *De arte venandi cum avibus* di Federico II.¹⁷ Nei rimanenti tondi della cornice si vedono altri uccelli che non sono impegnati in un combattimento e che normalmente non compaiono quali simboli dell'ira. Solo in alto al centro si trova un barbagianni, che viene abitualmente connotato in modo negativo.¹⁸ Fra le righe il miniatore ha poi inserito non

¹⁵ Diekhoff 1999, s.v.

¹⁶ Nell'ordine: cinghiale, cerbiatto, unicorno, giraffa, dromedario, capra, stambecco e ariete.

¹⁷ Willemsen 1969 e 1970.

¹⁸ Per l'identificazione delle specie, cfr. Bitsch *infra*, pp. 276, 287.

solo ulteriori volatili, ma anche leprotti, serpenti e due gatti che catturano un topolino. L'intenzione principale, quella di commentare il vizio attraverso esempi tratti dal mondo animale, viene qui evidentemente abbandonata a favore del desiderio di rappresentare il maggior numero di specie differenti di volatili. Il ruolo delle immagini diventa quindi autonomo, e il mondo animale appare sempre più come un elemento indipendente che affianca il testo all'interno del progetto decorativo del libro.

4. *Il lupo nell'idillio bucolico e la figura di Amor*

Il ruolo autonomo delle immagini si palesa in particolar modo nella pagina seguente (Add. 28841, c. 1v; Tav. VIII). Le spiegazioni generali delle sottocategorie di vizi derivanti dall'ira terminano dopo i due terzi della colonna sinistra del testo con il parallelo fra fuoco e ira (che conducono entrambi alla totale autodistruzione), seguiti dall'annuncio degli esempi storici che dovranno mostrare quali danni alcuni potenti hanno provocato a loro stessi a causa di questo vizio. Questi *exempla* erano riportati nelle carte successive, oggi perdute. Tuttavia, poiché in questa pagina rimaneva molto spazio libero, il miniatore vi ha potuto sviluppare un'immagine più complessa. La struttura verticale dello spazio viene utilizzata per mostrare un paesaggio collinare, punteggiato da alberi, che digrada verso un ruscello. Due pastori hanno qui le loro greggi di pecore, capre e alcuni bovini: alla ricerca di erba verdeggiante, alcuni animali si avventurano persino fra le righe di testo! Uno dei pastori siede all'ombra di un albero e suona una piva: è una vera e propria scena bucolica, difficilmente concepibile senza almeno una vaga conoscenza delle *Bucoliche* virgiliane, forse note attraverso dei testi che hanno fatto da intermediari. Ma l'idillio inganna, perché un lupo si è fatto largo fra le greggi, ha azzannato una pecora e ora fugge, inseguito dal secondo pastore e dal cane da guardia. Il lupo è qui simbolo del maligno che irrompe improvvisamente in una situazione lieta e la sconvolge. In questo modo viene impartito l'insegnamento di quanto impetuosamente l'ira possa distruggere un momento apparentemente pacifico, e questo pericolo, è bene ricordarlo, è perenne e presente in ogni luogo. Con la coppia di opposti lupo/pecora si fa riferimento ad un *topos* molto diffuso, che gioca un ruolo estremamente importante anche nel dibattito politico del tempo, come mostra la nota favola di Esopo, spesso rappresentata a questo scopo, ad esempio negli af-

freschi del Palazzo dei Priori di Perugia¹⁹ o in quelli di Guariento nella chiesa degli Eremitani a Padova,²⁰ (ma si può pensare anche al Cappellone degli Spagnoli nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, dove i cani bianchi e neri dei domenicani scacciano i lupi dalle greggi dei fedeli).²¹ Più avanti (e forse non è un caso), nel capitolo dedicato all'avarizia, l'autore del trattato paragonerà una parte dei cittadini genovesi a dei lupi rapaci.²²

Le illustrazioni della cornice completano questa immagine in maniera molto sottile, poiché sono dedicate al tema dell'amore. In questo modo ci si riferisce al contenuto delle canzoni pastorali, nelle forme attualizzate della poesia contemporanea. Nei tondi sono riconoscibili varie coppie: gli uomini presentano dei falconi sul braccio, le dame hanno degli uccelli canterini o sono poste in vicinanza di fonti. Nella cornice superiore, al centro, è inginocchiato Amore rappresentato come una figura color rosso fuoco con i capelli fiammeggianti e gli occhi bendati. Egli ha già scoccato i suoi dardi e così, alla sua destra, si inginocchia un giovane ferito, che mostra il suo cuore all'amata. A sinistra un uomo, anch'esso trafitto al cuore, cade in ginocchio di fronte alla sua dama. Numerosi elementi tratti dall'iconografia dell'amore cortese vengono qui dunque rielaborati in nuove immagini.²³

Nei medaglioni del bordo inferiore troviamo ancora una volta le figure più importanti per la comprensione della pagina: nel tondo centrale vediamo ancora Amore bendato, ma questa volta egli porta sul capo una corona ed è in piedi su un destriero bianco senza briglie; al posto degli arti inferiori il dio d'Amore ha qui delle zampe unghiate come un rapace: è dunque una figura ibrida. In questo caso il miniatore sta facendo riferimento a una raffigurazione di Amore all'epoca particolarmente attuale, dal momento che circolava proprio in quegli anni nelle città del Nord Italia. Infatti, intorno al 1270, il poeta toscano Guittone d'Arezzo (ca 1230-

¹⁹ Riess 1981, p. 56 e ss. Anche sul rilievo della Fontana maggiore di Nicola e Giovanni Pisano si trova questa fiaba, cfr. Poeschke 2000, pp. 76-80.

²⁰ Blume 2000, pp. 98-99; Elliot 2007, p. 114.

²¹ Poeschke 2003, pp. 362-366.

²² Add. 27695, c. 8v; ed. *infra*, I, v, 101: «Quam plures cives reputebantur boni per evidenciam, sed tempore eorum dominationis habere facti sunt ut lupi rapaces». Anche nel *Libro della natura degli animali* (fine del XIII secolo) il lupo viene definito rapace e viene quindi proposto un confronto con la natura dell'uomo cfr. *Libro della natura degli animali* (ed. Checchi), pp. 214-217. Si ricorderà anche la profezia del Vecchio Testamento secondo la quale, nel futuro regno di Dio, il lupo e l'agnello pascoleranno assieme (Isaia 65,25 e 11,6).

²³ Per cui cfr. Glanz 2005 e Müller 1996.

1294) aveva presentato in una serie di sonetti i pericoli mortali dell'amore e aveva creato una rappresentazione di Amore bendato, con le zampe di un rapace al posto degli arti inferiori. Questa immagine innovativa era alla base della corona di sonetti e aveva la chiara funzione di monito:²⁴ le singole poesie descrivono in maniera sistematica le proprietà e gli attributi della figura di *Amor* e ne danno al tempo stesso una spiegazione, che presenta drasticamente le conseguenze negative dell'amore. Si tratta, a ben vedere, di una sorta di *ekphrasis*, della descrizione di un'immagine accompagnata da un commento in chiave allegorica: Guittone ricorda più volte all'amico per cui questi sonetti sono stati concepiti, di osservare attentamente l'immagine: solo così egli si potrà salvarsi dalla perdizione provocata dall'amore terreno. Gli artigli grifagni al posto dei piedi di *Amor* rappresentano quindi la trasformazione più evidente dell'antica figura del Dio: essi sono, come dicono con precisione le rime ricordate sopra, gli artigli di un astore, perché questo rapace afferra saldamente la preda e la uccide stritolandola con la sola pressione delle zampe; così avviene anche per la vittima di *Amor*, la quale, incatenata dal sentimento amoroso, non può più sfuggire alla presa. Guittone aggiunge dunque alla figura di *Amor* un attributo che rinvia alla caccia con il falcone e quindi alla cultura cortese a lui contemporanea. Verso la fine del XIII secolo la figura del dio venne arricchita di dettagli volti a sottolinearne i tratti terrifici facendole cavalcare un cavallo senza briglia, lanciato contro l'umanità inerme. Ciò la rendeva concettualmente simile ai cavalieri dell'Apocalisse.²⁵ Il fiorentino Francesco da Barberino (1264-1348) reagì a questa tendenza, subito dopo il 1290, proponendo un'alternativa, che venne esplicitata in una lunga canzone: in essa tutti gli elementi terrificanti e negativi vengono rivolti in positivo.²⁶ La sua figura di *Amor* non è cieca e, accanto alle frecce, le quali

²⁴ Si tratta di 13 sonetti, recentemente editi e commentati in una nuova edizione (2007) curata da Roberta Capelli: Guittone d'Arezzo, *Del carnale amore* (Capelli ed.); si veda inoltre Blume 2018a, pp. 89-91 e 2018b, pp. 342-347.

²⁵ L'immagine in una miniatura veneziana (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 326, c. 1r), e gli affreschi della cosiddetta Camera d'Amore nel Castello di Sabbionara ad Avio (ca 1330-1360) sono gli altri esempi meglio conservati di quest'iconografia. La concezione dell'immagine è però più antica, poiché viene già utilizzata da Francesco da Barberino nell'ultimo decennio del XIII secolo, per cui cfr. Fromovic 1994, pp. 104-108, Blume 2018a, pp. 92-93 e 2018b, pp. 350-351.

²⁶ Si tratta della canzone *Io non descrivo in altra guisa Amore*, che Francesco propone nei suoi *Documenti d'Amore*, cfr. Albertazzi 2008, II, pp. 577-580. Per cui si vedano ancora Blume 2018a, pp. 94-97 e 2018b.

provocano le pene d'amore, sparge rose che rappresentano le gioie amoro-se. Sotto la figura di Amore a cavallo si trovano i rappresentanti degli Amanti, ben ordinati secondo età e ceto sociale, con le immagini della coppia e della vedova all'apice. Francesco da Barberino sviluppa così un'etica dell'amore legata alla realtà politica e sociale della repubblica comunale.

Sull'aspetto del dio d'Amore, soprattutto sulla sua supposta cecità, così come sul suo valore positivo o negativo si svolge, per tutto il Trecento, un intenso dibattito a cui partecipano vari intellettuali: numerosi componimenti di differenti autori si concentrano proprio su questa diatriba. Il motivo di Amore a cavallo è dunque di assoluta attualità intorno al 1330 ed è possibile vedervi il legame con l'ira, poiché anche *Amor* è in fondo mosso dal suo furore, e nel testo il *furor* è definito come una tempesta dell'anima, che nasce dal rancore e che non può essere placata dalla ragione.²⁷ Anche il paragone fra l'ira e il fuoco che tutto distrugge si può ampliare facilmente all'immagine di Amore, poiché il fuoco del sentimento (o meglio il cuore infiammato) figura quale uno dei *topoi* più diffusi in questo genere di lirica. Le fiamme che come schiuma escono dalla bocca del cavallo acquistano così, come i capelli fiammeggianti della figura di Amore in alto, un significato del tutto particolare.

Amore a cavallo dirige le sue frecce verso una coppia posta nei medaglioni a fianco: a sinistra siede una dama fra due vasi di fiori e il cagnolino che si vede nel quadrilobo a lato le appartiene sicuramente, a destra un cavaliere con il suo astore da caccia si avvicina a un cespuglio di rose. Nel tondo a fianco vi è un oggetto dalla forma conica, probabilmente vuoto all'interno e appeso ad un albero: è stato proposto di vedervi un favo di api,²⁸ ma si tratta di una rete e il rimando è evidentemente alla metafora della rete d'amore. La scena d'amore è collocata entro un paesaggio idilliaco e anche il cavallo di Amore galoppa su un prato verdeggiante, lungo le rive di un ruscello. Ciò crea un evidente legame con il panorama dell'idillio distrutto, rappresentato nell'immagine centrale, tanto più che vi è un elemento in comune: sia il lupo nella sua fuga, che il dio d'Amore nel

²⁷ Add. 28841, c. 1v: «Furor est animi tempestas que ex rancore insurgit, prescribens et procurans alterius dampnum et mortem, neque vult acquiescere rationi» (ed. *infra*, I, III, 43), così come poche righe dopo: «Ire enim natura est velud ignis qui pabulum consumit totaliter et se ipsum» (ed. *infra*, I, III, 48).

²⁸ Per questa interpretazione cfr. Fabbri 2011, p. 291.

suo galoppo, si muovono verso sinistra creando un parallelismo visivo, certo voluto dall'autore delle miniature.

L'artista completa dunque la descrizione dell'ira con esempi derivanti dal campo della poesia, inserendo un ulteriore rinvio alla cultura profana delle *élites*, da mostrare al giovane *Johanninus* con scopo educativo. Mentre il testo aggiunge alle spiegazioni generali del vizio l'esperienza della storia familiare e del recente passato, le immagini aggiungono elementi che provengono dalla cultura intellettuale più innovativa di quegli anni.

5. *Invidia nel Levante*

La prima immagine del capitolo successivo (invidia) mostra di nuovo un gruppo di tre uomini. (Add. 27695, c. 4r; Tav. IX). Il più anziano, vestito di blu, sta al centro e sembra fare delle rimostranze ad un altro personaggio posto sulla destra, abbigliato con un mantello foderato di pelliccia, con un rosario in mano e che tiene lo sguardo rivolto verso il basso, colpito dai rimproveri. Il terzo, sulla sinistra, sembra voler trattenere il personaggio centrale, afferandogli la veste. Si tratta di un confronto verbale, il cui contenuto non è ricostruibile a partire dai gesti o dal contesto. I medaglioni nella cornice hanno solo un legame parziale con l'immagine a piena pagina: vi sono raffigurati degli ibridi, delle creature in parte antropomorfe, che di regola sono connotate negativamente. Alcune di esse ricordano inoltre gli strani abitanti dei paesi esotici ai confini del mondo, così come sono descritti nel *De rebus in Oriente mirabilibus*,²⁹ anche se qui non appaiono alcune delle figure più caratteristiche presenti in questo genere di testi. Nei tondi inferiori vediamo un uomo in lotta con un orso, un altro con un cinghiale, un terzo con un lupo; nei quadrilobi si affrontano un pellicano e uno struzzo. Il pellicano è sempre una figura positiva, ed è legato alla passione di Cristo poiché si crede che esso nutra i propri figli col proprio sangue; esso funge qui da opposto dell'invidia, in quanto è immagine del sacrificio di sé per amore del prossimo. Lo struzzo è spesso invece interpretato negativamente ed è messo in relazione soprattutto con l'ira. Infatti, lo struzzo dimentica le sue uova nella sabbia e si presenta quindi

²⁹ Si veda Friedman 1981, p. 144 e ss.

come l'opposto del premuroso pellicano.³⁰ Qui, come nell'immagine dell'ira (c. 3v) sembra essere stata scelta una coppia di animali antitetici per rappresentare il peccato e la virtù necessaria al suo superamento.

Nella pagina successiva (Add. 27695, c. 4v; Tav. x) il testo con la definizione del vizio e la lista delle sue sottospecie sono circondati da tondi nei quali vengono raffigurati i rappresentanti dei vari gruppi sociali. Nel bordo inferiore è mostrato l'ambiente di corte: nel mezzo siede un sovrano su un trono composto dal corpo di due grifoni (da connotare, quindi, negativamente), a destra e a sinistra stanno due figure in ginocchio, una delle quali presenta al sovrano una carta scritta (o una lettera); ai lati sono stati invece dipinti cortigiani o ufficiali di corte. Non è difficile interpretare tale scelta figurativa come un chiaro rinvio al ruolo fondamentale giocato dall'invidia all'interno di una corte! Nei tondi laterali si riconoscono monaci, personaggi orientali, musicisti, laici di vari ceti sociali, a indicare come il vizio sia presente in ogni strato della società. Fra le righe del testo ritroviamo dei volatili e due volpi che si contendono un gallo; in uno spazio più ampio, non riempito dal testo delle *subspecies* del vizio, è seduto un cacciatore di uccelli che tiene su una lunga asta una civetta per attirarli: è un'illustrazione precisa che indica ancora una volta l'interesse specifico per la caccia e per il mondo animale.

In questo caso gli esempi didattici che provengono dall'esperienza dell'avo sono fortunatamente giunti fino a noi: si tratta delle carte che narrano e che mettono in scena la caduta di Tripoli (1289) e quella di Acri (1291), ambedue rappresentate a piena pagina con una veduta di città: il miniatore non è qui interessato tanto ad un'esattezza topografica, quanto al dettaglio dell'evento storico.³¹ Il testo con la presa di Tripoli (Add. 27695, c. 5v; Tav. XI) è circondato da tondi entro i quali sono effigiati i cavalieri Templari, accompagnati in basso dalle immagini di un porcospino e di un riccio. Nel margine inferiore del testo su Acri (il *verso* della carta oggi al Bargello; Tav. XIV) troviamo invece, al centro, un sovrano orientale a cui si rivolgono due scimmie, mentre nei due tondi laterali siedono due principi di corte orientali. Se questi personaggi possono esseri visti come un riferi-

³⁰ Hünemörder 1999. Secondo Tommaso di Cantimpré (*Liber de natura rerum*) lo struzzo ha sotto le ali delle punte che aumentano la sua velocità e lo inducono a scoppi di ira; in numerosi bestiari (precedenti e contemporanei al codice), viene descritta la presunta abitudine dell'animale di dimenticare le proprie uova nella sabbia: queste vengono covate poi dal calore del sole.

³¹ Per l'analisi di queste immagini rinvio anche a Fabbri 2011, pp. 292-293; Concina 2016, pp. 204-217 e 2019; cfr. anche Musarra *supra*, pp. 85-87.

mento agli avvenimenti narrati nell'opera, non così per le due cornici (superiore e laterale), che racchiudono il testo della carta al Bargello: esse sono composte da medaglioni raffiguranti vari volatili, tutti rappresentati in modo estremamente dettagliato. Non sembra qui esserci un rapporto diretto con la narrazione e l'interesse per la natura degli animali appare dunque sempre più come un elemento completamente autonomo rispetto al contenuto del trattato morale.

6. *Accidia e il gioco dei dadi*

L'immagine del vizio dell'accidia (il *recto* della carta oggi a Cleveland; Tav. XV) è una scena a più figure: cinque donne vestite con abiti lussuosi e incoronate da diademi si dilettono col gioco dei dadi. Una di loro regge sulla mano un pappagallo che forse ha liberato dalla gabbia a destra, ora vuota; fra loro siede un bambino con un cardellino in mano. Dietro a questo gruppo è visibile un divano, sul quale giocano piccoli cagnolini bianchi e al quale sono appoggiati due giovani uomini; sul lato sinistro siedono due donne, di cui una con in mano un libro, di loro però si vede solo il disegno preparatorio e qualche dettaglio. È sicuramente un ambiente di corte quello che viene presentato come peccaminoso: uno dei giovani uomini cerca il nostro sguardo e mostra con l'indice la parte alta del foglio, dove sotto un'arcata a colonnine doppie si vedono uomini intenti alla costruzione dell'edificio: da destra a sinistra troviamo un tagliapietre con la sua piccozza, che sta recuperando i blocchi di costruzione, poi uno scalpellino, seguono l'addetto alla preparazione dei colori dalle pietre naturali e il frescante impegnato nella decorazione finale.³² L'immagine ha una sua funzione autonoma: in essa il virtuoso lavoro fisico si oppone alla mollezza dell'accidia, e ad accrescimento della lezione morale vi è il non trascurabile dettaglio che suggerisce che sono proprio le attività fisiche qui rappresentate, a permettere la realizzazione dello spazio lussuoso in cui il vizio prende forma. L'immagine concretizza così i concetti generali dettati dal testo attraverso una situazione esemplare di facile lettura e di cui i ricchi ceti dirigenziali potevano avere un'esperienza concreta.

³² L'attività della figura nell'ultima arcata a sinistra non è facilmente identificabile. Tenderei a non identificare il giovane con il piccolo *Jobanninus*, come in Fabbri 2011, p. 296.

Il *verso* della pagina (Tav. XVI) mostra il testo circondato dai soliti tondi, che incorniciano qui personaggi (fra i quali figurano diversi orientali ed asiatici) seduti o accovacciati, anch'essi oziosi o inerti. Nel margine inferiore troviamo un cardinale e due vescovi, il che indica l'evidente critica sociale alle gerarchie ecclesiastiche. Gli spazi lasciati liberi dal testo pullulano di piccoli animali, quali volatili, lepri, ma anche cani da caccia; nello spazio più ampio, reso disponibile dall'elenco delle varie specie di accidia, troviamo un nido d'aquila posto sulla cima di una roccia: una delle aquile porta nel becco un leprotto come cibo per la sua prole, l'altra attacca l'uomo che era salito fino al nido per prendere i piccoli, raffigurato mentre cade nel dirupo a testa in giù. Questo motivo proviene ancora una volta da un trattato di falconeria e uno schema iconografico molto simile si ritrova nel *De arte venandi cum avibus* di Federico II.³³ Questa immagine non è facilmente riconducibile al tema dell'accidia, ma è forse ispirata dal testo relativo all'avarizia che si trova nelle pagine seguenti, in cui viene istituito un paragone fra le aquile e i tiranni, e in cui si fa riferimento all'improvvisa caduta dei potenti.³⁴

7. Avarizia e il governo della città

Gli esempi tratti dall'esperienza personale e l'inizio del capitolo sull'avarizia (con la relativa miniatura) sono andati in questo caso perduti. Il testo rimanente si apre sulla sezione dedicata alla trattazione dei vizi subalterni, a partire dalla simonia, per cui i tondi della c. 6r di Add. 27695 (Tav. XVII) sono riservati ai chierici e alle gerarchie ecclesiastiche, mentre gli spazi a fine rigo sono popolati immancabilmente da piccoli volatili, lepri e cagnolini. Il primo *exemplum* collegato all'avarizia è l'avidità del re francese Filippo IV il Bello, che sciolse l'ordine dei Cavalieri del Tempio, incamerò il loro patrimonio e ne mandò a morte i rappresentanti. Una miniatura a piena pagina (Add. 27695, c. 6v; Tav. XVIII) mostra nel dettaglio questo avvenimento e presenta, nella parte inferiore della pagina, anche l'incidente mortale che coinvolse il sovrano, fatalità che viene evidentemente inter-

³³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1071, c. 58r e v. Qui un falconiere tenta di salire su un albero o di scalare una roccia, ma in questo caso non vi è la caduta.

³⁴ Add. 27695, c. 9r, per cui cfr. nota 41.

pretata come una punizione divina per il suo peccato.³⁵ Nelle carte seguenti si tratta delle pratiche disoneste degli usurai di Genova. Nella parte superiore di Add. 27695, c. 7r (Tav. XIX) – la metà inferiore di questa carta, in cui si trovava il séguito del racconto della morte del sovrano è purtroppo perduta –, il miniatore riproduce dettagliatamente la facciata del duomo di Genova,³⁶ sul *verso* (Tav. XX) vediamo invece come due cittadini portino gli oggetti preziosi ad un banco dei pegni, sito in un prestigioso edificio. Sul valore degli oggetti portati in pegno sembra sorgere un'animata discussione, come indicano i gesti dei protagonisti. I molti dettagli realistici creano una scena di grande concretezza, sebbene il miniatore non mostri attenzione per una rappresentazione tridimensionale dello spazio.

Sulla pagina seguente (Egerton 3127, c. 1r; Tav. XXI) – nella quale il testo si sofferma diffusamente proprio sull'usura – fa la sua comparsa per la prima volta una decorazione fitomorfa a girali, che si apre nel bordo inferiore mediante l'inserzione di quattro medaglioni contenenti raffigurazioni di insetti: due falene, una farfalla e una formica volante, riprodotti con stupefacente esattezza zoologica. L'interesse del miniatore traslascia qui completamente il contenuto del testo e si concentra sulle meraviglie del mondo microscopico degli insetti. E lo stesso avviene due carte dopo (Add. 27695, cc. 8v e 9r; Tavv. XXIV-XXV), laddove l'artista rappresenta altri piccoli invertebrati, e inserisce nei medaglioni farfalle, api e falene.³⁷ L'interesse per il mondo della caccia, che già aveva dato vita a molte immagini, si è trasformato dunque in un'attenzione per la natura degli esseri più piccoli e minuscoli. Per questa nuova tipologia di immagini non esistono a quest'altezza cronologica modelli di riferimento perfettamente sovrapponibili, poiché gli insetti non sono stati oggetto di grande attenzione nell'arte medievale. È dunque evidente che questi animali devono essere stati catturati e collezionati per poter permettere al miniatore di fissarli sulla pergamena con tanta precisione.

Sul *verso* di Egerton 3127, c. 1 (Tav. XXII) lo scriba utilizza solo la parte alta della carta per le due colonne di testo, e questo permette al miniatore di avere di nuovo lo spazio necessario per inserire un'immagine di caccia

³⁵ Fabbri 1999 e 2011, p. 293, e Fabbri *supra*, pp. 216-218.

³⁶ Ai lati del duomo e lungo i bordi della carta si vedono cittadini genovesi: Fabbri 2011, p. 292; cfr. anche Musarra *supra*, p. 98 e Fabbri *supra*, p. 216.

³⁷ Bitsch *infra*, p. 306.

con uccelli rapaci. Due uomini di età differente cavalcano vicino a due giovani, accompagnati da un servitore e dai cani da caccia: sono probabilmente le tre generazioni della famiglia Cocharelli, qui ritratte al centro di un paesaggio popolato dai volatili, dettagliatamente riconoscibili anche dal loro tipo di volo.³⁸ Nel margine superiore si trovano corvi e avvoltoi intenti a cibarsi dei cadaveri di una volpe e di un cavallo.³⁹ Non sembra qui esserci un rapporto diretto col tema dell'usura, piuttosto ad essere centrale è l'entusiasmo per i piaceri venatori e per la varietà dei volatili. Ma tre pagine più avanti l'autore denuncia l'avidità dei governanti cittadini, dei «tyranni palacii», avidi come le aquile che si lanciano da grandi altezze per catturare le prede, con la differenza che almeno le aquile lasciano parte delle loro vittime a corvi e cornacchie, i quali per questo le seguono a distanza. Tuttavia, quando le aquile sono a corto di cibo, esse sono in grado di divorare anche gli stessi corvi e cornacchie, così come fanno i tiranni, pronti a denunciare, all'occorrenza, i propri alleati.⁴⁰ Forse in questo senso è possibile intravedere un legame con l'immagine precedente. Le raffigurazioni, infatti, prendono spunto dal testo, ma lo sviluppano altrimenti: esse non propongono solo ulteriori esempi visivi, ma aprono anche prospettive inedite, creando nuovi legami col testo e con altre immagini presenti nel codice.

Nella sezione dedicata all'avidità dei ceti dirigenti genovesi è inserita un'illustrazione a piena pagina che mostra, non senza una certa vena polemica, l'avarizia dei magnati (Add. 27695, c. 8r; Tav. XXIII). La carta è divisa in due parti, che sembrano rappresentare due diverse stanze del palazzo comunale, come indicherebbero gli stemmi posti sulle arcate.

³⁸ *Ivi*, pp. 248-252.

³⁹ Gli avvoltoi che si cibano di animali morti sono presenti anche nel trattato di Federico II, *De arte venandi cum avibus* (Pal. lat. 1071, cc. 4v, 10v, 11r), e simili immagini si trovano anche nel *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival, cfr. Morini 1996, pp. 418-419.

⁴⁰ «Tyranni palacii canes sunt similes aquile, prime super omne volatile, que ascendit volando tantum in altum quod cerni non potest, sed, sic volando, subito demergit ad terram. Sic sunt assimilandi tyranni qui sua superbia brevi tempore, accumulando male ablata, scandunt in altum et noscitur hora qua cito veniunt ad declinum. Alteram habet aquila naturam qua tyranni exemplo sunt tales. Talis est aquila in capiendo predam dum esuriit, qua capta, partem retinet et se nutrit, et partim dat corvis et cornagiis sequentibus eam in volatu, ex eo quod assimilantur negridine sua filliis, credens suos esse pullos. Et si contigerit ipsam non capere predam seu aves aliquas, dum famescit capit ipsos corvos et cornagias et se inde nutrit. Et sic sunt tyranni aquile assimilandi: dum rapiunt pecuniam et res alienas stant bene ad unum, sed dum fallit eis usus capiendi aliena, tunc unus destruit alterum et sic crescit odium ex peccatis eorum et destructio finaliter inter eos» (Add. 27695, c. 9r; ed. *infra*, I, v, 119-124).

Nella parte superiore vediamo un gruppo di uomini indaffarati con del denaro: essi lo contano e poi lo chiudono in sacchi da mettere in un forziere, è però più probabile che il movimento avvenga in maniera opposta, e cioè che il denaro provenga dalle casse e che venga contato e diviso. Dietro alla cassa vediamo alcune persone impegnate in una discussione: ad uno dei presenti sembrano essere mossi dei rimproveri, mentre un altro mostra le palme delle mani aperte, forse a significare che non può o che non ha potuto intervenire. Al di sotto di questa scena lavorano i contabili, attenti a stilare le ricevute; a destra, sulla scala che porta a questa sala, si accalca una folla di cui fanno parte soprattutto donne e bambini, le vedove e gli orfani che vengono citati esplicitamente nel testo come vittime inermi. In alto, sopra il capitello, appare il busto di Cristo, che indica un testo realizzato a lettere dorate su fondo scuro, che è una citazione dal Vecchio Testamento: «viduis et pupillis non nocebitis, et si illeseritis eos, vociferabuntur a me, et irascitur furor meus contra vos, et percuciam vos gradio, et erunt usor[es] vestre vidue et filii vestri pupilli» («non maltratterai la vedova o l'orfano. Se tu li maltratti, quando mi invocheranno la mia ira si accenderà contro di voi e vi farò morire di spada, e le vostre mogli saranno vedove e i vostri figli orfani»)⁴¹ Ma i ceti dirigenziali genovesi, come si evince dall'immagine, non ascoltarono la parola di Dio: i gesti vivaci dei protagonisti e gli sguardi delle figure lasciano presupporre che qui sia rappresentato un avvenimento preciso che ancora ci sfugge,⁴² ma che doveva venire raccontato quale esempio dell'abuso del potere politico. Un uomo con una sopravveste color rosa pallido, che sembra apparire anche nella discussione della parte alta, dà l'elemosina ad un bimbo. Un altro uomo vestito di rosso di fronte a lui sembra indicare qualcosa, e questo gesto viene ripreso da una seconda persona che guarda ostentatamente verso il lettore catturandone lo sguardo. La linea delle mani indicanti conduce così i nostri sguardi su uno dei libri sul tavolo, sul quale si legge il nome di Cristiano Spinola, uno dei protagonisti dei confronti politici e militari tra i differenti partiti nel primo quarto del XIV secolo.⁴³

In questo modo, ancora una volta, l'immagine sviluppa gli argomenti esposti dal testo, ampliandoli in maniera autonoma. E di nuovo si nota un atteggiamento di critica sociale all'interno di questo manoscritto didat-

⁴¹ Esodo 22,22. Cfr. anche la didascalia alla Tav. XXIII.

⁴² Si vedano su questo punto Musarra *supra*, pp. 100-101 e Fabbri *supra*, pp. 215-216.

⁴³ Per i dettagli si veda ancora Musarra *ibidem*.

tico, anche se andrà ricordato che la buona o cattiva cura dei poveri era un *topos* frequente della retorica comunale di quegli anni.⁴⁴ Seguono poi le già citate carte con gli invertebrati,⁴⁵ e l'ultima parte del testo introduttivo del peccato di avarizia (Add. 27695, c. 9v; Tav. XXVI), dedicata al tradimento, al quale viene dedicata una miniatura a piena pagina.

Qui, ancora una volta, è presentato un gruppo di tre persone: un uomo vestito con eleganza tiene amichevolmente la mano del suo interlocutore e ordina contemporaneamente con la sinistra a un servitore di colpirlo alla schiena. Nella cornice inferiore l'elefante e lo struzzo rimandano ancora una volta a una coppia di animali dalle caratteristiche contrastanti. L'elefante viene rappresentato insieme al suo cucciolo, mentre ai piedi dello struzzo sono le uova che questo dimenticherà nella sabbia (comportamento che va probabilmente inteso anch'esso quale simbolo di tradimento).⁴⁶ Al centro del bordo inferiore è dipinta una leggenda popolare: alcuni marinai credono un'isola quello che in realtà è il dorso di una balena dormiente, così, nel momento in cui essi vi accendono un fuoco, il cetaceo si sveglia portando con sé i naviganti negli abissi. L'esempio indica come le apparenze ingannino e come sia facile essere traditi. Richard de Fournival, il cui *Bestiaire d'amour* era diffuso anche a Genova, aveva per questo formulato la massima: «Per questo io dico che ci si deve fidare meno di ciò che al mondo sembra più sicuro».⁴⁷ È evidente anche in questo caso lo stretto legame che l'immagine intrattiene col tema di questa sezione testuale. A ciò si aggiunga che l'impiego di questo motivo della letteratura popolare non solo completa la descrizione del vizio, ma rende anche più facilmente accessibile il messaggio.

Il testo della carta che segue (Egerton 3127, c. 2r; Tav. XXVII) descrive gli avvenimenti di Cipro al tempo del nonno dell'autore e oltre. In questo foglio il miniatore si cimenta con un nuovo impianto della cornice che rac-

⁴⁴ Si veda ad esempio *Lo Specchio Umano* del fiorentino Domenico Lenzi (ca 1330-1340) in cui viene sottolineata retoricamente attraverso un'illustrazione a doppia pagina la cura dei poveri durante la carestia del 1329 da parte del Comune di Firenze, cfr. Partsch 1981, pp. 8, 24-30.

⁴⁵ Add. 27695, cc. 8v e 9r (Tavv. XXIV-XXV); per cui cfr. Bitsch *infra*, p. 292.

⁴⁶ Vedi nota 31. Per una diversa interpretazione cfr. Fabbri *supra*, p. 214.

⁴⁷ Morini 1996, pp. 416-417: «Pour che di jou k'on se doit le mains fier en le cose del monde que plus seüre sanle». Sul *Bestiario* di Richard de Fournival a Genova, si veda Fabbri *supra*, pp. 187-189. Questa leggenda è parte integrante di vari bestiari medievali, come il bestiario di Philippe de Thaon (ca 1121-1135), e il *Libro della natura degli animali*, cfr. Hassig 1997, p. 174 e *Libro della natura degli animali* (ed. Checchi), pp. 286-287.

chiude il testo: il bordo esterno diventa un paesaggio che fa da sfondo a una serie di delitti e di omicidi, mentre le due pagine successive (Egerton 3127, c. 2v e Egerton 3781, c. 1v; Tavv. XXVIII-XXIX) sono di nuovo dedicate alle rappresentazioni di insetti.

Sul *verso* di Egerton 3781 termina il testo riguardante i fatti accaduti a Cipro, cosicché circa la metà della carta rimane libera. In questo spazio il miniatore inserisce una nuova immagine idilliaca, che si svolge questa volta in un giardino: intorno a una elaborata fontana si trovano due uomini (uno dei quali porta arco e frecce), insieme a tre dame e a un bambino che si appoggia al bordo della vasca. Incontriamo qui dunque di nuovo tre personaggi maschili di differenti età ed è di conseguenza possibile che il riferimento sia alle tre generazioni della famiglia. Come contrasto al tradimento illustrato nelle pagine precedenti, viene proposta una scena bucolica e armoniosa, che mostra gli agi della vita dei ceti sociali più alti. Piante e volatili sono, come sempre, differenziati e rappresentati dettagliatamente.⁴⁸ Una piccola vigna con un pozzo si staglia sullo sfondo, richiamando così alcuni *topoi* letterari che esaltano la dolcezza della vita agreste, la bellezza degli alberi coi loro frutti, lo scrosciare dell'acqua, il canto degli uccelli. Insieme ai piaceri della caccia (oggetto delle miniature di alcune delle carte precedenti) e all'idillio dei pastori (rappresentato nel capitolo relativo all'ira), si forma così una serie di immagini che mostrano al piccolo *Johanninus* e ai suoi fratelli le gioie agresti, come se le illustrazioni fossero pensate per addolcire almeno in parte l'efferatezza dei temi contenuti nel testo.

L'autore prosegue – a Add 27695, c. 11r (Tav. XXXI) – trattando il tema della menzogna e della mistificazione. Queste riflessioni sono accompagnate da una serie di immagini di farfalle colorate (e non è possibile dire con certezza se il disegno variopinto delle ali di queste, soprattutto di quelle della Pavonia maggiore, sia qui utilizzato anche come un simbolo dell'inganno). Fra le righe si trovano bruchi e piccoli insetti: il mondo del minuscolo affascina sempre di più la fantasia del miniatore e dei lettori e va quindi ad occupare sempre più spazio. Sul *verso* della stessa carta (Tav. XXXII), a piena pagina, vengono invece rappresentati gli episodi che illustrano il testo: nella scena superiore è forse proprio l'autore stesso (al cen-

⁴⁸ Bitsch *infra*, pp. 280, 307. Sul racconto degli eventi di Cipro si veda – oltre alle note che accompagnano l'edizione del testo – anche il recente saggio di Edbury 2020.

tro) il bersaglio delle calunnie e delle false lodi (il personaggio ha infatti una capigliatura e un abito molto simili a quelli della raffigurazione di Add. 27695, c. 2v).⁴⁹

Da ultimo, troviamo ancora un frammento relativo al vizio dell'avarizia (Add. 27695, c. 12r; Tav. XXXIII), e in particolare a una delle sue sottospecie – il gioco d'azzardo –, che porta gli uomini ad essere bugiardi e traditori. A questo peccato viene dedicata una specifica raffigurazione in cui, ancora una volta, attraverso i gesti e la mimica dei personaggi è possibile leggere le differenti reazioni dei giocatori, la loro riflessione, la loro disperazione, i loro reciproci sospetti e tradimenti.

8. *La Gola e l'Oriente*

La miniatura iniziale di *Gula* (Add. 27695, c. 13r; Tav. XXXV), che mostra il vizio dell'ingordigia, presenta un banchetto alla corte di un regnante orientale. Il Khan è seduto in trono e tiene in mano un recipiente per bevande, ai suoi lati due cortigiani siedono su un ricco tappeto, su cui sono posate alcune ciotole contenenti della carne. Al margine troviamo dei cani, che vengono rappresentati molto naturalisticamente in varie posizioni, mentre aspettano i resti o se li disputano. Intorno alla corte suona un'orchestra multietnica, in cui figurano musicisti europei e un suonatore africano. L'atmosfera esotica di quest'ambiente è realizzata con un tale dettaglio che ci si pone la domanda se il miniatore avesse a disposizione dei modelli di riferimento orientali.⁵⁰ La cultura islamica, che è così presente in queste miniature e che viene citata con una tale competenza, è però un esempio negativo, infatti sia l'autore che il miniatore utilizzano l'immagine come sinonimo di malvagità.

Normalmente il peccato originale di Adamo ed Eva viene attribuito al vizio della gola e il nostro autore non fa eccezione, per questo motivo l'artista sceglie proprio questa iconografia per il *verso* della c. 13 (Tav. XXXVI): il giardino dell'Eden è pieno di alberi da frutta, al centro del margine inferiore Adamo si prende pensosamente il mento fra le mani, incerto, perché non sa se mordere o meno il frutto proibito che Eva gli mostra.

⁴⁹ L'identificazione mi è stata suggerita da Francesca Fabbri, per cui cfr. Fabbri *supra*, p. 214.

⁵⁰ Fabbri 2011, p. 296; Dunlop 2016, pp. 233-234; Müller *infra*.

Nella scena successiva, posta a destra, ambedue i progenitori tentano per la vergogna di coprire l'intimità del loro corpo, nascosto anche dalle fronde; Adamo, con la mano sul volto, rimpiange il suo gesto. Al centro della carta si nota il gregge di Abele, che fugge verso sinistra e cerca spazio fra le righe della colonna, dove si trovano anche capre e bovini. Il pastore è qui Caino, che si volge terrorizzato verso Dio padre, il quale appare da dietro un albero per interrogarlo: suo fratello Abele giace già colpito al suo fianco, nascosto tra i rami di un cespuglio. Vediamo qui una raffigurazione che non trova riscontro nel testo biblico: Caino si è impadronito del gregge di Abele dopo averlo ucciso, il fratricidio è dunque anche un omicidio perpetrato per avidità e per invidia. L'immagine che il miniatore compone richiama così gli altri peccati capitali che sono trattati in questo libro e, nello stesso tempo affronta i peccati che sono all'origine della storia dell'umanità: la gola spinse Adamo ed Eva ad assaggiare il frutto proibito, l'invidia fece sì che Caino eliminasse il fratello e l'avidità lo mosse ad impossessarsi dei suoi averi.

Del capitolo sulla gola rimane ancora una carta (Add. 27695, c. 14r e v; Tavv. XXXVII-XXXVIII): sul *recto* vediamo un'illustrazione a piena pagina di una taverna. Al centro siedono due personaggi che bevono smodatamente, mentre un giovane uomo beve con moderazione da un bicchiere e un quarto personaggio in fondo si sente male per il troppo vino, rigettando in un angolo. L'oste si trova nella parte bassa della carta e riempie, con il vino delle botti, i bicchieri che poi porge a coloro che stanno nella parte superiore. Il miniatore rende qui con grande cura per il dettaglio una scena quotidiana, che mostra chiaramente l'uso e l'abuso delle sostanze alcoliche, ed è dunque collegata al testo contenuto nella pagina seguente, in cui si narra di un giovane genovese che ha perso tutti i suoi averi perché divorato dal vizio dell'ingordigia. Il miniatore ritorna sul tema nel *verso* della carta, unendolo al motivo della caccia: qui sono i cavalli che bevono nel fiume a spaventare i vari uccelli, che cercano rifugio verso l'alto.

Nel bordo inferiore, un cacciatore e un cane inseguono un cinghiale, in quello esterno corrono lepri e daini, e in quello superiore vengono dipinti animali esotici, giraffe, dromedari, da ultimo appare anche un unicorno.

9. *Lussuria e uccellazione*

Anche dell'ultimo capitolo, che tratta della lussuria, esiste oggi solo una carta (Add. 27695, c. 15; Tavv. XXXIX-XL). La miniatura a piena pagina che apre questa sezione mostra una lussuosa tenda nella quale tre personaggi, evidentemente nudi, stanno intorno a un letto. Non sono riconoscibili altri dettagli poiché le figure, a causa del tema osceno, sono state coperte con un colore scuro che ne impedisce la lettura. Inoltre, proprio all'altezza dei visi, una porzione di immagine è andata perduta perché la carta, che era stata tagliata a metà, è stata successivamente giuntata. I tre personaggi sono rimasti allo stadio del disegno preparatorio; ne ignoriamo il motivo, ma è interessante rilevare che, come altrove nel codice, venga di nuovo proposto un gruppo di tre figure. Sul *verso* della carta è riportato il testo con la definizione del vizio, accompagnato dalla descrizione delle sue *sub-species*. Qui il miniatore inserisce immagini che raffigurano la cattura di volatili: tutt'intorno si trovano uccellini e vari tipi di gabbie, nel bordo inferiore un uomo è accovacciato dietro a una siepe e tiene i capi dei tiranti di una rete per trappole al cui interno ha sistemato del cibo per attirarli; non appena i volatili si avvicineranno, la rete li intrappolerà.⁵¹ Gli esemplari già catturati si trovano infatti nelle diverse gabbie allineate le une accanto alle altre. Il personaggio principale è però una giovane donna che sta nel giardino del proprio palazzo accanto a una gabbia e che, con un po' di cibo, cerca di far avvicinare un pettirosso che si è fermato su un posatoio. Questo motivo iconografico è inserito come metafora dell'amore e rappresenta le tentazioni che imprigionano l'amante nella gabbia del suo stesso desiderio. Nella lirica d'amore sono numerosi i rimandi a uccelli canterini o a volatili catturati. Infatti, l'amata viene spesso presentata con una gabbia al suo fianco.⁵² Abbiamo qui dunque un rapporto preciso con il testo della lussuria, ma l'immagine sfrutta tutt'altro registro semantico perché, attraverso l'aggancio con la poesia, essa rinvia anche agli aspetti positivi dell'amore. La raffigurazione funziona così come una correzione, finalizzata a riequilibrare il testo, connotato dalla negatività del vizio.

⁵¹ Sulle tecniche di uccellazione si vedano le opere contemporanee al nostro trattato quali Petrus de Crescentiis, *Ruralia commoda* (ed. Vollmann), x, 16, p. 715 e ss.; cfr. anche Wolter von dem Knesebeck 1997, p. 520 e ss.

⁵² Rimando qui solo alle miniature (databili al 1290 ca) del noto Canzoniere Palatino: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco rari 217, cc. 33r e 11v; si veda anche Meneghetti 2001.

Purtroppo le altre parti di *Luxuria* sono andate perse, così come probabilmente è avvenuto per un capitolo a chiusa dell'opera, così che ad oggi è impossibile sapere come terminava questo imponente programma iconografico.

9. *L'argomentazione delle immagini*

Anche se il manoscritto è in uno stato frammentario, del trattato sui vizi sono giunte fino a noi venti carte e possiamo presumere che la maggior parte dei fogli sia sopravvissuta. Ordinando i fogli nella giusta sequenza, appare evidente la predominanza delle immagini. Nella pianificazione del manoscritto si è cercato di avere un'alternanza pressoché stabile di pagine di testo e di immagini a piena pagina, ma poiché le colonne di testo sono anch'esse incorniciate da illustrazioni di piccolo formato ne consegue che il peso delle immagini risulta decisamente superiore. Abbiamo così a che fare con una sorta di libro d'immagini, e questo può dipendere in primo luogo dallo scopo pedagogico per cui il codice è stato approntato. Temi e motivi che provengono da diverse culture figurative e da vari campi del sapere vengono qui riletti e rifunzionalizzati in un nuovo contesto con grande abilità e originalità.

All'inizio del manoscritto, lo abbiamo visto, vi è un ritratto dell'autore, ma non è tanto l'atto della scrittura ad essere al centro dell'interesse compositivo, quanto quello della trasmissione – mediante l'ausilio di un libro – del sapere, della tradizione familiare e della conoscenza. Dinnanzi ai nostri occhi non viene presentata l'elaborazione del testo, ma piuttosto l'utilizzo dell'opera.⁵³ Ognuno dei sette capitoli si apre con una miniatura a piena pagina, che caratterizza il vizio con un'attitudine o con un comportamento tipizzato. Queste immagini hanno la funzione di presentare il tema in maniera esplicativa, con scene che possono essere tratte dalla realtà (l'unica eccezione è costituita dalla superbia, per la quale viene scelto un episodio biblico). Questi quadri della vita quotidiana vengono rappresentati al posto di un'allegoria (all'epoca più frequentemente usata

⁵³ Da confrontare con il ritratto d'autore di Domenico Lenzi nello *Specchio Umano* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Tempi 3, c. 2r), in Partsch 1981, pp. 18-22 e tav. I, o quello di Francesco Petrarca, *De viris illustribus* (Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, ms. 101, c. 1v), in Löhr 2010, fig. 193; sulle funzioni del ritratto d'autore, cfr. Löhr 2010.

nell'illustrazione di temi filosofici ed etici). Tale scelta sarà certamente da imputare a una precisa volontà del committente (che potrebbe coincidere con l'autore del testo) o del miniatore, che hanno preferito un linguaggio non allegorico, ritenuto più adatto per impressionare l'immaginazione del piccolo *Johanninus*. Le illustrazioni hanno inoltre il compito di raffigurare esempi nei quali le conseguenze dei vizi sono tangibili: così il miniatore realizza le vedute di Acri e di Tripoli in cui, oltre agli elementi topografici, anche gli avvenimenti storici sono ben riconoscibili, così come lo sono quelli relativi alla morte dei Templari e di Filippo il Bello. Nel capitolo sull'avarizia si incontrano una serie di scene quotidiane che mostrano l'avidità degli usurai o dei governatori della città, così come i pericoli del gioco d'azzardo. Nel capitolo sulla gola vi è una rappresentazione molto realistica del vizio del bere (e anche qui l'intento didattico è reso evidente dalla gestualità delle figure). Attraverso la vivacità e la precisione di questi quadri della vita quotidiana, sicuramente frutto di un'osservazione diretta, emergono con chiarezza non solo la grande qualità del livello artistico del miniatore, ma anche la sua abilità nella caratterizzazione di scene e personaggi.

Un'altra categoria di immagini occupa lo spazio che rimane libero alla fine del testo di ogni vizio, poiché lo scriba, per trascrivere gli esempi tramandati da Pellegrino, inizia sempre con una pagina nuova: qui vengono presentate scene idilliache e campestri o gli svaghi cortesi (che raramente hanno rapporti con il testo), sempre con un attento interesse per una rappresentazione del naturale il più possibile dettagliata e precisa. Sono cinque le miniature di questo tenore che si sono conservate e, sebbene si trovino sparse in diversi punti del codice, esse formano un sottogruppo compatto: in questo rientrano anche il paesaggio pastorale con il lupo rapace in *Ira*, così come la caccia con gli uccelli rapaci in *Avaritia*, o l'incontro alla fontana fra dame e cavalieri, e infine la cattura dei volatili, che diviene il passatempo delle dame nella carta dedicata a *Luxuria*. Queste miniature sembrano connotare positivamente la pagina, così da essere una sorta di contrappeso alla negatività del testo, quasi a bilanciarne gli aspetti più terribili.

A questo già ricco programma iconografico vanno aggiunti i medaglioni e i tondi figurati o animati, che a volte sono collegati al testo e a volte sembrano essere da esso indipendenti: incontriamo qui un flusso associativo di immagini che provengono da differenti ambiti e che ampliano l'orizzonte immaginativo del lettore. Un posto importante occupa il mo-

tivo venatorio, evidenziato soprattutto dalla raffigurazione di uccelli rapaci. Tale motivo viene ripreso più volte lungo il codice e si fa addirittura spazio fra le righe, sicché è il testo che sembra fungere da sfondo alle immagini. Un altro tema centrale è la cavalleria, che entra ormai nella letteratura popolare e che è presente sin dalla prima pagina del codice con scene di tornei e così è anche per l'iconografia dell'amor cortese, che gioca un ruolo fondamentale nella poesia contemporanea al trattato, e che viene più volte dettagliatamente citata.

Gli animali esercitano senz'altro un fascino inconsueto sul miniatore, che li inserisce in ogni pagina e quasi in ogni spazio libero. Un'associazione simbolica degli animali raffigurati con i contenuti del testo è riscontrabile solo in alcuni casi e certamente non si trattava dell'istanza posta al centro dell'interesse figurativo dell'artista. A partire dalla metà del testo l'attenzione si concentra invece sull'aspetto esteriore degli insetti, che viene reso accuratamente. Nella seconda parte del manoscritto, quella che tramanda il trattato sulle virtù, questi invertebrati vengono addirittura ordinati secondo un sistema dato dal loro habitat e dalla loro alimentazione.⁵⁴ Ciò significa che il sapere tramandato dagli scritti enciclopedici del tempo non viene solo recepito, ma viene messo a confronto con il dato reale e poi trasposto visivamente attraverso un'osservazione concreta dei fenomeni: questi insetti sono stati certamente catturati, collezionati, osservati a lungo prima essere dipinti. Quello che viene qui mostrato ai margini della pergamena è un vero e proprio atlante per immagini della zoologia degli invertebrati. Questo interesse figurativo si è sicuramente allontanato dal contenuto del testo, ma non dal fine dell'opera che rimane, come viene detto nel Prologo, quello dell'educazione e dell'arricchimento del sapere da trasmettere alle nuove generazioni, fine che il miniatore interpreta nel senso più ampio del termine.

È evidente inoltre che nel corso del libro le immagini diventano sempre più autonome e preponderanti e che si fanno latrici di ulteriori temi, che travalicano quelli presenti nel testo. Questo risultato è possibile solo immaginando che si sia instaurata una stretta cooperazione fra il committente e miniatore. Il miniatore (o un gruppo di miniatori?) deve aver avuto in alcuni casi indicazioni molto precise sul tipo di illustrazione da apporre a corredo del testo; per alcune cornici (e in particolare per le innumerevoli

⁵⁴ Bitsch *infra*.

rappresentazioni di animali), l'artista ha forse avuto più libertà e si è basato tanto sulla sua conoscenza quanto sulla tradizione pittorica, mentre per gli insetti deve aver avuto a disposizione degli esemplari per poterli ritrarre così mimeticamente. Oltre all'autore, il miniatore gioca dunque un ruolo fondamentale ed è anche ipotizzabile che alcune immagini siano state inserite in un secondo momento, in un processo attivo di decorazione, che avanzava di pari passo con la fruizione del testo, accogliendo le reazioni dei lettori, e in particolare quelle del piccolo *Johanninus*. Alcune figure infatti sono rimaste allo stadio di disegno preparatorio (e ciò è significativo perché non avviene solo nelle ultime carte), e potrebbero dunque essere lette come spie di impazienza o anche come indizi del fatto che la decorazione possa essere il risultato di un colloquio continuo fra committente (l'autore?), lettore e miniatore. Si tratta di speculazioni, certo, che però vogliono sottolineare lo straordinario potenziale creativo che si condensa in queste carte.

Il codice Cocharelli si colloca per molti aspetti al di fuori dalla tradizionale produzione libraria del tempo: è un'opera d'eccezione e contemporaneamente un libro molto personale; questo vale sia sul piano del testo, con i suoi esempi specifici, sia sul piano delle immagini, che danno un grande spazio all'autorappresentazione della famiglia.

Realizzato in un piccolo formato, questo *libellum* poteva essere portato sempre con sé e permetteva in ogni momento ai membri della famiglia di contemplare e di meditare le sue immagini. Per la famiglia Cocharelli il codice dovette avere una grande importanza, solo così è giustificabile un tale sforzo nella struttura e nella decorazione del libro miniato. Il risultato è un documento incredibilmente ricco di informazioni sulla cultura artistica e intellettuale del tempo, che ci mostra non solo il vasto orizzonte di interessi dei ceti dirigenti genovesi, bensì anche come e con quanta forza vari mondi, quello delle immagini e quello del sapere, siano profondamente ancorati nel cosmo policromo del Trecento italiano.

BIBLIOGRAFIA

- Albertazzi Marco 2008, *Francesco da Barberino, Documenti d'Amore*, 2 voll., Lavis, La Finestra.
- Bejczy István P. 2011, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages. A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden, Brill.
- Blume Dieter 2000, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag.
- 2018a, *Lehrjahre des Gefühls, eine Fußnote zu Amor*, in von Bernstorff Mareike - Kubersky Susanne - Cicconi Maurizia (ed.), «*Vivace con espressione*». *Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst, Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, München, Hirmer, pp. 87-107.
- 2018b, *Amor - Bild und Poesie in Italien um 1300*, «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», LX, 3, pp. 339-379.
- 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.
- Diekhoff Paul 1999, *Elefant, Ikonographie*, in *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart, Metzler, III, col. 1810-1811.
- 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.
- 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.
- Elliot Janis 2007, *Augustine and the New Augustinianism in the Choir Frescoes of the Eremitani, Padua*, in Bourdua Louise - Dunlop Anne (ed.), *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, Aldershot, Ashgate, pp. 99-126.
- Fabbri Francesca 1999, *Il codice "Cocharelli": osservazioni e ipotesi per un manoscritto genovese del XIV secolo*, in Calderoni Masetti Anna Rosa - Di Fabio Clario - Marcenaro Mario (ed.), *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, pp. 305-320.
- 2011, *Il codice "Cocharelli" fra Europa, Mediterraneo e Oriente*, in Algeri Giuliana - De Floriani Anna (ed.), *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova, De Ferrari, pp. 289-310.
- Friedman John B. 1981, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Fromovic Eva 1994, *Der Illustrationszyklus zu dei "Documenti d'amore" des Francesco da Berberino*, Dissertation unter Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Glanz Katharina A. 2005, *De arte honesti amandi. Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt, Peter Lang.
- Guittone d'Arezzo, *Del carnale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, Roberta Capelli (ed.), Roma, Carocci, 2007.
- Hassig Debra 1997, *Marginal Bestiaries*, in Houwen Luuk A. J. R. (ed.), *Animals and the Symbols in Mediaeval Art and Literature*, Gröningen, Forsten, pp. 171-188.
- Hollberg Cecile (ed.) 2017, *Textiles and Wealth in 14th century Florence, Wool, Silk, Painting*, Firenze, Giunti.
- Hünemörder Christian 1999, *Strauß*, in *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart Metzler, VIII, col. 230-231.
- Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, Davide Checchi (ed.), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- Löhr Wolf-Dietrich 2010, *Lesezeichen. Francesco Petrarca und das Bild des Dichters bis zum Beginn der Neuzeit*, Berlin, Edition Imorde.
- Meneghetti Maria Luisa 2001, *Il corredo decorativo del canzoniere Palatino*, in Leonardi Lino (ed.), *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, IV. *Studi critici*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 393-415.
- Morini Luigina 1996, *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi.
- Müller Kathrin 2017, *Fesselspiele, Die Liebesjagd in italienischen Seidenmustern des 14. und 15. Jahrhunderts*, in Saß Maurice (ed.), *Hunting without Weapons: On the Pursuit of Images*, Berlin, De Gruyter.
- 2020, *Musterhaft naturgetreu. Tiere in Seiden, Zeichnungen und Tapisserien des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- Müller Markus 1996, *Minnebilder, Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln Böhlau.

- Newhauser Richard 1993, *The Treatise on Vices and Virtues in Latin and Vernacular*, Turnhout, Brepols.
- Partsch Susanna 1981, *Profane Buchmalerei der Bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz, Der Specchio umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms, Werner.
- Poeschke Joachim 2000, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien: Gotik*, München, Hirmer.
- 2003, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München, Hirmer.
- Riess Jonathan B. 1981, *Political Ideas in Medieval Italian Art. The Frescoes in the Palazzo dei Priori Perugia (1297)*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- Vinent-Cassy Mireille 1985, *Les animaux et les péchés capitaux de la symbolique à l'emblématique*, in *Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XI-XV siècles)*, Actes du xv^{ème} Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public (Toulouse 25-26 mai 1984), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 121-132.
- Voisenet Jacques 2000, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du v^e au xii^e siècle*, Turnhout, Brepols.
- Vollmann Benedikt Konrad (ed.) 2007, *Petrus de Crescentiis. Erfolgreiche Landwirtschaft. Ein mittelalterliches Lehrbuch*, Stuttgart, Hiersemann.
- Willemsen Carl Arnold 1969, *Federicus II, De arte venandi cum avibus, Ms. Pal. Lat. 1071 Biblioteca Apostolica Vaticana*, Graz, Akad. Druck- und Verlagsanstalt.
- 1970, *Kaiser Friedrich II, Über die Kunst mit Vögeln zu jagen, Kommentar zur lateinischen und deutschen Ausgabe*, 3 voll., Frankfurt, Insel.
- Wolter von dem Knesebeck Harald 1997, *Aspekte der höfischen Jagd und ihrer Kritik in Bildzeugnissen des Hochmittelalters*, in Rösener Werner (ed.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 493-572.

