



---

*I quaderni del m.æ.s. – XX / 2022*

## **Il mondo dei marginalia nella serie dei Corali tardo duecenteschi di San Domenico a Genova**

Federica Volpera

### Abstract:

Questo contributo intende presentare una prima analisi dei marginalia presenti nella serie di Corali realizzati per il convento di San Domenico a Genova nell'ultimo quarto del Duecento e ricondotti al così detto Maestro del ms. Lat. 42 e ai suoi collaboratori, tra i quali spicca per la singolarità del suo linguaggio il così detto Maestro dei Graduali di Santa Maria di Castello. Dopo una prima parte dedicata a fornire alcune riflessioni sul ruolo e sul valore dei marginalia all'interno della pagina miniata si proporrà una puntuale descrizione dei disegni presenti nei codici genovesi, in particolare nel Graduale A: i soggetti verranno quindi interpretati come elementi di un complesso sistema semantico composto da segni letterari e figurati in continuo dialogo tra loro.

**Parole chiave:** marginalia; miniatura; Genova; XIII secolo; Corali

This contribution intends to present a first analysis of the marginalia present in the series of Choir Books made for the convent of San Domenico in Genoa in the last quarter of the thirteenth century and attributed to the so-called Master of the ms. Lat. 42 and his collaborators, among whom the so-called Master of Graduals of Santa Maria di Castello stands out for the singularity of his language. After a first part dedicated to providing some reflections on the role and value of marginalia within the illuminated page, a detailed description of the drawings present in the Genoese manuscripts, in particular in Gradual A, will be proposed: the subjects of marginalia will therefore be interpreted as elements of a complex semantic system composed of literary and figurative signs in a continuous dialogue with each other.

**Parole chiave:** marginalia; manuscript painting; 13th century; Genoa; Choir Books

ISSN 2533-2325

doi: <https://doi.org/10.6092/issn.2533-2325/15112>

# Il mondo dei marginalia nella serie dei Corali tardo duecenteschi di San Domenico a Genova

Federica Volpera

«L'interpretazione è il lavoro mentale  
che consiste nel decifrare il senso nascosto nel senso apparente,  
nel dispiegare i livelli di significazione impliciti nella significazione letterale».<sup>1</sup>  
P. Ricoeur

## *Premessa*

Quella che qui seguirà è una premessa che vuole porsi come introduzione a un contributo che intende soffermarsi su un aspetto dell'immaginario figurativo della miniatura gotica a Genova non ancora indagato, ovvero il mondo dei marginalia dispiegato nella serie di *Corali* realizzati per il monastero cittadino di San Domenico,<sup>2</sup> senza ridurlo a un fenomeno che si possa spiegare riferendolo ad altro da sé dal momento che modelli e suggestioni, una volta assunti, divennero parte essenziale e costitutiva di quel linguaggio. Le soluzioni illustrative di volta in volta adottate, anche quando sembrano apparire espressioni arbitrarie dell'immaginazione del miniatore, possiedono una loro grammatica e morfologia, e nelle loro stesse forme la natura e il criterio della loro verità, della loro capacità di significare.<sup>3</sup> Ogni pagina miniata deve quindi essere intesa come l'espressione di un'operazione finalizzata a creare un'unità significativa composta da segni letterari e figurativi: osservando i fogli dobbiamo quindi tentare di cogliere il significato delle loro forme simboliche, che hanno nelle immagini solo uno dei loro elementi costitutivi, e la loro unicità in un determinato svolgimento o nesso teleologico.<sup>4</sup>

“L'immaginale è l'intermondo in cui le forme mitiche assumono visibilità in un corpo sottile, si rivestono cioè di figurazioni sensibili [...] nell'arte e nella pittura in particolare, rivelando e rendendo accessibile il nucleo più profondo di una stratificazione di livelli dell'immaginario, dotati di molteplici gradazioni simboliche, differenti ma embricati tutti in un organismo vivo e unitario”.<sup>5</sup>

Queste parole potrebbero essere assunte come definizione della pagina miniata, da intendersi come spazio lontano da qualsiasi oggettività, come luogo dei paradossi, della stratificazione e molteplicità dei significati, come superficie che accoglie e amplifica quella necessaria ambiguità delle immagini che svelano proprio nella loro irriducibilità a un unico contenuto la loro ricchezza,<sup>6</sup> come ambiente profondo, dotato di diversi livelli di lettura che congiungono semiotico e simbolico, semantico e sintattico, come costruzione metaforica, fatta di elementi linguistici, verbali e figurativi, dove si attua la spazializzazione di un pensiero che qui si mette in scena. Nella pagina manoscritta la superficie visuale e lo specchio di scrittura forniscono un duplice supporto alle immagini, segni denotativi che

---

<sup>1</sup> Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, 26.

<sup>2</sup> Si veda oltre nota 42.

<sup>3</sup> Cassirer, *Linguaggio e mito*, 18.

<sup>4</sup> Cassirer, 43.

<sup>5</sup> Wunenburg, *La vita delle immagini*, 8.

<sup>6</sup> Ricordiamo come nel medioevo lo sforzo interpretativo venga considerato elemento essenziale della fruizione estetica: per questa posizione, espressa tra gli altri dallo Pseudo-Dionigi, si rimanda a Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 102-3.

superano, grazie allo sguardo simbolizzante dell'osservatore, il loro senso letterale, ovvero l'identificazione con i loro referenti empirici, per aprirsi a una molteplicità di significazioni e per scoprirsi realtà immaginali, ovvero immagini mai viste ma che risultano portatrici di un valore essenziale, che si generano o per associazione all'interno di una catena di segni legati da un comune senso figurato o per accostamento a realtà soprasensibili che si muovono a un livello più profondo della coscienza: "Queste trasformazione di un'immagine in un essere animato, che sembra eccedere la propria manifestazione sensibile, pur rivelandone il visibile, appartiene all'arte in generale, alla pittura in particolare".<sup>7</sup> Ed è proprio questo che avviene lungo i margini, o nelle iniziali, dove ci troviamo di fronte a un accostamento di segni, che traducono, sotto l'apparenza di un sensibile animato e sempre in movimento, intendendo per movimento ciò che viene suggerito dalla continua trasformazione delle forme, valori e significati immateriali. La lettura non è mai univoca e ogni tentativo di ridurre tali repertori ora a un valore puramente decorativo ora a un significato riconducibile (interpretabile attraverso) al restante contenuto testuale o figurativo presente sulla pagina, non risulta soddisfacente.<sup>8</sup>

Ci troviamo così di fronte a quella complessità dei piani di significazione propria dell'esegesi medievale, che distingueva tanto nei testi quanto nelle immagini i livelli letterale, allegorico, topologico o morale, anagogico o mistico.<sup>9</sup> E se volessimo ricorrere alla distinzione dell'immaginario operata da Wunenburger potremmo dire che, sulla pagina miniata, l'*imagerie*, che "designa l'insieme delle immagini mentali e materiali che si presentano come riproduzioni del reale", l'*immaginario*, che accoglie "le immagini che si presentano come sostituzioni di un reale assente, scomparso o inesistente, aprendo così un campo di rappresentazione dell'irreale", e l'*immaginale*, "che rinvierebbe a delle rappresentazioni immaginative che potrebbero essere chiamate irreali, poiché possiedono le proprietà di essere autonome come degli oggetti, pur mettendoci in presenza di forme senza equivalenti o modelli nell'esperienza"<sup>10</sup> coesistono trovando traduzione sia nel testo sia nelle diverse componenti figurative: ma è proprio lo spazio dei margini e, talvolta, delle iniziali,<sup>11</sup> dove realtà e irrealtà coesistono, a divenire luogo privilegiato di quello che Wunenburger ha chiamato schematismo trascendentale – la figurazione non è ridicibile né a un referente sensibile né a un concetto astratto ma trova il suo significato nella continua oscillazione tra questi due poli, ovvero allude ad altro da sé pur non risolvendosi pienamente in una dimensione trascendente, scoprendosi così simbolo e non semplice allegoria.<sup>12</sup> L'ambiguità dei segni marginali consiste quindi nel presentare forme allusive di un contenuto ma secondo

---

<sup>7</sup> Wunenburger, *La vita delle immagini*, 25.

<sup>8</sup> Sarà bene ricordare come tutte le immagini figurative, in quanto convenzioni iconografiche, non esauriscono il loro significato nel loro valore mimetico rispetto a un referente oggettivo ma promuovono una rappresentatività funzionale all'espressioni di concetti altri da sé e proprio su questo si basa la loro efficacia, al pari delle immagini mentali: si rimanda Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 26–28 con bibliografia di riferimento.

<sup>9</sup> de Lubac, *Esegesi medievale: i quattro sensi della Scrittura*.

<sup>10</sup> Wunenburger, *La vita delle immagini*, 28–29.

<sup>11</sup> Mi riferisco a quelle iniziali istoriate dove coesistono registri narrativi e decorativi portatori di significati simbolici.

<sup>12</sup> Sui concetti di schematismo trascendentale e di profondità simbolica si veda Wunenburger, *La vita delle immagini*, 46, 51–62, 68–69.

modalità che finiscono per allontanare quel significato, trattenendo l'attenzione dello sguardo su disegni che non esauriscono il loro potere significante nei loro referenti sensibili.<sup>13</sup>

I marginalia, al pari della poesia, si impossessano di segni comuni, e quindi riconoscibili, ma, invece di destinarli a una semplice rappresentazione, li inscrivono in nuove combinazioni in grado di attivare, di suggerire una molteplicità di significazioni, che si dispongono sull'orlo di una dimensione altra rispetto a quella della parola e delle immagini che sono accolte nel testo scritto o nell'iniziale: essenziale affinché si attivi la loro profondità semantica è lo sguardo del soggetto, uno sguardo che cercherà di appropriarsi *ad infinitum* dei contenuti perché il senso non verrà mai raggiunto in virtù della sua ambiguità e ricchezza, uno sguardo che deve essere disposto ad abbandonare la consuetudine percettiva e a superare una lettura intellettuale, ovvero astratta, per riattivare il valore del segno attraverso la sua messa in scena sulla pagina, spazio e luogo dell'enunciazione, uno sguardo che si scopre insufficiente perché per comprendere bisognerà mettersi in ascolto dell'immagine e della pagina nella sua interezza: "Tu desideri vedere, ascolta, l'ascoltare permette di ascendere alla visione", così diceva San Bernardo.<sup>14</sup> Seguendo lo svolgersi di certi marginalia, riconoscendo i segni che li compongono, sembra di trovarsi di fronte a un'alternanza di espresso e inespreso, lontana da qualsiasi chiarezza e comprensibilità, ora votata alla necessità decorativa ora sciolta nella libertà inventiva: è come un gioco di immagini, che, singolarmente corrispondono a significati facilmente definibili, ma che nella loro relazione reciproca e nella loro disposizione si allontanano da sé per alludere ad altro, "*aliquid in se et fantasma alterius*".<sup>15</sup>

Bisogna a questo punto riflettere sul ruolo e sul valore dell'interpretazione, di cui anche chi scrive si fa portatrice, che contiene sempre una significazione: lungi dall'essere arbitrario, l'atto interpretativo deve muoversi collocando l'opera all'interno sia di un orizzonte definito dai contenuti culturali che l'hanno prodotta, investendola di significato, sia dello spazio di enunciazione, ossia dell'architettura che la sostiene - i marginalia e ogni altro segno figurativo dovranno quindi essere colti in quanto momenti appartenenti a un'unica superficie composita e non nella loro singolarità dal momento che il loro significato nasce in virtù della loro posizione relazionale. In questo modo l'immaginazione ermeneutica sfuggirà sia a una parcellizzazione razionale dell'oggetto della sua lettura sia a una sua mistificazione, ovvero all'elaborazione di sovra letture: "Bisogna cogliere le cose di primo acchito, con un solo sguardo, e non per progresso di ragionamento, almeno fino a un certo punto".<sup>16</sup> Immaginazione e ragione devono dunque operare all'unisono al fine di riattivare la complessità semantica dell'immaginario simbolico presente sulla pagina miniata: l'obiettivo

<sup>13</sup> Lacroze, *La fonction de l'imagination*, 91.

<sup>14</sup> La necessità di recuperare la dimensione aurale della percezione sarà ripresa più avanti nel testo.

<sup>15</sup> L'espressione latina è tratta da Tommaso d'Aquino, *Sententia libri De sensu et sensato cuius secundus tractatus et De memoria et reminiscencia*, in R. A. Gauthier (a cura di), *Sancti Thomae de Aquino Opera Omnia*, vol. 45.2, (Paris 1985), cap. III, 112, dove il filosofo afferma che ogni immagine può essere vista sia per sé stessa sia come immagine di qualcos'altro: i marginalia, possono allora essere letti sia come segni collocati in una determinata posizione sulla pagina, sia come rappresentazione di referenti oggettivi o immaginati, sia come allegorie di concetti.

<sup>16</sup> Pascal, *Pensieri*, 374.

primario non sarà quindi quello di svelare il significato ma di recuperare i meccanismi di significazione posti in atto: “Esistono media del senso che a causa dell’intenzione dell’autore o della struttura del testo, resistono al livellamento unilaterale perché sono consustanzialmente plurivoci, consegnati ad un gioco di identità e di differenza. Le opere d’arte, linguistiche o no, si presentano dunque in molte occorrenze come organismi opachi, stratificati, dove il senso è di fatto, mascherato. La categoria del simbolico, nel senso della tradizione ermeneutica e non logica, raggruppa così le forme svariate nelle quali il piano della significazione letterale manifesta e nasconde insieme una significazione a diversi livelli, sfumata”.<sup>17</sup>

L’analisi dei marginalia, così come delle altre immagini presenti sulla pagina miniata, implica la considerazione di diverse categorie critiche che hanno acquisito sempre più importanza nella storia dell’arte medievale. Il primo di questi elementi, che potremmo indicare con il termine latino *ductus*,<sup>18</sup> indica le modalità e le strategie, *modus et color*,<sup>19</sup> attraverso le quali l’opera, in questo caso la pagina manoscritta, conduce l’osservatore e lo guida alla percezione della pluralità di senso: da qui l’idea, ripresa per altro da un concetto della retorica antica, che l’esperienza dell’oggetto artistico possa essere considerata un viaggio nell’opera e attraverso l’opera.<sup>20</sup> Sulla pagina il percorso viene costruito attraverso la disposizione e la distribuzione dei vari elementi letterali e figurativi, che seguono all’invenzione, e che, ben lungi da presentarsi in modo passivo, influenzano le molteplici e soggettive modalità della percezione. Lo sguardo erra sul foglio, luogo della lettura e della memoria, compie delle digressioni, spesso suggerite da associazioni metaforiche, si allontana dal testo per raggiungere le immagini, si muove dallo specchio di scrittura per percorrere i margini, per poi far ritorno alle parole. La pagina può essere quindi assimilata a un discorso complesso che suggerisce e si presta a molteplici letture e che può essere percorsa da chi, osservando, compone il suo viaggio: il rapporto che viene a instaurarsi con il folio è quello che Pietro da Celle suggerisce per la lettura delle Sacre Scritture, dove le figure, sia esse scritte che disegnate, non devono solo essere colte come oggetto di visione ma anche vissute all’interno di un’esperienza di immersione nella realtà inventata, e disposta per essere osservata e partecipata per via razionale,

<sup>17</sup> Wunenburger, *La vita delle immagini*, 102.

<sup>18</sup> Carruthers, «The concept of ductus. Or journeying through a work of art», 190–213: per quanto le considerazioni presenti in questo saggio siano incentrate prevalentemente sulla retorica e sulla letteratura non mancano allusioni alle arti figurative e comunque la possibilità di trasferire categorie critiche e riflessioni alla pagina miniata.

<sup>19</sup> Sul valore dei termini *ductus*, *modus* e *color* in ambito retorico si rimanda a Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii (De rethorice)*, vv. 470–1, 235.1–235–25: “[...] ductus autem est agendi per totam causam tenor sub aliqua figura seruat[us] [...] Hi sunt ductus artificiosae tractandi et per totam orationem subtiliter diffundendi: qui colore hoc separantur, quod color in una tantum parte, ductus in tota causa seuator”, un’analisi già per altro presente nel testo del retore cristiano Consultus Fortunatianus (IV sec.). Su quest’ultima figura e sul concetto di *ductus* si rimanda a J. M. Miller (a cura di), *Readings in Medieval Rhetoric*, Bloomington 1973. Sull’analogia tra i toni del discorso e i colori del pittore, adottato da Cicerone ma già presente in Aristotele, si veda M. Carruthers, *Rhetoric beyond words*, p. 199 e oltre nel testo, in particolare nota 26: nel caso della pagina miniata il valore del termine colore è più vicino a quello adottato in ambito retorico che non pittorico, intendendo quindi non le semplici variazioni cromatiche adottate negli elementi miniati ma le varietà di registri espressivi presenti.

<sup>20</sup> Questo concetto ricorre sistematicamente nell’analisi di un codice genovese realizzato nell’ultimo decennio del Duecento, il ms. Pluteo XXV.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, condotta da Amy Neff e pubblicata in una recente monografia che ha nel titolo proprio l’espressione “a soul’s journey”: Neff, *A Soul’s Journey*.

sensoriale ed emotiva.<sup>21</sup> Nella prospettiva del viaggio il valore dei marginalia si riconosce, ancor prima che nel significato empirico, ovvero nell'individuazione del referente che rappresentano, nella loro collocazione, ovvero sul locus che occupano, e quindi sul rapporto dialettico che sono capaci a instaurare con la decorazione più intimamente legata al testo o compresa in esso. Per descrivere questa struttura possiamo ancora una volta ricorrere a categorie della retorica, che nel medioevo, non solo si trovavano come contenuti di antichi trattati, trasmessi e conservati, ma vennero anche riattivati grazie alla diffusione dell'insegnamento dell'*ars retorica*:<sup>22</sup> i toni adottati dall'oratore e le scelte sintattiche, che sostengono la composizione e ne definiscono il fluire, si traducono nella varietà dei registri espressivi adottati sul folio e nelle modalità di distribuzione dei segni grafici, che definiscono un ritmo che si identifica con la *mise en page*.<sup>23</sup> Le variazioni di movimento e di direzione rispetto al modello corrente, dall'alto verso il basso, da sinistra verso destra, possiedono un valore strutturale, si traducono, amplificandosi, nelle modalità percettive, e concorrono, insieme alla *varietas* tecnica e stilistica delle immagini, a intrattenere lo sguardo, corporeo e mentale, facilitando l'assimilazione dei contenuti proposti. I marginalia, e poi le lettere miniate o decorate con le loro diverse dimensioni costituiscono una cesura, delle pause temporali nel processo della lettura, che diversamente sarebbe non mediato e continuo in modo indistinto, ma anche dei segni visivi che guidano, che indicano come procedere, spingendo a una comprensione più profonda e meditativa.<sup>24</sup> I marginalia conducono a focalizzare l'attenzione sulle iniziali miniate e quest'ultime introducono alla presentazione visiva del testo, portando a sostituire la percezione delle immagini con la lettura: il ribaltamento dell'usuale percezione, che prevede di partire dalle parole per spiegare le immagini, porta a vedere con maggiore chiarezza le molteplicità dei significati presenti sul foglio e la complessità dell'ideazione posta in essere.

Al di là della loro origine nella trattatistica tardo antica, i principi di *ductus*, *modus*, e *color* rimangono, pur con alcune variazioni terminologiche, elementi costanti per l'interpretazione di tutta l'arte medievale: così in un passaggio del *Breviloquium* San Bonaventura (d. 1274) introduce il suo metodo di lettura della Sacra Scrittura, paragonando il testo a un grosso edificio, uno spazio da percorrere ed esplorare seguendo una strada che viene suggerita al lettore ricorrendo a diverse modalità espressive, paragonabili ai colori e alle forme di un dipinto: "*De quando procedendi ipsius sacre Scripture. In tanta igitur multiformitate sapientiae, quae continetur in ipsius Sacre Scripture*

<sup>21</sup> Nel *De afflictione et lectione*, un trattato sulla lettura delle Sacre Scritture, scritta da Pietro da Celle verso la fine del XII secolo, l'idea di lettura come viaggio viene quindi arricchita: Peter of Celle, «On Affliction and Reading»; Feiss, *Peter of Celle: Selected Works*, 137-38; Carruthers, *Rhetoric beyond words: delight and persuasion in the arts of the Middle Ages*, 194.

<sup>22</sup> Peter of Celle, «On Affliction and Reading», 195-96; Sul tema della pratica monastica dell'inventio e della dispositio in rapporto allo sviluppo dell'insegnamento della retorica si veda: Carruthers, *The Craft of Thought: Meditations, Rhetoric, and the Making of Images*, 400-1200.

<sup>23</sup> La *mise en page* corrisponde al modello retorico della localizzazione, essenziale all'idea dell'essere trasportati dalle argomentazioni da un luogo al un altro, da un posto a un altro: sulla ripresa di questo modello aristotelico in Abelardo si rimanda a Carruthers, *Rhetoric beyond words: delight and persuasion in the arts of the Middle Ages*, 202.

<sup>24</sup> Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*; Parkes, «Reading, Copying, and Interpreting a Text in the Early Middle Ages»; Teeuwen e van Renswoude, *The Annotated Book in the Early Middle Ages: Practices of Reading and Writing*.

*latitudine, longitudine, altitudine et profundo., unus et communis modus procedendi authenticus, vide licet intra quem continetur modus narrativus, praeceptorius, prohibitivus, exhortivus, praedicativus, comminatorius, promissivus, deprecatorius et laudativus. Et omnes hi modi sub uno autentico reponuntur, et hoc quidem satis recte* ».<sup>25</sup> Dal momento che un approccio razionale da solo non è sufficiente, il testo deve quindi persuadere il lettore, e muoverlo alla sua comprensione attraverso una molteplicità di registri espressivi che sappiano agire sui suoi desideri e i suoi affetti: marginalia e immaginario figurativo sembrano proprio rispondere a questa esigenza ovvero quella di muovere la sensibilità dell'osservatore ancor prima della sua *ratio*.

La superficie della pagina è quindi luogo di enunciazione, spazialità trasparente, immateriale, costruita per via di presenza e assenza di segni, spazio e tempo dello sguardo che si muove liberamente in una superficie pensata secondo una semiotica familiare, suggerita dalla parola sia essa scritta che disegnata, sia essa letta o immaginata.<sup>26</sup> La dimensione performativa è dunque duplice e accoglie sia quella generata dalla *mise en page* sia quella che noi stessi attiviamo nel momento in cui ci poniamo di fronte alla pagina e la leggiamo, la ascoltiamo, la osserviamo, promuovendo quindi un processo di interpretazione e di creazione di significato:<sup>27</sup> "Medieval scribes and artists enthusiastically transferred a burden of animation to the reader, requiring him or her to recognize a living reality in words by constructing a mental reality through reading and viewing letters".<sup>28</sup> Questo processo, che coinvolge figure, immagini dipinte o disegnate, e motivi decorativi, si basa sul riconoscimento del valore delle pratiche illustrative adottate, sull'acquisizione ed elaborazione immaginativa e mnemonica promossa dai sensi, sulla percezione in risposta a specifiche strategie impiegate da scribi e illustratori, che comprendono anche la disposizione delle immagini in rapporto al testo e quindi il ricorso a una retorica della *varietas*, costruita sulla dialettica dei segni. La presenza di immagini lungo i margini finisce così per conferire un diverso significato anche agli altri elementi: se esiste un margine esiste anche un centro, se esistono disegni posti fuori dallo specchio di scrittura ne esistono altri che sono invece accolti tra le righe e inglobati nel segno letterale, venendo così a suggerire diversi valori che derivano da una logica posizionale in relazione alla parola.

<sup>25</sup> San Bonaventura, *Breviloquium*, art. 5, in *Opera Omnia*, 10 voll., Quaracchi 1882-1902, vol. 5, 202-208.

<sup>26</sup> Per i concetti di spazio e di spazialità si rimanda a Guest, «Space» in particolare p. 220 dove una lettura interdisciplinare dello spazio porta a questa considerazione: "Space emerges in this manner of investigation as both abstract and concrete, lived and conceived, an arena of practice and an arena of thought". La spazialità inconsapevole deriva invece da una domanda che possiamo così tradurre: se lo spazio è reso significativo perché investito di contenuti ideologici e se l'ideologia può essere definita come una 'political unconscious', non potremmo parlare di una spazialità inconsapevole per l'arte medievale? (pp. 226 e 230 nota 33); Si rimanda anche a Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*.

<sup>27</sup> Lo studio della *mise en page* permette quindi di recuperare il valore performativo della lettura, dove il lettore, ponendo in rapporto i vari elementi, crea il significato del testo: Kendrick, *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*; Sheingorn e Clark, «Performative Reading: The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban's *Mystère de la Passion*», 129-54; Sheingorn, «Performing the Illustrated Manuscript: Great Reckonings in Little Books», 57-82; Weigert, «Performance», 219-30.

<sup>28</sup> Hahn, «Visible Writings», 56.

A questo punto risulta utile riflettere sul significato del termine 'margine', che si propone come spazio fisico e concettuale:<sup>29</sup> il progressivo abbandono da parte della critica delle espressioni cinquecentesche 'grottesche' e 'drôleries' per indicare gli elementi disposti lungo i margini di un oggetto artistico e l'adozione di 'immagini nei margini', 'immaginario marginale' e 'marginalia' hanno privato quel luogo di quella connotazione svalutante che aveva acquisito nel corso dei secoli ma che non apparteneva alla mentalità medievale: nel XIII secolo, periodo a cui appartengono i manoscritti da noi indagati, così come nei secoli precedenti, il sostantivo 'margine' e l'aggettivo 'marginale' prevedevano significati specifici solo nei campi topografici e spaziali, indicando un'area prossima al bordo di un oggetto ma contenuta in esso, e in qualche modo differenziata, ma non necessariamente, dal resto della superficie.<sup>30</sup> Questo significa che il margine medievale era considerato una zona portatrice di un significato semantico, strutturale o estetico, perfettamente integrata con le altre parti dell'oggetto, e luogo stabile di decorazione e annotazione, di contro a una considerazione del tutto moderna che ha finito per cogliere una certa instabilità e indeterminazione dei contenuti dei segni dei marginalia sulla base di una svalutazione del luogo di enunciazione. Questa lettura critica ha guidato e animato molti studi su questo tema, non ultimo il saggio di Michael Camille, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*,<sup>31</sup> in cui lo studioso, sulla scorta delle categorie individuate da Geremek, Schmitt e Bakhtin, ha finito per leggere i margini come luoghi performativi dell'esclusione sociale ed estetica, funzionali però nel ristabilire i modelli che apparentemente intendono sovvertire: il margine diviene così o il luogo della libera risposta degli artisti ai contenuti dei segni testuali e figurativi del centro, o uno spazio conformato dalle aspettative della committenza elitaria capace di intervenire sui programmi decorativi di quelle opere appositamente realizzate in risposta alle loro richieste. La lettura di Camille, pur nella sua complessità e ampia articolazione di analisi, ha finito per svalutare il margine come parte integrante della superficie di cui fa parte, e di considerarlo il riflesso di una marginalità sociale e culturale, imponendo quindi una gerarchia di lettura dal centro verso l'esterno.

La svolta critica è avvenuta nel momento in cui questo percorso è stato ribaltato, suggerendo di leggere il margine come cornice, e rendendolo quindi segno che comprende tutti gli altri e che si propone per primo all'osservatore nel suo rapporto con la superficie della pagina secondo una nuova traiettoria percettiva che dall'esterno si muove verso l'interno:<sup>32</sup> la retorica dell'alterità, tematica e stilistica,

<sup>29</sup> Fondamentale il saggio di Smith, «Margin», 29-44 a cui rimando per la bibliografia di riferimento.

<sup>30</sup> Per una ricostruzione degli studi sui marginalia si veda Freeman Sandler, «The Study of the Marginal: Past, Present, and Future», 1-49 con un'ampia bibliografia di riferimento. La celebre citazione tratta dalla lettera di Bernardo di Chiaravalle a Guglielmo di St-Thierry sull'utilità delle mostruosità che animavano i capitelli dei chiostri romanici costituisce il punto di partenza per ripercorrere i modi in cui la critica ha letto e interpretato i marginalia dei manoscritti di età gotica: le posizioni sono state le più diverse, oscillando da quelle che hanno considerato i marginali come elementi privi di significato, e quindi di un'intenzione comunicativa perseguita in modo cosciente se non all'interno di una loro sovra lettura simbolica, fino a quelle che tendono a considerare il valore di questi elementi caso per caso ossia in rapporto al contesto di enunciazione.

<sup>31</sup> Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*.

<sup>32</sup> Alexander, «Iconography and Ideology: Uncovering Social Meanings in Western Medieval Christian Art»; Si rimanda inoltre a Caviness, *Reframing Medieval Art*:



che i marginalia metterebbero in atto concorrerebbe quindi ad accrescere la possibilità di penetrare i significati presenti nel testo e nelle immagini in esso contenute e l'immaginario marginale diviene quindi parte integrante delle pratiche mnemoniche, meditative<sup>33</sup> e di lettura dell'uomo medievale, spazio cognitivo che fornisce materiale per la riflessione e per l'avvicinamento al testo e alle sue immagini, attraverso le più diverse strategie, variamente giocate sull'alterità, la contrapposizione, la parodia, il grottesco. Gli elementi marginali introducono una chiara alterazione dello spazio, che viene manipolato, aprendosi a una profondità abitata e abitabile che smuove dall'esterno la bidimensionalità dello specchio di scrittura, che si scopre così piano all'interno di uno spazio

Il margine, anche quando è vuoto, è così l'ingresso che l'osservatore deve varcare, il primo passo nel viaggio che è chiamato a compiere attraverso la pagina e come tale essenziale alla sua comprensione, e alla sua creazione come spazio della memoria:<sup>34</sup> se la distinzione dei segni e la loro disposizione sulla superficie del folio corrispondono alle pratiche mnemotecniche di divisione, localizzazione visiva e ricomposizione dei contenuti in nuovi percorsi associativi,<sup>35</sup> la polisemia di parole e immagini, e la forza pittorica del repertorio visivo posto in atto, capace di indicare e suggerire vie emozionali che muovono alla comprensione del significato,<sup>36</sup> che è anche creazione, invenzione sulla base di accostamenti suggeriti e 'visti' materialmente o mentalmente, si pongono come strumenti utili per costruire quelle unità di senso destinate a essere memorizzate.<sup>37</sup> La *mise en page* riflette quindi i meccanismi di funzionamento dell'intelletto e della memoria che per Aristotele e la filosofia scolastica coincidevano con i principi di divisione e composizione, capaci di fornire al lettore contenuti in modo stabile e ordinato, e di associazione:<sup>38</sup> "*Utrum intellectus noster intelligat componendo et dividendo*" o ancora "*Est autem modus proprius humani intellectus ut in componendo et dividendum veritatem conoscatur*".<sup>39</sup>

---

*Difference, Margins, Boundaries*; Moore Hunt, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*.

<sup>33</sup> "*Meditatio est cogitatio frequens cum consilio [...] principium sumit a lectione, nullis tamen stringitur regulis aut praeceptis lectionis delectatur enim quondam aperto decurrere spatium, ... et nunc has, nunc illas rerum causas per stringere ... unde fit ut maximum in meditatione sit oblectamentum [...]*", Ugo da San Vittore, *Didascalicon* 3.10, citato in Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 3 nota 1.

<sup>34</sup> Fondamentali Carruthers e Ziolkowski, *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Text and Pictures*.

<sup>35</sup> La pagina di pergamena era una delle forme più comuni a cui veniva accostato il modello mnemonico tanto in età antica quanto in quella medievale: Carruthers e Ziolkowski, 1; Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 89-91.

<sup>36</sup> Sull'importanza dell'azione sensoriale ed emozionale che l'apparenza della pagina scritta esercita nella costruzione dei concetti e nella loro trasformazione in contenuti della memoria: Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 75-76.

<sup>37</sup> Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* in particolare il capitolo primo, *Models for the Memory*, e il capitolo secondo, *Descriptions of the neuropsychology of memory*, in cui la studiosa ripercorre, attraverso le fonti antiche e medievali, i sistemi mnemotecnici elaborati sulla base del funzionamento del pensiero che procede per via associativa e combinatoria: la cogitatio (con + agito) era definita dalla retorica, sulla base del suo significato semantico, un'attività combinatoria e compositiva della mente (p. 39).

<sup>38</sup> Sui concetti di *divisio* e *compositio* e sul loro valore nel medioevo per l'arte retorica, per l'arte mnemonica e per l'*artes predicandi* si rimanda a Carruthers, 22-23, 106-13.

<sup>39</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*, Ia, q. 85, art. 5 e q. 1, art.2. Si rimanda a R. Marichal, *Les manuscrits universitaires*, in Martin e Vezin, *Mise en page et mise en texte du*

Se già Ugo da San Vittore (1096-1141) riconobbe l'utilità dell'impaginazione e degli elementi decorativi per la memoria: "[...] per fissare un'immagine mnemonica è molto importante durante la lettura dei libri cercare di fissare nella memoria ... il colore, la forma, la posizione e la collocazione delle lettere [...] dove (alla sommità, a metà, in basso) notiamo un elemento posizionato, i colori delle lettere e degli elementi decorativi sulla pagina di pergamena. Certamente non considero nulla così utile per stimolare la memoria [...]"<sup>40</sup> proprio nel corso del Duecento l'incremento del numero dei testi da analizzare e studiare richiese sistemi che ne facilitassero la consultazione, permettendo anche la creazione di riferimenti incrociati: accanto alle iniziali, miniate, decorate e filigranate, ai segni paragrafali, alle rubriche, comparvero così elenchi, schemi, note e segni marginali, citazioni, nuovi strumenti mnemonici di ripartizione testuale, che conobbero poi un'ampia diffusione a partire dall'ultimo quarto del XIII secolo, soprattutto in abito domenicano come supporto all'attività di predicazione.<sup>41</sup>

#### *Il mondo dei marginalia nella serie dei Corali di San Domenico*

Uno sguardo alla serie incompleta dei libri da coro realizzati intorno al 1270 per il convento genovese di San Domenico, di cui si conservano l'*Antifonario E* e i *Graduali A* e *D* (Genova, Santa Maria di Castello), l'*Antifonario* ms. Masson 126 della Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts (Paris), e l'*Antifonario* ms. W 64 della Walters Art Gallery di Baltimora, ci pone di fronte non solo a significative diversità di carattere stilistico, che hanno la loro ragion d'essere nelle due diverse personalità artistiche che la critica ha individuato come responsabili, dirette o coadiuvate da collaboratori, della decorazione di questi volumi, ovvero il Maestro del ms. Lat. 42 e il Maestro dei

---

*livre manuscrit*, 211-17 dove si sottolinea il parallelismo tra la mentalità scolastica e la ripartizione del libro: *dividendo*, ovvero la necessità di rimarcare le ripartizioni testuali, pensiamo all'uso del *piéd-de-mouche* che deriva dal segno paragrafale antico, e componendo, ovvero una *mise en texte* che ricerca un senso di profonda unità e compattezza dello specchio di scrittura.

<sup>40</sup> La citazione, da me tradotta, di un brano tratto dalla *Prefazione* della Cronaca di Ugo da San Vittore (1130 circa), nota anche come *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, è ripresa da Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 10 che rammenta come il valore del libro, in tutte le sue componenti, come oggetto della memoria si ritrovi anche negli scritti di Andrea da San Vittore e di Tommaso d'Aquino; sullo stesso tema *Ibidem*, pp. 75-76, 100-106, 116-117, 339-344. Le Bibbie genovesi ripropongono ad esempio il modello delle Bibbie parigine, che costituisce per le sue caratteristiche una perfetta traduzione proprio dei consigli che Hugo di Sant-Victoire diede ai suoi discepoli circa la necessità di suddividere il materiale da memorizzare, l'importanza del valore mnemonico dell'impaginazione e la necessità di ricorrere sempre allo stesso codice di segni. Questo formato prevede una ripartizione di ogni libro in un certo numero di capitoli e suddivisioni, chiamate cola e commata, sulla base di uno schema elaborato a Parigi verso la fine del XII secolo dallo studioso inglese Stephen Langton, più tardi cardinale e arcivescovo di Canterbury: il testo, in prosa, trascritto in modo continuo, è interrotto solo per segnalare le varie scansioni interne, e ogni capitolo inizia con un'iniziale filigranata, ora azzurra ora rossa, secondo un'alternanza che viene adottata anche per i titoli passanti e per le numerazioni in cifre romane. Questi elementi già da soli bastano a far sì che ogni bifolio si caratterizzi visivamente in modo unico rispetto agli altri; Sul modello delle Bibbie parigine e sul loro ruolo come strumenti per quegli studiosi impegnati nella composizione dei sermoni si veda Light, «The New Thirteenth-Century Bible and the Challenge of Heresy», 275-88; sulle varie tipologie di Bibbia nel Medioevo si rimanda a Light, «Versions et révision du texte biblique».

<sup>41</sup> Fondamentali le riflessioni presenti in Rouse, *Preachers, Florilegia and Sermons*.

Graduali di Santa Maria di Castello,<sup>42</sup> ma anche a un'interessante variante nella *mise en page*. Questi codici, destinati a essere collocati su un leggio nello spazio del coro, davanti al cantore ebdomadario, e a svolgere una funzione di supporto alla recitazione e al canto durante la liturgia, sono caratterizzati da una distribuzione degli elementi scritti e figurati che aderisce a un modello corrente, determinato dalle esigenze d'uso: leggibilità testuale, presenza del tetragramma, ovvero il rigo musicale di quattro linee, tracciato in rosso con notazione quadrata in inchiostro nero, trascrizione delle parole in rapporto alla musica, rubriche in rosso per indicare le varie celebrazioni previste dal calendario liturgico, realizzazione di iniziali miniate e filigranate rosse e azzurre alternate di diverse dimensioni per facilitare l'individuazione degli incipit dei versi, e scelte iconografiche dettate dalle festività che le lettere istoriate erano chiamate a introdurre.

C'è però un motivo che si pone come variante all'interno di questo modello fatto di segni necessari, ovvero l'assenza/ presenza di marginalia: se infatti i tre *Antifonari*, ricondotti alla mano del Maestro del ms. Lat. 42 e alla sua bottega, risultano del tutto privi di tali elementi, presentando una decorazione racchiusa nel segno letterale, il *Graduale A* mostra una straordinaria ricchezza di disegni collocati lungo i margini, accanto allo specchio di scrittura, ponendoci quindi di fronte a un repertorio che può costituire l'oggetto di un nuovo capitolo dedicato a questa tipologia di immagini nella miniatura gotica genovese.<sup>43</sup>

Scorrendo le carte dell'*Antifonario E*, dell'*Antifonario* ms. Masson 126, e dell'*Antifonario* ms. W 64 troviamo iniziali decorate e istoriate pesantemente profilate da tratti a inchiostro nero, che compongono perimetri regolari, rigidi, e vicini o coincidenti con la forma della lettera incipitaria: se sono presenti elementi estranei ai soggetti narrativi o iconici realizzati nello spazio delimitato dal segno alfabetico, essi si pongono o come motivi minimi, ancorati al corpo dell'iniziale, o come disegni più ampi racchiusi all'interno della

<sup>42</sup> De Floriani, «Maestro dei Graduali di Santa Maria di Castello», 464–65; 633–35635 con bibliografia precedente. I modi del Maestro del ms. Lat. 42 si caratterizzano per una rielaborazione di suggestioni proprie della miniatura gotico francese, da intendersi nei termini di grafismo lineare, fluidità nella composizione dei panneggi e complessità dei partiti architettonici, mentre il Maestro dei Graduali si presenterebbe come un miniatore capace di comporre in un insieme stilisticamente complesso, ma al tempo stesso coerente, le suggestioni francesi, ravvisabili in particolare nei fondi quadrettati e nei fogliami densamente colorati con i lobi gonfi sottolineati da spessi bordi bianchi e attorcigliati, e inglesi, che andrebbero a tradursi nello spirito allegorico e farsesco delle drôlerie. La mano del Maestro del ms. Lat. 42 viene individuata quale responsabile dell'intera decorazione dell'*Antifonario E*, con la sola eccezione delle due iniziali istoriate di f. 154r e di f. 190v, opera di un mediocre collaboratore, e di gran parte del ms. Masson 126, dove la presenza del Maestro è ancora una volta preponderante, mentre nel ms. W 64 di Baltimora vengono colte tracce di un suo probabile intervento orientativo e di direzione dei lavori a fronte di un'esecuzione da parte di un suo collaboratore dalle limitate capacità espressive, diverso però da quello individuato nell'*Antifonario E*; Alcune iniziali del corale parigino, che più si allontanano dai modi del Maestro, ovvero la 'M' di f. 201v, raffigurante l'Annunciazione, e le decorate dei primi sei quaderni, sono infine individuate come l'anello di congiunzione con i Graduali A e D di Santa Maria di Castello, opera dell'omonimo Maestro: si rimanda ad De Floriani, «La formazione della scuola miniatoria genovese», 79–95 con bibliografia precedente.

<sup>43</sup> Di fronte alla difficoltà di definire il complesso e ricco catalogo dei manoscritti minati a Genova nel corso del XIII secolo il tema dei marginalia è stato finora affrontato in rapporto a specifiche tipologie testuali: alcune riflessioni si trovano in Fabbri, «I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione»; Molteni, «Lo spazio del foglio. Sulla mise-en-page dei romanzi cavallereschi di origine italiana (XIII-XIV secolo)»; Neff, *A Soul's Journey*, 37–38, 45, 76–77.

cornice. Nell'*Antifonario E*, a f. 21r, i due soldati, che, armati di scudo e spada, ingaggiano una battaglia contro ibridi zoomorfi dalla testa leonina, si muovono così solo sulla superficie compresa tra la lettera 'B' e il profilo esterno del suo riquadro; ai ff. 72r e 83r due draghetti animano le iniziali, mentre a f. 74 r un leone, al pari di un animale stiloforo, sorregge il corpo della lettera 'F', ponendosi a dialogo con gli episodi della morte e della sepoltura di san Domenico, presenti nell'iniziale, non solo grazie allo sguardo che l'animale volge al testo dell'antifona e agli eventi illustrati, ma anche attraverso il suo proporsi come simbolo di Cristo, che nell'Apocalisse è chiamato «Il Leone che è della tribù di Giuda» (5, 56), e di resurrezione secondo quanto indicato nel *Physiologus* (IV sec. d.C., ma tradito da manoscritti non anteriori all'VIII secolo) e in alcuni componimenti successivi genericamente riconducibili al genere dei *Bestiari*<sup>44</sup> (**fig. 1**). Nell'*Antifonario ms. Masson 126* ai ff. 62v e 75v un ibrido bicefalo con ali e zampe leonine e un piccolo drago si collocano all'interno delle 'Y', rispettivamente al di sotto degli episodi della *Lapidazione di santo Stefano* e dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* che qui vengono raffigurati; numerosi draghetti, distribuiti all'interno dello spazio della lettera o ancorati ad essa attraverso un morso dato all'iniziale, compaiono ai ff. 89v, 120v, 135r, 156r, 171v, 174r, 180r, 185v<sup>45</sup> (**fig. 2**), 191r, 212r, e 215r; infine un leone, simile nella collocazione, nel disegno e nel valore simbolico a quello presente a f. 74r dell'*Antifonario E*, sorregge, a f. 216v, la 'P' che accoglie figure di santi martiri, soggetto che, ancora una volta, legittima un'allusione in forme zoomorfe a Cristo e al tema della resurrezione. L'unica immagine marginale presente in questo manoscritto, ovvero un draghetto che si morde una lunga coda annodata<sup>46</sup>, la troviamo a f. 201v, dove, non a caso, compare la sola iniziale istoriata che, all'interno del volume, mostri un linguaggio del tutto distante da quello del Maestro del ms. Lat. 42 e dei suoi collaboratori, avvicinandosi invece a quello del Maestro dei Graduali, vivace compositore di marginalia in uno dei due manoscritti eponimi. Veniamo dunque a questo codice e al suo immaginale.

Nel *Graduale A* il repertorio che si muove all'esterno dello specchio di scrittura accoglie alberi, volatili, pesci, scene di caccia, volti umani, esseri serpentiformi, profili leonini, draghi incappucciati, un grifone bicefalo, un gatto con mantello, un leone incoronato che suona la lira, e la figura di un monaco che legge<sup>47</sup> (si veda tabella qui di seguito).

<sup>44</sup> Zambon, *Bestiari*, 129–30 e indice.

<sup>45</sup> La figura ibrida dal corpo alato e serpentiforme presente a f. 188v non era originariamente prevista come dimostrano alcuni leggeri tratti a inchiostro di un primo disegno, corrispondente a un motivo a foglie lanceolate, poi non realizzato.

<sup>46</sup> Il nodo, presente lungo la coda del drago, è un elemento ricorrente nei marginalia dei *Graduali*, possibile allusione alla "catena" come sistema mnemotecnico: si veda oltre nel testo.

<sup>47</sup> La possibilità di accedere al fondo fotografico di Anna De Floriani mi ha permesso di inserire nella mia analisi anche quelle carte oggi non più presenti perché asportate.

folio	elementi presenti nel margine
1r	cane che insegue tre lepri
4r	airone; drago
7r	uccello appoggiato su un albero; pesce
26v	un uccello appoggiato su un albero con una serpe nel becco; cane che insegue una lepre
29r	suonatore di corno; cane che insegue una lepre
32r	uccello; volto umano incappucciato e di profilo; essere serpentiforme
35r	volto umano di profilo; uccello
41r	profilo umano grottesco; pesce
44r	cane che insegue una lepre; leone incoronato che suona la lira
51r	uccello appoggiato su un albero con un serpente nel becco; pesce
55r	grifone bicefalo; uccello
61v	drago incappucciato; pellicano eucaristico
62v	uccello su mano benedicente
167r	uccello; busto di monaco domenicano intento alla lettura
187r	cane che insegue un pesce; gatto con mantello
198r	drago incappucciato; pellicano eucaristico
243v	drago
250r	drago
265v	drago

La presenza di questi disegni soltanto in uno dei volumi della serie dei corali di San Domenico, progetto che dobbiamo pensare come unitario, ci porta a leggere questi elementi non come espressione del modello di *mise en page* qui adottato ma come cifra caratteristica del linguaggio e delle abitudini illustrative di un singolo miniatore. Si tratterebbe quindi di un elemento possibile ma non essenziale, che finisce per arricchire la dimensione decorativa e semantica della pagina, rendendola riconoscibile e, quindi, facilmente memorizzabile, grazie alla vivacità ed eccentricità delle immagini, che ora suggeriscono accostamenti puntuali a specifici contenuti teologici e dottrinari ora alludono in modo generico alla funzione dell'oggetto "libro", al valore della parola e, quindi, alla sacralità dello spazio che le lettere tracciavano sulla superficie del foglio.

I motivi presenti nel *Graduale A*, che, letti singolarmente, sono interpretabili come rappresentazioni sotto forma metaforica di soggetti specifici, solo in una logica di relazione con gli altri elementi della pagina rivelano il loro valore polisemico, che spesso non può essere ridotto alla traduzione per figura di un unico contenuto: "[...] Se qualcuno si chiedesse perché animali impuri, come il serpente, il drago, il leone, l'aquila e simili sono impiegati per significare Cristo, sappia che a volte significano la forza e il regno, dunque Cristo, a volte la rapacità, perciò il diavolo".<sup>48</sup>

Gli uccelli, variamente raffigurati o con il becco o con le ali dispiegate verso l'alto, sembrerebbero, ad esempio, alludere genericamente all'ascesa spirituale che si raggiungeva durante la

<sup>48</sup> La citazione dei *Discorsi di Giovanni Crisostomo* sulla natura degli animali, composti in Francia intorno all'anno Mille, è tratta dalla traduzione di C. Cremonini in Zambon, *Bestiari*, 623.

celebrazione liturgica mediante il canto. Un'interpretazione più puntuale di questo segno zoologico può essere invece avanzata analizzando l'immagine a f. 62v, dove il volatile, rappresentato con il becco rivolto verso la mano benedicente che lo sorregge, il cui disegno richiama le forme della *Dextera Dei*,<sup>49</sup> pare tradurre l'invocazione che leggiamo nel testo dell'*Introito* della Sesta Domenica *de tempore*, tratto dal *Salmo 2, 30*, e che implicitamente allude alla necessità da parte del fedele di attingere alla forza di Dio e di abbandonarsi alla sua protezione (**fig. 3**): "*Esto mihi in Deum protectorem, et in locum refugii, ut salvum me facias: quoniam firmamentum meum, et refugium meum es tu: et propter nomen tuum dux mihi eris, et enutries me*".<sup>50</sup> In altri casi, ai ff. 26v e 51r, l'uccello, appoggiato su un albero, trattiene con il becco una serpe, immagine che immediatamente allude, facendo propria una connotazione negativa del rettile, all'azione di Cristo nei confronti del demonio<sup>51</sup> (**fig. 4**). La possibilità di identificare il volatile con una cicogna, nemica dei serpenti, arricchisce questo disegno di altri significati. Ugo di Fouillois (1100 circa - 1172/1174), nel suo *Aviario*, oltre a introdurre il capitolo XLVII, dedicato a questo animale, con un passo di *Geremia 8, 7*: "La tortora, la rondine e la cicogna conoscono il tempo del suo arrivo; Israele invece non conosce il comando del Signore", fa sue le informazioni fornite da Isidoro di Siviglia (556/71-636) nel VII capitolo del XII Libro delle *Etimologie*, investendole di precisi significati teologici: così il canto stridulo altro non sarebbe che il suono di coloro che con la bocca esprimono il male compiuto; il legame con la stagione primaverile, di cui è annunciatrice, un'allusione alla temperanza di chi si è convertito; la vita condivisa con i suoi simili il segno di chi vive bene in mezzo ai suoi confratelli; l'avversione per i serpenti l'azione del giusto che limita i pensieri malvagi o che rimprovera le perversioni dei suoi simili; le lunghe migrazioni verso l'Asia un chiaro riferimento all'itinerario di chi, abbandonati i turbamenti di questo mondo, mira al raggiungimento di luoghi più elevati; la cura per la prole, infine, l'azione dei prelati nei confronti dei loro sottoposti, per i quali si devono prodigare per quanto necessario, abbandonando le «piume» della leggerezza e della superficialità, e nutrendoli con la parola della loro dottrina.<sup>52</sup>

In un altro contesto un essere serpentiforme e ibrido, che avvicina il suo becco alla bocca aperta su un volto disegnato di profilo (f. 32r;

<sup>49</sup> Questa immagine compare in uno dei disegni a piena pagina delle *Supplicationes Varias* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo XXV.3): si rimanda a Neff, *A Soul's Journey*, 15-20, 77 con bibliografia di riferimento, dove la *Dextera Dei* è descritta come segno polisemico capace di rappresentare, tra l'altro, la Legge e la protezione di Dio, la palma della Vittoria, e la porta per la Salvezza.

<sup>50</sup> Se non diversamente specificato la trascrizione dei brani del *Graduale A* e la loro traduzione sono di chi scrive.

<sup>51</sup> Nel *Fisiologo greco* il serpente viene confuso con il drago, aprendo la strada a una comune interpretazione di questi due segni: la loro connotazione negativa, legittimata da alcuni passi biblici come *Isaia* (43, 20), dove il Signore per mezzo del profeta promette che sarà glorificato sia dal drago, ovvero da coloro che sono malvagi e strisciano sempre a terra tra i più bassi pensieri, sia dallo struzzo, ovvero da coloro che sono falsamente buoni, trova spesso espressione nella descrizione degli animali con cui entrano in conflitto e che vengono per questo motivo identificati con l'azione di Cristo nei confronti del demonio: Zambon, *Bestiari*, 45-47.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 751-753. Il capitolo viene ripreso nell'anonimo *Bestiario* di Oxford, pp. 947-949, mentre il tema dell'amore filiale compare nel *Bestiario d'Amore* di Richard de Fournival, pp. 1731, 1763-1765, e ancora nel così detto *Bestiario toscano* o *Libro della natura degli animali* (fine XIII secolo), dove, per altro, l'immagine del padre che gira a cercare il nutrimento per i propri figli richiama la figura del mercante secondo un interessante meccanismo di attualizzazione del racconto che sposa le dinamiche della società in cui è stato redatto, pp. 1900-1901.

fig. 5), muove invece ad altre considerazioni che coinvolgono la parola, forse qui rappresentata dalla sfera posta tra le labbra dell'uomo, e che scaturiscono dall'identità semantica tra il serpente e il drago: "Signori, imparate da questo discorso a non assomigliare al drago, il quale non può tollerare la dolcezza e nemmeno udire la parola di Dio. In verità, il drago è la persona malvagia che non riesce a rimanere là dove si spande il profumo della parola del Salvatore, in chiesa, o in cimitero, dove senta fare retti discorsi: non può fermarvisi, non può aspettare, anzi dice che andrà ad ascoltare altrove. La buona parola è un peso e un fardello per il drago e per la persona malvagia".<sup>53</sup> In linea con questa lettura, presente nel *Bestiario divino* di Guillaume Le Clerc (fine XI secolo – primo terzo del XII), Richard de Fournival (1201-1260), nel suo *Bestiario d'amore* e nella *Risposta al Bestiario*, identifica il drago proprio con colui che sa ingannare con il veleno della sua lingua,<sup>54</sup> mentre il capitolo XI del *Fisiologo latino*, versione b, fornisce un ulteriore legame tra il drago/serpente e le false parole, vedendo nelle dottrine eretiche l'espressione di discorsi, nemici della verità, pronunciati da coloro che provengono "dalla stirpe di Arrio come dalle viscere del drago, prole di serpenti".<sup>55</sup> Questo elemento marginale verrebbe così a richiamare, in una dialettica dei contrapposti, la sacralità della parola di Dio, che compare nel testo del *Salmo*, dove leggiamo "Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te", invitando il monaco a fuggire dalla menzogna e dalle tentazioni.<sup>56</sup> Ma in realtà possiamo, attingendo a fonti diverse, ribaltare questa lettura, attivando così la polisemia propria dei marginalia. Nel capitolo dei *Dicta Iohannis Chrysostomi de naturis bestiarum* dedicato alla vipera (1000 circa) emerge l'ambiguità dei significati che possono essere associati alla serpe e che viene ricostruita attingendo ai *Vangeli*, ad alcuni racconti e all'osservazione: se in *Matteo* (3, 7) e *Luca* (3, 7) questo animale per le sue pratiche riproduttive è associato ai Farisei, che uccisero il padre Cristo e perseguitarono la madre Chiesa, nel solo *Vangelo* di *Matteo* (10, 16) troviamo anche una sua connotazione positiva, ovvero l'astuzia, dote essenziale per il fedele che voglia proteggersi dalle insidie altrui: "Siate semplici come colombe e astuti come serpenti". Alcuni aspetti del comportamento di questi rettili diventano infine contenuti di un insegnamento morale: la muta, che sarebbe dovuta a una lunga astinenza dal cibo per un periodo di quaranta giorni, è segno dell'azione penitenziale necessaria per attraversare l'angusta porta che conduce alla vita retta (*Mt* 7, 14), mentre l'abitudine di svuotarsi completamente del veleno prima di andare a bere si pone come monito per il fedele, che dovrà purificarsi totalmente dal peccato prima di abbeverarsi alla fonte dei riti nella Chiesa di Dio.<sup>57</sup>

Frequenti nei marginalia sono poi i processi di antropomorfizzazione degli animali, che da un lato aderiscono a una retorica del meraviglioso, sovvertendo l'usuale percezione, e dall'altro non mancano di valorizzare il significato associato a determinate creature: nel *Graduale A* questo accade ai ff. 44r e 187r (**figg. 7, 8**). Nel primo caso un leone incoronato, e intento a suonare la lira e a cantare,

<sup>53</sup> La citazione de *Li Bestiaires devins* di Guillaume Le Clerc è tratta dalla traduzione di R. Capelli: Zambon, *Bestiari*, 1419.

<sup>54</sup> Zambon, 1735–37, 1767–69.

<sup>55</sup> La citazione del *Fisiologo* è tratta dalla traduzione di C. Cremonini: Zambon, 229.

<sup>56</sup> Zambon, 1009.

<sup>57</sup> Zambon, 603–5 passaggio ripreso nel *Bestiario di Gervaise* (prima metà del XIII secolo), pp. 1565–1573.

come si può intuire dalle fauci spalancate, si presenta come una chiara allusione alle figure di Davide salmista e, quindi, di Cristo, di cui il sovrano biblico è prefigurazione,<sup>58</sup> evocato nell'*Introito* dell'Epifania: "Ecce, aevenit dominator Dominus: et regnum in manu eius, et potestas, et imperium. Deus, iudicium tuum Regi da: et justitiam tua Filio regis". Nell'altro folio troviamo invece l'immagine di un gatto, in posizione eretta, con le zampe anteriori piegate e il dorso ricoperto da un lungo mantello con cappuccio, quasi sospeso al di sotto dell'iniziale decorata 'D' dell'*Introito* della II Domenica delle Palme, *Salmo* 21, 20, 22, "Domine ne longe facias auxilium tuum a me: ad defensionem meam aspice: libera me de ore leonis, et a cornibus unicornium humilitatem meam".

Il disegno così composto traduce un contenuto morale in una veste allegorica dai toni farseschi e ironici, suggerendo come anche i più alti valori, cadendo nella realtà contingente, finiscano per assumere le più diverse forme e come sia pertanto necessario superare la varietà fenomenica, che i sensi ci restituiscono, per giungere al vero significato di ciò che percepiamo: così il gatto, qui antropomorfizzato, verrebbe a costituire non un semplice *divertissement* ma un'allusione alla capacità di osservazione nelle tenebre associata per via etimologica a questo animale.<sup>59</sup> A Dio si chiede infatti di non allontanare il Suo sguardo dal fedele al fine di proteggerlo dal leone e dal corno dell'unicorno, che, pur citati nel testo, non vengono qui rappresentati per poi riapparire, a conferma, non di un inserimento casuale di questi elementi marginali di repertorio all'interno della decorazione, ma del loro porsi come segni funzionali, note mnemoniche di rimando tra i vari brani, a f. 47v, nelle forme di due profili leonini con lingue che rammentano il disegno di un corno (**fig. 16**).

Anche le scene che coinvolgono cani, pesci e conigli e, solo in un caso, ovvero a f. 29r, un uomo intento a suonare un corno, costruiscono il loro significato sui rapporti di relazione tra singoli motivi non sempre scevri di ambiguità (**figg. 7-9**). Il tema dell'inseguimento e, quindi, della caccia costituisce, ad esempio, un contesto semantico complesso per la figura del cane: se da un lato potremmo cogliere nel rapporto preda/predatore una traduzione visiva di quello tra il fedele e le tentazioni terrene, che sarebbero quindi simboleggiate dal *canis*, dall'altro lato i *Bestiari* ci restituiscono una lettura positiva di questo animale, fedele compagno dell'uomo, "volontarie cum domino ad praedam currunt",<sup>60</sup> le cui virtù sono la sensibilità, e la saggezza, sempre intese all'interno dell'orizzonte della società umana, nonché la forza e la velocità. Associati al canto per via etimologica, questi animali sono inoltre definiti più intelligenti di altri perché riconoscono il proprio nome e sono affezionati ai padroni: ogni razza ha poi specifiche abilità come quella di proteggere le greggi di pecore dalle

<sup>58</sup> La figura di Davide, poeta e cantore dei Salmi, intento quindi a suonare l'arpa, contiene un simbolismo che deriva dall'esegesi biblica e che vede nel re biblico una prefigurazione di Cristo e nel potere della sua musica, capace di placare Saul (*Samuele* I, 16-23), un'allusione all'armonia dell'Universo che preannuncia la venuta del Redentore: Teviotdale, «Music and Pictures in the Middle Ages», 180, 182; van Schaik, *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument*, 101.

<sup>59</sup> Nel paragrafo 38 del II capitolo, *De Bestiis*, del libro XII, Isidoro di Siviglia parla del gatto introducendolo come nemico dei topi, *muribus infestus*, da cui *musius*; il nome comune di *cattum* deriverebbe invece secondo alcuni dall'azione di catturare, secondo altri dal cattare, ovvero dalla capacità di vedere nelle tenebre: quest'ultima accezione ha un'immediata declinazione morale, legandosi all'aggettivo *catus*, sagace, derivato dal greco *καίεσθαι* che significa ardere, mettere a fuoco: Zambon, *Bestiari*, 433-35.

<sup>60</sup> Zambon, 430 citazione tratta dalle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia nella traduzione di A. Valastro Canale.



minacce dei lupi o le case e i beni dai ladri, e quella di seguire le tracce degli animali selvatici, decidendo quale sentiero intraprendere al presentarsi di un bivio attraverso un ragionamento riflessivo e sillogistico elaborato sui dati forniti dall'odorato: "*Superest igitur ut in istam se partem contulerit et sic falsitate repudiata inuenit veritatem [...]*".<sup>61</sup>

Attitudini e comportamenti finiscono per suggerire un'identificazione del *canis* proprio con i frati predicatori,<sup>62</sup> "che insegnando e praticando continuamente i giusti comportamenti respingono le insidie del diavolo perché egli non sottragga col furto il tesoro di Dio, cioè le anime dei cristiani".<sup>63</sup> la lingua, che guarisce una ferita leccandola, viene così paragonata alla funzione correttiva svolta dai confessori nei confronti del peccatore; la capacità di sanare anche le viscere corrisponderebbe all'azione del maestro che purifica l'anima attraverso le sue opere e le sue parole; la moderazione nel mangiare diviene monito per coloro che si occupano della cura spirituale degli altri; e, infine, il ritornare al proprio vomito allude a chi ricade nei peccati che ha già confessato.<sup>64</sup>

Scarsa invece è l'attenzione rivolta nei *Bestiari* alla lepre/coniglio<sup>65</sup>, che assume quindi un valore solo in virtù del suo ruolo all'interno di scene che lo pongano in rapporto con altri animali, come avviene nelle immagini di caccia, che finiscono per visualizzare genericamente una situazione di minaccia intimamente correlata a quel luogo del foglio: esterno allo specchio di scrittura, il margine accoglie infatti intromissioni e pericoli del mondo reale, ponendosi però come momento obbligato di passaggio per giungere alla Salvezza incarnata dal Verbo. Il senso di movimento che percepiamo e che lega tra di loro i vari elementi del disegno riconduce infine questo tema nell'ambito di una precisa categoria tipologica, quella della catena,<sup>66</sup> che include, oltre alle scene di caccia, che possono coinvolgere figure di cacciatori, più spesso suonatori di corno, che incitano il cane all'inseguimento della preda, come a f. 29r (**fig. 9**), anche elementi ibridi e zoomorfi legati tra di loro da un processo di metamorfosi continua, che porta lo sguardo a trascorrere dall'uno all'altro senza soluzione di continuità, o figure di pesci e volti umani, dalle cui bocche escono filamenti, talora arricchiti da piccole sfere, che si sviluppano poi sulla pagina (ff. 7r, 35r, 41r, 51r; **figg. 6, 10-12, 16**). Al di là dell'apparente diversità, basata sui contenuti figurativi e descrittivi, queste immagini della catena sono

<sup>61</sup> Zambon, 838 la citazione dell'Anonimo *Bestiario* di Oxford è tratta dalla traduzione di C. Cremonini.

<sup>62</sup> Zambon, 837-45 il testo del *Bestiario* di Oxford lo si ritrova in forma abbreviata nel *Bestiario* di Pierre de Beauvais (fine XII - inizi XIII secolo; p. 1677), e quindi nel *Libro del Tesoro* di Brunetto Latini (1220 circa - 1293; pp. 1847-1848), dove viene ampliata solo la parte relativa alle varie specie e alle loro abilità nelle attività venatorie.

<sup>63</sup> Zambon, 841.

<sup>64</sup> Altra lettura ne verrà data nel *Bestiario d'Amore* di Richard de Fournival, dove questo comportamento del cane diviene per l'amante l'allusione alla possibilità, non praticabile, di poter rimangiarsi quanto si è pronunciato e di cui poi ci si pente, e per l'amata il simbolo dell'onore necessario per proteggersi e di cui farà scorta, ricorrendovi in caso di bisogno: Zambon, 1693, 1747.

<sup>65</sup> Questo animale, che fu tra quelli aggiunti al *Fisiologo greco* nella versione detta bizantina o dello pseudo Epifanio, per poi approdare in quelle latine, si trova già nelle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia (libro XII, I, *De pecoribus et iumentis*): il suo nome richiamerebbe il termine *levipes*, ovvero dal piede leggero, in virtù della sua corsa, e il suo carattere sarebbe mansueto; una successiva distinzione terminologica ci porta però a leggere certe figure non isolate ma poste in una scena di caccia o di inseguimento come conigli (*cuniculi*), catturati e stanati grazie all'opera di ricerca dei cani.

<sup>66</sup> Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 78.

tutti segni del funzionamento della memoria: la foresta<sup>67</sup>, tipico ambiente venatorio e quindi implicito nelle scene di caccia, diviene così simbolo del disordine del materiale cognitivo che potrà essere organizzato solo grazie a una continua pratica nello studio, e nell'esercizio delle tecniche di associazione e di visualizzazione mentale, che permetteranno poi di trovare i contenuti acquisiti proprio come la conoscenza del territorio permette al cacciatore di scovare le prede che lo abitano.

Guardando ora al repertorio dei marginalia del *Graduale* A ci sono ancora tre disegni da analizzare: il pellicano eucaristico, il drago e il grifone bicefalo. Il primo è simbolo di Cristo e della Resurrezione secondo quell'accostamento tra il suo comportamento verso la prole, "Dicono [...] che il pellicano uccide i propri piccoli, li piange per tre giorni, e poi ferisce se stesso per restituire loro la vita aspergendoli con il proprio sangue" (Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, Libro XII, VII), e quello di Dio verso gli uomini (*Isaia* 1,2) che ritroviamo riproposto in modo costante in tutti i *Bestiari*, dall'Anonimo *Fisiologo Etiopico* alle diverse versioni del *Fisiologo latino*, dai *Discorsi* di Giovanni Crisostomo all'Anonimo *Bestiario* di Oxford (fine XII-inizi del XIII secolo), all'*Aviario* di Ugo di Fouilloy (figg. 13, 14). Quest'ultimo trattato, di cui si conserva un esemplare genovese tardo duecentesco, ci permette di ampliare le nostre considerazioni, finendo per cogliere nella figura del pellicano una possibile allusione all'attività di predicazione, come già accaduto per il cane, nonché un monito all'astinenza come modello di vita monastica. Nel capitolo XXXVIII infatti leggiamo: "Questo uccello uccide i suoi piccoli con il becco perché converte coloro che non credono con la parola della predicazione. [...] E così dopo tre giorni restituisce alla vita i piccoli con il suo sangue perché Cristo con il suo sangue salva i redenti. D'altro canto in senso mistico con il pellicano possiamo intendere non un giusto qualsiasi, ma quello lontanissimo dal piacere carnale [...] Il pellicano uccide i suoi piccoli con il becco in quanto il giusto giudica e disprezza con la sua bocca ciò che di male ha fatto in pensieri e azioni dicendo: 'Confesserò al Signore le mie colpe; e tu hai rimesso l'empietà del mio peccato' [Sal 31, 5] [...] A questo pellicano diviene simile la vita dell'eremita che si ciba di poco e non cerca di riempirsi il ventre, l'eremita che non vive per mangiare ma che mangia per vivere".<sup>68</sup>

Questo tema è posto in relazione, sia a f. 62v sia a f. 198r, con la figura di un drago alato, incappucciato, caratterizzato da un lungo collo, da una coda, e da due sole zampe terminanti in zoccoli, un essere ibrido e grottesco, che non rifugge il tono farsesco. In una lettura che comprenda entrambi i disegni e li valorizzi in un discorso dialettico il drago verrebbe ad assumere una connotazione negativa<sup>69</sup> di contro alla sacralità del pellicano eucaristico, che sembra quasi cercare riparo e rifugio sotto l'iniziale miniata, ovvero sotto la parola di Dio. I testi

<sup>67</sup> Forse a questo stesso tema alludono gli alberi rappresentati nei ff. 7r, 26v, e 51r.

<sup>68</sup> Zambon, *Bestiari*, 713: la citazione è tratta dalla traduzione di M. Sanson.

<sup>69</sup> In *Isaia* 43, 20 leggiamo: "Mi glorificheranno le bestie selvatiche, draghi e struzzi" e da qui Ugo da Fouilloy nel suo *Aviario* parte per specificare: "Che altro si indica infatti con il nome di draghi se non le menti malvage che strisciano sempre in terra nei pensieri più bassi [...] Il Signore afferma pertanto che sarà glorificato dal drago e dallo struzzo perché induce ad onorarlo con una profonda riflessione tanto coloro che sono manifestamente malvagi quanto quelli che sono fintamente buoni". L'anonimo *Bestiario* di Oxford, oltre a riprendere tali parole, in un capitolo dedicato al drago precisa che a questa creatura è paragonabile il diavolo, il serpente più smisurato, la cui forza non è nei denti ma nella coda perché quando ha perso le forze inganna con la menzogna coloro che attira a sé: Zambon, 849, 921, 1001.

corrispondenti avvalorano una tale ipotesi, proponendo chiare allusioni al male, e al sacrificio di Cristo per la Redenzione dell'umanità. A f. 62v, dopo la *Prefatio* della Santissima Trinità, *Salmo* 30, 17-18: “*Illuminam faciem tuam super servum tuum, et salvum me fac in tua misericordia: Domine, non confundar, quoniam invocavit te*», leggiamo: «*Exsurge, quare obdormis, Domine? exsurge et ne repellas in finem: quare faciem tuam avertis, oblivisceris tribulationem nostram? adhaesit in terra venter noster: exsurge, Domine, adiuva nos et libera nos*”.

A f. 198r al *Communio* della *Feria secunda*, *Salmo* 34, 26: “[...] *induantur pudore et reverentia, qui maligna loquuntur adversus me*”, segue l'*Introitus* della *Feria Tertia*, Gal 6, 4: “*Nos autem gloriari in cruce Domini nostri Jesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati, et liberati sumus [...]*”.

Il grifone bicefalo che compare a f. 55r sembra invece essere sfuggito da una delle *rotae* che occupano alcune delle iniziali decorate del *Graduale*,<sup>70</sup> dove aquile bicefale, e leoni rampanti coronati suggeriscono una chiara ripresa di disegni dei tessuti di gusto orientale, che non mancano di comparire sia in una delle croci monumentali ricondotte al contesto della pittura ligure tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo nella forma di un drappo d'onore,<sup>71</sup> sia nell'inventario di Luca Fieschi (1275-1336) sotto la formula di “*opus cyprense*”,<sup>72</sup> testimoniando l'apprezzamento e la presenza di questo genere di manufatti e di repertori nel panorama locale del periodo<sup>73</sup> (fig. 15). Il significato che questa creatura può incarnare, al di là di porsi come segno del meraviglioso e dell'esotico, lo possiamo recuperare nelle parole di Isidoro di Siviglia, che, riprese anche nel *Bestiario* di Oxford, suggeriscono di vedere in questo animale fantastico un pericolo per l'uomo: “Il *grypes*, ossia il grifone, è stato così chiamato in quanto quadrupede alato [...] hanno corpo di leone, ali e faccia, invece, simili a quelli di un'aquila: sono acerrimi nemici

<sup>70</sup> Pur non rientrando nel tema qui trattato le immagini zoomorfe presenti nelle iniziali, draghi alati, aquile bicefale, leoni rampanti, partecipano a un immaginario fantastico che affonda le sue radici nella cultura orientale e che, adottate in un contesto cristiano, alludono alla sfera divina, e alla regalità di Cristo: si veda Androudis, «Double-Headed Eagles on Early (11th-12th c.) Medieval Textiles: Aspects of Their Iconography and Symbolism» con bibliografia di riferimento.

<sup>71</sup> La decorazione impressa a punzone della Croce già in Santa Maria delle Vigne (Genova, Museo di Sant'Agostino) è stata paragonata da Ferdinando Bologna a una preziosa stoffa lucchese, un manufatto sicuramente conosciuto a Genova vista la presenza in città fin dal XII secolo di una fiorente comunità proveniente dalla città toscana e legata alla produzione di tessuti tinti: Boldrini, «Santa Croce di Sarzano e i mercanti lucchesi a Genova (secc. XIII-XIV)», 80; Casarino, «Lucchesi e manifattura serica a Genova tra XIV e XVI secolo»; per il commercio dei tessuti a Genova tra il XII e XIV secolo si rimanda a Airaldi, «Genoa, Silk Trade and Silk Production in the Mediterranean region (ca. 1100-1300)»; sulla croce si veda: Bologna, «Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli», 27; Algeri, «Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi», 138-39 e figg. 3, 4 pp. 136-137 con bibliografia precedente, e con qualche perplessità circa la proposta formulata da Bologna (p. 152, nota 16).

<sup>72</sup> Ameri, «*Inventarium cardinalis: i beni preziosi di Luca Fieschi*», 58-67 con bibliografia di riferimento, dove sui paramenti in “*opus cyprense*” leggiamo: “[...] realizzati in sete variamente operate, perlopiù sciamito rosso, ricamate a fili d'oro con orbicoli contenenti leoni, grifi, aquile bicipiti e altri volatili spartiti da motivi a grata, spesso arricchiti da castoni preziosi [...]”, p. 62.

<sup>73</sup> Sul rapporto tra le stoffe riprodotte nel trecentesco *Codice Cocharelli* e la produzione genovese del XIII secolo si veda Fabbri, «Il Codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente», 289-310 in particolare pp. 290, 296, 305 nota 16 e 307 nota 39; Si veda anche Pessa, «Tessuti d'Oltremare a Genova».

dei cavalli e fanno a pezzi gli esseri umani che avvistano”, *Etimologie*, Libro XII, II, *De Bestiis*.<sup>74</sup>

Esiste infine una serie di immagini che permette di vedere le pagine del *Graduale A* come luoghi di rappresentazione materiale e immateriale del suono e della musica, un tema che solo recentemente è stato oggetto di attenzione da parte degli studi storico-artistici<sup>75</sup> (figg. 3, 5, 7, 9, 12): la mano benedicente a f. 62v, e il rettile che si avvicina alla bocca del volto ritratto a f. 32r alludono infatti alla parola, il cane presente nei ff. 1r, 26v, 29r, 44r e 187r al canto, il leone salmista di f. 44r, il suonatore di corno a f. 29r, e la reiterazione di motivi decorativi interni ed esterni al corpo delle iniziali<sup>76</sup> alla musica resa come concetto e per il suo valore simbolico<sup>77</sup>, e, infine, il monaco domenicano che, a f. 167r, è raffigurato di profilo, con in mano un libro<sup>78</sup> e la bocca aperta, forse proprio mentre è intento a intonare un salmo, agli atti performativi del *legere* e del *cantare*,<sup>79</sup> essenziali per l’attivazione del valore della pagina come complessa unità semantica fatta di immagini e parole: “one of the major themes in the psalms is sound, that is to say making supplication or giving thanks to God through the raised voice or music-making”<sup>80</sup> (fig. 17).

Il riconoscimento della natura meditativa e contemplativa delle pratiche devozionali e liturgiche medievali ha portato ormai da tempo a rivolgere una particolare attenzione al tema della percezione sensoriale così come veniva intesa ed esperita in quei secoli: se da un lato le teorie cognitive e neuropsicologiche, basate sugli scritti di Aristotele e di Galeno, riconoscevano nei vari organi di senso l’origine di tutti quei dati che la facoltà del cervello nota come *sensus communis* avrebbe poi fuso in unità, riconducendoli all’unico oggetto che li aveva generati e portando quindi ad acquisire consapevolezza di ciò di cui si era fatto esperienza, dall’altro lato esistevano facoltà percettive interne, contigue ma distinte da quelle fisiche, che operavano nella sfera immateriale e spirituale dell’immaginazione. Ma tra i sensi non corporei è stata la vista, declinata nelle forme del ‘mind’s eye’, a essere oggetto di una particolare attenzione nell’ambito degli studi sulle pratiche meditative e devozionali e, quindi, sul ruolo delle immagini, mentre scarsa è stata l’attenzione rivolta agli altri sensi nonostante la concettualizzazione di cui furono oggetto da parte di alcuni autori medievali, non ultimo sant’Agostino.<sup>81</sup> È stata Beth Williamson la prima a proporre una riflessione che, andando al di là dello sguardo, affrontasse il rapporto tra arte e musica “in terms of

<sup>74</sup> Zambon, *Bestiari*, 427, 811.

<sup>75</sup> Si rimanda a Williamson, «Sensory Experience».

<sup>76</sup> Sul valore della ripetizione degli stessi motivi all’interno di un programma iconografico come segni di “a reiterated musical note giving unity and alleviating uniformity”, si veda Randall, *Images on the Margins of Gothic Manuscripts*, 20.

<sup>77</sup> “The instruments help represent the idea of music where its symbolic power has clearly reached beyond the musical reality of the time”, Seebass, «The Visualisation of Music Through Pictorial Imagery and Notation in late Medieval France», 26; Sul tema della visualizzazione della musica si rimanda inoltre a Seebass, «Lady Music and Her “Proteges” from Musical Allegory to Musicians’ Portraits»; Buckland, «Orality and Musical Symbolism»; Williamson, «Sensory Experience».

<sup>78</sup> Per alcune osservazioni sulla rappresentazione di laici e di religiosi in rapporto al libro in un manoscritto realizzato per Genova si veda Neff, *A Soul’s Journey*, 56.

<sup>79</sup> “[...] the medieval reader understood by listening to himself. Hence in his mind the differences between *legere* and *cantare* in so far as the voice was concerned, were only differences of degree, i.e. of vocal intensity and intonation”, van Dijk, «Medieval terminology and Methods of Psalm Singing», 8.

<sup>80</sup> Buckland, «Orality and Musical Symbolism», 71.

<sup>81</sup> Williamson, «Sensory Experience», 13.

how we might use the conventions of one to reflect upon the other”<sup>82</sup> al fine di elaborare un metodo capace di interrogare forme visive e segni musicali, e di ricomporli in un discorso unitario in cui il suono e il silenzio si riconoscessero come contenuti dell’immagine e della sua percezione, elaborazione e ricreazione mentale.

“Manuscripts containing musical notations are sometimes analysed for their visual or material characteristics in terms of their codicology, *mise en page*, or illuminations, but rarely is the music itself considered visually by those otherwise interested in visual culture and the effects of the visual. Most of the time musical notation is assumed by non-musicologists necessarily to presuppose a realization in performance - offering a prescription, a map, for performance - and, working on this assumption, scholars consider it to be a specialized field to be left aside for the consideration of musicologists only”.<sup>83</sup>

Le notazioni musicali devono essere quindi considerate anche come una rappresentazione, come segni visivi, come allusioni simboliche da leggersi in rapporto ai testi e alle immagini: se in alcuni manoscritti miscelanei, realizzati per la devozione privata, questo metodo di analisi può portare al riconoscimento dell’esistenza di tetragrammi e note destinate a essere ricreate solo interiormente, in *Graduali* e *Antifonari* è innegabile il loro valore come prescrizioni per l’esecuzione ma, anche in questo caso, la musica, destinata a essere performata dalla voce per essere ascoltata, è prima di tutto musica silenziosa, segno mostrato all’occhio, suono mentalmente creato dall’immaginazione di chi guarda, nonché momento essenziale del canto corale monastico. La recitazione dei salmi per antifone, dove metà del coro cantava i versi dispari e l’altra metà rispondeva intonando quelli pari, prevedeva infatti nel mezzo di ogni verso una pausa per riprendere fiato, nota come *media distinctio*, che funzionava anche come momento meditativo durante il quale riflettere sul testo che veniva eseguito: durante questa interruzione la musica rimaneva una presenza, sia come eco di ciò che era stato pronunciato, sia come suono pre-annunciato nella mente dei cantori, ma sempre come segno a inchiostro destinato allo sguardo.

Nel *Graduale* A la rappresentazione per figura della musica interiore esce dal tetragramma, dove le linee tracciate in rosso e le note realizzate a inchiostro nero costituiscono “a powerful graphic distinction between the spoken/textual medium, and the sung/musical”,<sup>84</sup> per raggiungere i marginalia: il monaco con il libro in mano, la lira, il corno, e i filamenti che fuoriescono ora da bocche aperte di pesci o di visi ritratti di profilo ora dal becco dei volatili sono tutti segni che alludono alla dimensione sonora ma silenziosa, quindi mentale, che percorre queste pagine. Il recupero dei contenuti aurali permette infine di restituire l’oggetto libro a una sfera temporale, che solo apparentemente contrasta con l’immediatezza della visione: lo sguardo e l’udito, la materialità e il suono si scoprono come parte di un’esperienza devozionale prolungata nel tempo perché oggetto di percezione, esecuzione e di ricreazione mentale e immaginativa capace di muoversi tra le diverse sfere sensoriali.

In conclusione, questi disegni a margine, sia nel loro isolamento e quindi in una lettura che li colga come segni a sé stanti, sia in una logica che li ponga a dialogo con gli altri elementi della pagina, iniziali

---

<sup>82</sup> Williamson, 5.

<sup>83</sup> Williamson, 14.

<sup>84</sup> Dillon, *Medieval Music-Making and the “Roman de Fauvel”*, 20.

miniature e testo, finiscono per comporre una tensione dialettica tra immaginazione e naturalismo, alterità e identità, caos e ordine, dinamicità e stabilità, suono e visione, invisibile e silenzio, una tensione che viene risolta in una dimensione spaziale, che è la pagina dilatata dalla parola che si fa memoria e immaginazione nel lettore, e in una dimensione temporale che sempre ritorna attivata dal canto. La dialettica per figura trova qui il suo compimento anche senza che i due poli di questa contrapposizione vengano rappresentati: è infatti sufficiente il grottesco per richiamare alla memoria l'armonia, è sufficiente il caos per richiamare con forza l'idea dell'ordine, è sufficiente il silenzio per ricreare il suono. In una prospettiva di efficacia comunicativa sono proprio le incongruenze dei segni, la loro apparente casualità di forme e di accostamento, la loro assoluta irrazionalità, e la loro capacità di trasformazione e di allusione, di contraddizione e di negazione della normalità percettiva a divenire punti di forza delle figure marginali, al di là della possibilità di istituire da parte di chi le vede un'immediata correlazione con il testo. Dobbiamo sempre pensare a diversi orizzonti e livelli di lettura che vanno a coincidere ora con la prospettiva dell'illustratore ora con quella di chi si trovava a leggere quelle figure durante la liturgia: il miniaturista poteva adottare un modello decorativo che prevedeva, tra i vari elementi, anche i marginalia, e realizzarlo ricorrendo a disegni di repertorio, distribuiti secondo precise indicazioni capaci di rendere quei segni allusioni al testo e il folio luogo della memoria, animato da un vocabolario di termini noti tratti da altre compilazioni, come enciclopedie naturali e *Bestiari*, che circolavano nella Genova tardo duecentesca e che nel XIII secolo venivano anche adottati come fonti di temi e immagini dai predicatori:<sup>85</sup> la logica è quella di un mondo ironico, dissacratorio, irrazionale, fantastico, grottesco, che si muove nello spazio della pagina, e che nel suo rapporto con la dimensione sacra della parola, un rapporto attivato dallo sguardo, dalla lettura, e dal canto, trova la possibilità di esistere in quanto segno complementare di un'unità semantica.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Delmas, «La réception des encyclopédies naturelles dans les sermons au XIIIe siècle. Quelques exemples» con bibliografia di riferimento. Per i trattati che circolavano a Genova si rimanda qui ai capitoli sull'*Aviario* di Ugo de Fouillois (capitolo VIII.1), e sul *Bestiario d'Amore* di Richard de Fournival (capitolo IX.2).

<sup>86</sup> Oltre a rimandare alla bibliografia già citata nel capitolo introduttivo sul valore della *mise en page* e dei marginalia, si vedano anche Wentersdorf, «The Symbolic Significance of *Figurae Scatologicae* in Gothic Manuscripts», 1-19; e, per il riconoscimento della parola come presenza necessaria per la composizione dei marginalia, che non compaiono mai in rapporto a illustrazioni a tutta pagina, a Ellis, «The Word in Religious Art of the Middle Ages and the Renaissance», 21.

## Bibliografia

- Airaldi, G. «Genoa, Silk Trade and Silk Production in the Mediterranean region (ca. 1100-1300)». In *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria, XIII-XV secolo, Atti del Convegno internazionale di studi (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997)*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, C. di Fabio, e M. Marcenaro, 11-40. Bordighera: Istituto internazionale di studi liguri, 1999.
- Alexander, J. «Iconography and Ideology: Uncovering Social Meanings in Western Medieval Christian Art». *Studies in Iconography* 15 (1993): 1-44.
- Algeri, G. «Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi». In *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di G. Algeri e A. De Florian, 133-53. Genova: De Ferrari Editore, 2011.
- Ameri, G. «Inventarium cardinalis: i beni preziosi di Luca Fieschi». In *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, committente (1300-1336)*, a cura di G. Ameri e C. di Fabio, 25-80. Milano: Silvana Editoriale, 2011.
- Androudis, P. «Double-Headed Eagles on Early (11th-12th c.) Medieval Textiles: Aspects of Their Iconography and Symbolism». In *Nis and Byzantium XIV*, a cura di M. Rakocija, 315-41. Nis, 2016.
- Boldrini, A. M. «Santa Croce di Sarzano e i mercanti lucchesi a Genova (secc. XIII-XIV)». *Atti Società Ligure Storia Patria* II (1962): 79-96.
- Bologna, F. «Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli». In *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, 7-29. Parigi-Milano: Electa, 1994.
- Buckland, R. «Orality and Musical Symbolism in the Luttrell Psalter». *Music in Art* 28, fasc. 1/2 (2003): 71-97.
- Camille, M. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge: Chicago University Press, 1992.
- Carruthers, M. *Rhetoric beyond words: delight and persuasion in the arts of the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- — —. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- — —. «The concept of ductus. Or journeying through a work of art». In *Rhetoric beyond words: delight and persuasion in the arts of the Middle Ages*, a cura di M. Carruthers, 190-213. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- — —. *The Craft of Thought: Meditations, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Carruthers, M., e Jan M. Ziolkowski, a c. di. *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Text and Pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Casarino, G. «Lucchesi e manifattura serica a Genova tra XIV e XVI secolo». *Rivista di archeologia, storia, costume* XXIX, fasc. 3-4 (2001): 3-49.
- Cassirer, E. *Linguaggio e mito*. Milano: Il Saggiatore, 2006.
- Caviness, M. H. *Reframing Medieval Art: Difference, Margins, Boundaries*. Boston, 2001.
- De Florian, A. «La formazione della scuola miniatoria genovese». In *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di G. Algeri e A. De Florian, 79-95. Genova: De Ferrari Editore, 2011.
- — —. «Maestro dei Graduali di Santa Maria di Castello». In *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, 633-35. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004.
- Delmas, Sophie. «La réception des encyclopédies naturelles dans les sermons au XIIIe siècle. Quelques exemples». *Rursus. Poétique, réception et réécriture des textes antiques*, fasc. 11 (9 ottobre 2017). <https://doi.org/10.4000/rursus.1340>.
- Dijk, S. J. P. van. «Medieval terminology and Methods of Psalm Singing». *Musica Disciplina* IV (1952): 7-27.
- Dillon, E. *Medieval Music-Making and the "Roman de Fauvel"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Eco, U. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: La Nave di Teseo, 2016.

- Ellis, R. «The Word in Religious Art of the Middle Ages and the Renaissance». In *Word, Picture, and Spectacle*, a cura di C. Davidson, 21–38. Early Drama, Art, and Music 5. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1984.
- Fabbri, F. «I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione». *Francigena* 2 (2016): 219–48.
- — —. «Il Codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente». In *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di G. Algeri e A. De Floriani, 289–310. Genova: De Ferrari Editore, 2011.
- Feiss, H. *Peter of Celle: Selected Works*. Cistercian Studies. Kalamazoo: Cistercian publications, 1987.
- Freeman Sandler, L. «The Study of the Marginal: Past, Present, and Future». *Studies in Iconography* 18 (1997): 1–49.
- Guest, G. B. «Space». *Studies in Iconography* 33, fasc. Special Issue: Medieval Art History Today. Critical Terms (2012): 219–30.
- Hahn, C. «Letter and Spirit. The Power of the Letter, The Enlivenment of the Word in Medieval Art». In *Visible Writings: Cultures, Forms, Readings*, a cura di M. Dalbello e M. Shaw, 55–76. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
- Jameson, F. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press, 1981.
- Kendrick, L. *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Lacroze, R. *La fonction de l'imagination*. Paris: Boivin & Cie édition, 1938.
- Light, Laura. «The New Thirteenth-Century Bible and the Challenge of Heresy». *Viator* 18 (gennaio 1987): 275–88.
- — —. «Versions et révision du texte biblique». In *Le Moyen Age et la Bible*, a cura di Pierre Riché e Guy Lobrichon, 55–93. Paris: Beauchesne, 1984.
- Lubac, H. de. *Esegesi medievale: i quattro sensi della Scrittura*. Roma: Jaca Books, 1962.
- Martianus Capella. *De nuptiis Philologiae et Mercurii (De rethorice)*. A cura di A. Dick. Stuttgart: Teubner, 1969.
- Martin, Henri-Jean, e J. Vezin, a c. di. *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*. Marigny-le-Châtel: Editions du Cercle de la librairie-Promodis, 1990.
- Molteni, I. «Lo spazio del foglio. Sulla mise-en-page dei romanzi cavallereschi di origine italiana (XIII-XIV secolo)». *Convivium* 3 (2016): 126–41.
- Moore Hunt, E. *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*. Studies in Medieval History and Culture. New York and London: Routledge, 2007.
- Neff, A. *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the Supplicationes Variae*. Toronto: PIMS, 2019.
- Parkes, M. B. *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*. Aldershot: Routledge, 1992.
- — —. «Reading, Copying, and Interpreting a Text in the Early Middle Ages». In *A History of Reading in the West*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, 90–102. Studies in Print Culture and the History of the Book. Oxford: University of Massachusetts Press, 1999.
- Pascal, B. *Pensieri*. Milano: Rusconi, 1993.
- Pessa, L. «Tessuti d'Oltremare a Genova». In *Genova nel Medioevo. Una capitale nel mediterraneo al tempo degli Embriaci, catalogo della mostra (Genova, 19 marzo – 26 giugno 2016)*, a cura di L. Pessa, 94–103. Genova, 2016.
- Peter of Celle. «On Affliction and Reading». In *La spiritualité de Pierre de Celle*, a cura di Jean Leclercq. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1946.
- Randall, Lilian M. C. *Images on the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley, 1966.
- Ricoeur, P. *Il conflitto delle interpretazioni*. Milano: Jaca Books, 1999.
- Rouse, Richard H. *Preachers, Florilegia and Sermons: Studies on the Manipulus Florum of Thomas of Ireland*. Studies and Texts (Pontifical Institute of Mediaeval Studies); 47. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1979.



- Schaik, M. van. *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument*. Amsterdam: Brill, 1992.
- Seebass, T. «Lady Music and Her “Proteges” from Musical Allegory to Musicians’ Portraits». *Musica Disciplina* 42 (1988): 23–61.
- — —. «The Visualisation of Music Through Pictorial Imagery and Notation in late Medieval France». In *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, a cura di S. Boorman, 19–33. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Sheingorn, P. «Performing the Illustrated Manuscript: Great Reckonings in Little Books». In *Visualizing Medieval Performance Perspectives, Histories, Contexts*, a cura di E. Gertsman, 57–82. Burlington: Routledge, 2008.
- Sheingorn, P., e R. L. A. Clark. «Performative Reading: The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban’s *Mystère de la Passion*». *European Medieval Drama* 6 (2002): 129–54.
- Smith, K. A. «Margin». *Studies in Iconography* 3, fasc. Special Issue: Medieval Art History Today. *Critical Terms* (2012): 29–44.
- Teeuken, M., e I. van Rensworde, a c. di. *The Annotated Book in the Early Middle Ages: Practices of Reading and Writing*. Turnhout: Brepols, 2017.
- Teviotdale, E. C. «Music and Pictures in the Middle Ages». In *Companion to Medieval and Renaissance Music*, a cura di T. Knighton e D. Fallows, 179–88. London: University of California Press, 1992.
- Weigert, L. «Performance». *Studies in Iconography* 33, fasc. Special Issue: Medieval Art History Today. *Critical Terms* (2012): 219–30.
- Wentersdorf, K. P. «The Symbolic Significance of *Figurae Scatologicae* in Gothic Manuscripts». In *Word, Picture, and Spectacle*, 1–19. Early Drama, Art, and Music 5. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1984.
- Williamson, B. «Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence». *Speculum* 88, fasc. 1 (2013): 1–43.
- Wunenburger, J.-J. *La vita delle immagini*. Milano: Mimesis, 2007.
- Zambon, F., a c. di. *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*. Milano: Bompiani, 2018.



Fig. 1. Genova, Santa Maria di Castello (SMC), *Antifonario E*, f. 74r



Fig. 2. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 188v



Fig. 3. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 62v



Fig. 4. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 26v



Fig. 5. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 32r



Fig. 6. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 35r



Fig. 7. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 44r



Fig. 8. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 187r



Fig. 9. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 29r



Fig. 10. Genova, SMC, Graduale A, ff. 7r



Fig. 11. Genova, SMC, Graduale A, f. 51r



Fig. 12. Genova, SMC, Graduale A, f. 32r



Fig. 13. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 61v



Fig. 14. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 198r



Fig. 15. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 55r



Fig. 16. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 47v



Fig. 17. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 167r