

SOCIETÀ INTERNAZIONALE
DI STUDI DI STORIA
DELLA MINIATURA

RIVISTA DI
STORIA DELLA
MINIATURA



11

2007

Atti delle Giornate di studio
sulla Storia della Miniatura
"Iconografia e liturgia nella miniatura occidentale"

Centro Di

RIVISTA DI
STORIA DELLA
MINIATURA

11

2007

Atti delle Giornate di studio sulla Storia della miniatura
Firenze, 24-26 novembre 2005

Iconografia e liturgia nella miniatura occidentale

Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia
e Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'

Centro Di

tav. II. Verona, Museo di
Castelvecchio, inv. 4422
(1723): *Insipiens*,
frammento staccato.
(vedi saggio S. Pietrini)



tav. III. Firenze, Biblioteca
Medicea Laurenziana,
ms. Plut. 17.3, Salterio di
Marturi: *Rosa dei Venti*, c. 1r.
(vedi saggio A. Ducci)

“SELVAGGI E GNOMI DALLE LUNGHE ALI”:

UNA PROBLEMATICA ILLUSTRAZIONE

NEL SALTERIO DI MARTURI

(BIBLIOTECA LAURENZIANA PLUT. 17.3)*

Annamaria Ducci

Il Salterio della Biblioteca Laurenziana proveniente dal monastero benedettino di San Michele di Marturi, presso Poggibonsi, è unanimemente riconosciuto come uno dei più prestigiosi manoscritti miniati del patrimonio librario toscano.¹ La sua provenienza è accertabile grazie all'inclusione tra le festività della *Dedicatio Sancti Michaelis in Marturi*, il 23 maggio, e la celebrazione di San Bononio, primo abate conosciuto del monastero, il 30 agosto.

Il codice, che ci è giunto integro, è un Salterio liturgico di 213 carte, che ai salmi associa inni, canti dei profeti, litanie e orazioni, secondo l'uso invalso per i libri destinati all'uso monastico. Sin dal Bandini,² a nessuno degli studiosi sfuggì l'accuratezza con cui il manoscritto fu realizzato, nella grafia composta e uniforme, nella qualità pittorica delle immagini e nell'uso estensivo dell'oro. Il programma illustrativo prevede in apertura il calendario, articolato in una grande miniatura a tutta pagina (c. 1r), nota agli studiosi come 'rosa dei Venti' (tav. III), e nelle dodici tavole con le festività dei mesi (cc. 2r-7v) (figg. 1, 2); seguono altre tre importanti miniature: la *B* del *Beatus vir* (c. 24v, con *David e due musici*) (fig. 3), *Il monaco Giovanni che offre il libro alla Vergine* (c. 155r),³ e l'immagine più nota del manoscritto, la *Crocifissione* a piena pagina di c. 165v; ogni salmo è poi aperto da un'iniziale miniata, in alcuni casi figurata col busto di Cristo.

La questione stilistico-attributiva è stata messa a fuoco da Garrison⁴ e Berg, concordi nel collocare la realizzazione del codice nel terzo quarto del XII secolo.⁵ Non è qui il caso di riportare i molteplici raffronti avanzati, basti precisare che essi indirizzano verso la tradizione fiorentina della seconda metà del secolo,⁶ ambito geografico confermato dalle occorrenze agiografiche del calendario. Gli

studiosi individuano più di una mano nella decorazione: un maestro più esperto – il 'Marturi master' di Garrison –, sarebbe responsabile delle iniziali figurate, mentre ad un secondo miniatore, dal ductus più raffinato, sarebbero da assegnare la *Crocifissione* e la miniatura con l'*Offerta del libro*; infine, ad una mano distinta, dal timbro vivace anche se più corsivo, vengono ascritte le prime quattordici illustrazioni del codice, ossia la "rosa dei Venti", l'intera serie del calendario e l'iniziale con *David e i musici*.⁷

Se la letteratura critica moderna si è concentrata sul problema attributivo, la miniatura di c. 1r ha sollevato l'interesse dei primi studiosi, come il Bandini, che la interpretava come il globo terrestre attorniato dai Venti, ripartiti in principali e sussidiari;⁸ una lettura che veniva sposata da Paolo D'Ancona, il quale descriveva con amene parole i personaggi della raffigurazione: "alcuni gruppi di figure che a primo aspetto sembrano di natura demoniaca: sono ignude, piegate nelle membra come pupazzi, hanno carni verdi o leggermente rosate, recano in capo grandi acconciature di penne, simili a quelle ancor oggi in uso presso i selvaggi. Se non fossero le ali di cui sono provviste e una specie di tromba nella quale sembran intente a soffiare, difficilmente in quella strana miscela di esseri umani e mostruosi riusciremmo a riconoscere i rappresentanti dei Venti maggiori e minori [...] Il miniatore per rendere più intellegibile l'allegoria ha dato a questi gnomi delle lunghe ali e ha messo loro una specie di calice in bocca nel quale sembrano intenti a soffiare".⁹ In epoca più recente, la pagina del codice Laurenziano è stata presa in considerazione negli accurati studi sui diagrammi delle Stagioni e dei Venti condotti da Barbara Obrist,¹⁰ a dire il vero preceduta da un poco noto ma accuratissimo scritto di Jurgis Baltrussaitis dedicato

1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 17.3: *Maggio*, c. 4r.
 2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 17: *Ottobre*, c. 6v.

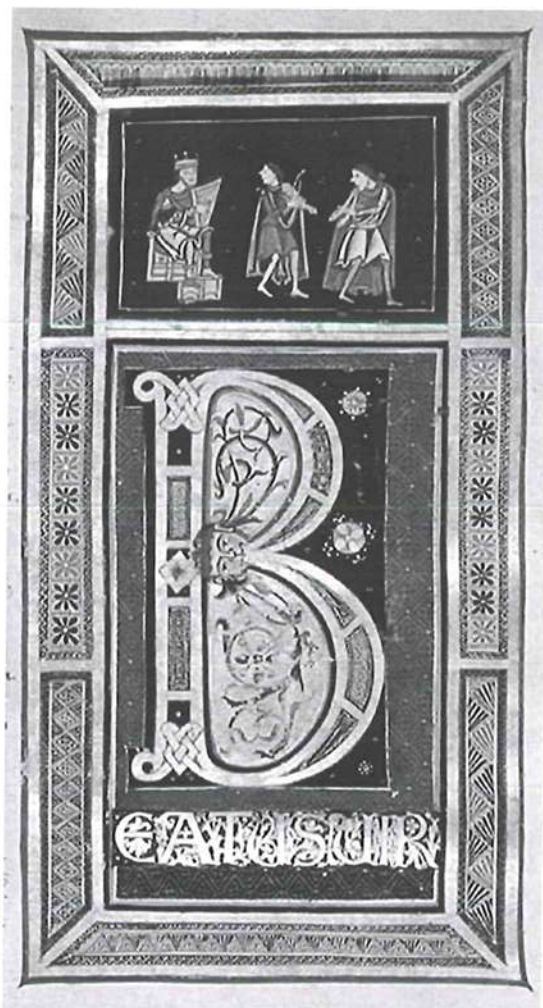


proprio alle rose anemoniche medievali, in cui si considerava anche la miniatura di Marturi.¹¹

1. *La rosa dei Venti e le sue fonti letterarie.*

Dipinta come un grande tappeto teso sulla pagina, l'illustrazione è impostata su uno schema concentrico e quadriconco. Al centro di un grande disco si apre un medaglione blu cobalto delimitato da due fasce luminose, entro il quale è una figura maschile dal mantello purpureo che sorregge due globi, personaggio che non è difficile identificare in Anno, rappresentato come il sovrano del Sole e della Luna, reggitore del tempo.¹² Attorno a questa sfera centrale, lungo gli assi cardinali, quattro figure maschili con le braccia levate e sul capo lunghe penne, bianche e rosse; i corpi nudi sono colorati alternatamente in rosa pallido e in verde (forse un blu degradato), colori trasparenti che lasciano intravedere i muscoli leggermente lumeggiati. Nel disco esterno si aprono quattro cavità, evidenziate da sottili strisce bianche e blu e dal fondo verde acceso, da cui sorgono gruppi di tre

figurine nude e alate, con berretti appuntiti, che soffiano in sottili corni o brandiscono lingue di fuoco (fig. 4). Le posture animate, il movimento e l'espressività dei gesti, contrappongono questi spiritelli alla staticità delle quattro personificazioni centrali. Il piccolo fiore stellato nella parte alta dell'immagine denota evidentemente l'astro solare e serve a collocare l'Oriente, a 'orientare' cioè correttamente la pagina, secondo la modalità medievale di rappresentazione circolare del mondo;¹³ una riduzione decorativa del sole che è frequente tra XII e XIII secolo, come si osserva ad esempio nella celebre pagina dello *Scivias* (codice di Rupertsberg, già a Wiesbaden) con la raffigurazione del mondo *in forma ovi*.¹⁴ Anche in virtù di questo punto di riferimento, la miniatura laurenziana si connota allora come una rappresentazione cosmologica, dai caratteri peculiari. La sua impostazione circolare ricalca le parole di Isidoro di Siviglia, che così designa il cosmo e il suo movimento: "Orbis a rotunditate circuli dictus, quia sicut rota est" (*Etym.*, XIV.2.1).¹⁵



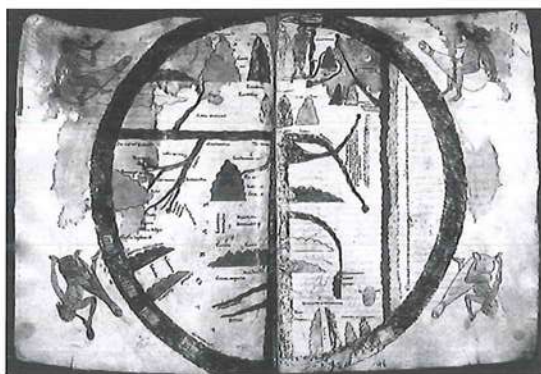
Anche l'Anno si accorda con lo schema del mondo, secondo una circolarità che non è più spaziale ma illustra l'andamento ricorrente del tempo: "Annus autem dictus quia mensibus in se recurrentibus volvitur. Unde et annulus dicitur, quasi annuus, id est circulus, quod in se redeat" (*Etym.*, V.36.1). Lo schema quadriconco riprende quello di raffigurazioni taroantiche del mondo, disegni geometrici in cui i punti salienti sono indicati da iscrizioni; tra i più noti, l'*Epitoma rei militaris* di Vegetio della Biblioteca Vaticana (ms. Reg. lat. 2077, c. 99r) in cui ai nomi dei punti cardinali si sovrappongono quelli dei quattro Venti principali, affiancati diagonalmente dalle denominazioni dei sussidiari. Con la nascita dell'enciclopedismo i diagrammi eolici vanno a illustrare i testi di Isidoro, Rabano Mauro e Beda, stabilizzandosi in composizioni concentriche e radianti: un sistema ordinato di corrispondenze fisiche e simboliche, la cui ampia diffusione si spiega soprattutto con la necessità di tramandare schemi pratici di orientamento attraverso espedienti mnemoni-

ci;¹⁶ in epoca carolingia questi semplici schemi geometrici si arricchiscono di significati allegorici e si affollano di personificazioni, dando vita a quel modo di rappresentazione 'mimetica' che tanta fortuna avrà nel pieno Medioevo.¹⁷

Elemento essenziale nella miniatura laurenziana è il colore, quel rosso che è declinato in due tonalità, forse in riferimento ad una lettura simbolica che trova la sua massima espressione in Ildegarda di Bingen, la quale distingueva nell'universo la sfera del fuoco "luminoso" da quella del fuoco "oscuro".¹⁸ Se il disco blu allude alla volta celeste, il verde delle cavità angolari identifica la terra, coperta dalle acque, le striature ondulate. Una raffigurazione complessiva dell'universo, punteggiato di stelle, e di quell'orizzonte sublunare dove soffiano i Venti, imprimendo energia alla natura e governando la vita umana. Sin dall'antichità i Venti sono presenze abituali nei mosaici pavimentali di tema cosmologico.¹⁹ È in epoca imperiale e tardoromana che si stabilisce l'iconografia eolica, secondo due principali modalità che ricorreranno parallele lungo tutto il Medioevo:²⁰ come semplici maschere o busti, con ali che si nascondono tra i capelli o spuntano sulla nuca (come nel mosaico di via dei Vigili ad Ostia, o in quello col *Trionfo di Dioniso* del Museo Archeologico di Sarsina); ovvero – seguendo il filone proposto nella Torre dei Venti di Atene – come possenti eroi alati (quali ci appaiono nello stupendo tappeto musivo della Casa del Mitreo di Mérida, che nel III secolo disegna una cosmografia eccezionalmente ricca).²¹ Ben presto il mondo bizantino accoglie i Venti in contesti religiosi, come testimonia l'affresco con la *Creazione* che decorava la cupola delle terme di Gaza, noto da un'accurata descrizione del VI secolo:²² qui tutti gli elementi dell'universo, terrestri e celesti, compresi i Venti maggiori, attorniano il simbolo della croce, che campeggiava dorata al centro di tre sfere dipinte in blu, in un'evidente sovrapposizione di sapere astronomico e allegoresi cristiana. Nelle cartografie medievali i Venti segnano, assieme ai Fiumi del Paradiso, le quattro estremità della terra conosciuta; basti pensare alle illustrazioni della *Topografia* di Cosma Indicopleuste, o al mappamondo del *Beatus* torinese (fig. 5), che ai prototipi librari catalani aggiunge il dettaglio significativo dei quattro Venti angolari a cavalcioni di otri, molto probabilmente ispirandosi all'arazzeria di Girona.²³

4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 17.3: *Venti alati*, c. 1 r (part.).

5. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. I.II.1, cc. 38v-39r.



Già alcuni testi dell'antichità, noti nel Medioevo, tramandavano l'immagine in cui i Venti circondavano l'orbe terrestre, allineando i quattro principali con gli assi dei punti cardinali e disponendo i secondari secondo le direttrici diagonali. In particolare un poema tardoantico derivato da un originale perduto di Svetonio sembra conformarsi perfettamente alla miniatura laurenziana: "Quatuor a quadro consurgunt limite venti: Hos circum gemini dextra laevaquae iugantur, Atque ita bis seno circumdant flamine mundum"²⁴ L'immagine ritorna nelle *Etimologie* di Isidoro: "Hi duodecim venti mundi globum flatibus circumagunt" (XIII.11.3), che paiono insistere sulla circolarità dell'orizzonte abbracciato dal soffio dei Venti.

Nel capitolo dedicato alla terra, Isidoro afferma poi che: "Cuius motum alii dicunt ventum esse in concavis eius, qui motus eam movet" (*Etym.*, XIV.1.2). Notevole è in questo caso l'analogia tra l'immagine letteraria e la conformazione della miniatura, dove dalle quattro cavità della crosta terrestre promanano con violenza gli artefici del movimento del globo.

Nella simbolica legata al numero quattro, di

retaggio antico, i Venti sono associati alle Stagioni e alle fasi del giorno. Accade così che i Venti entrino a far parte di veri e propri calendari. Coevo al Salterio di Marturi, il *Chronicon Zwifaltense minus* (Stoccarda, Landesbibliothek, Cod. Hist. 2° 415),²⁵ nella sezione relativa al computo dell'anno (c. 17v) raffigura in un grande 'tappeto' l'anno e tutte le porzioni del tempo, oltre ai segni zodiacali,²⁶ in un'immagine didascalica dove i Venti trovano posto come di consueto lungo il margine del circolo esterno, accennati da piccoli profili soffianti. Tuttavia la tavola del codice laurenziano si distingue da questa tradizione iconografica consolidata, perché affida ai soli Venti e all'Anno il compito di inaugurare il calendario, in una dimensione "celeste" che pare informare anche le successive tavole di tipo eusebiano con le festività mensili che recano nelle lunette i simboli dello Zodiaco; normalmente erano i lavori dei Mesi a decorare le pagine del calendario liturgico, e la soluzione del Salterio appare piuttosto modellata su codici altomedievali di ambito astronomico (ad es. il Tolomeo Vaticano, ms. gr. 1291).²⁷

In una duplice dimensione, spaziale e temporale, deve esser quindi letto il grande diagramma eolico che apre il calendario del Salterio. Ma di quali esempi librari il miniatore poté disporre nell'elaborare un'illustrazione così raffinata?

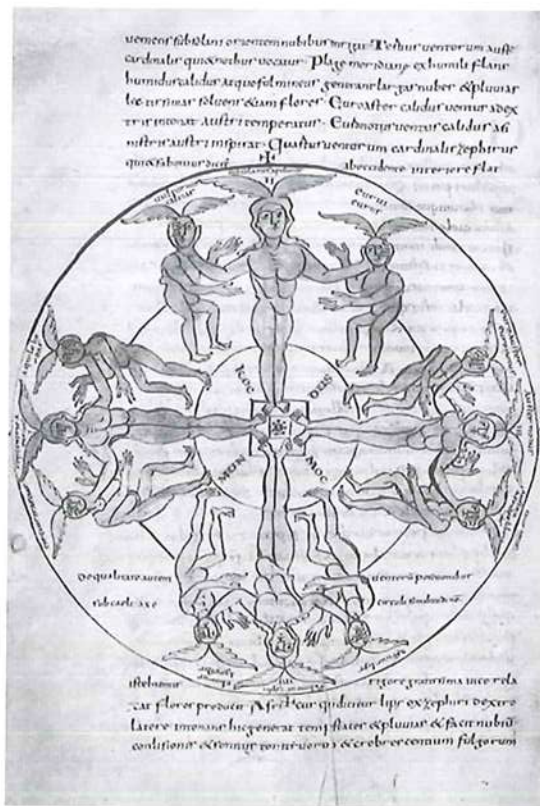
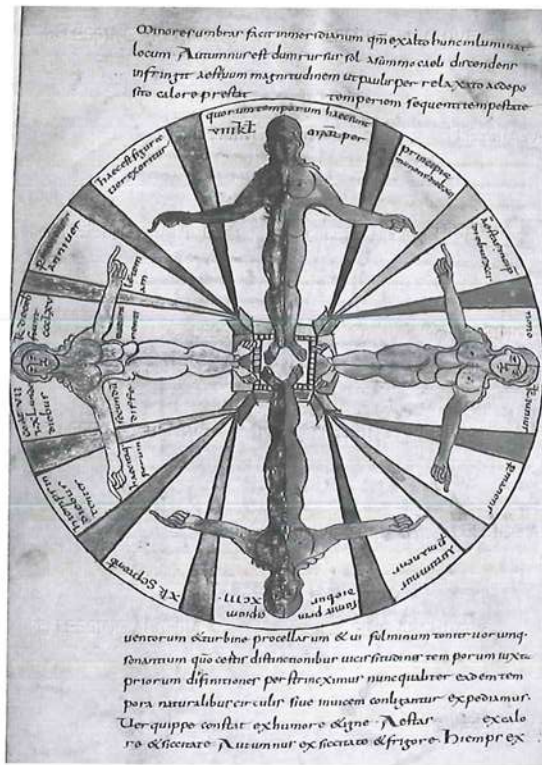
II. I modelli figurativi.

Nella sua digressione sulle rose anemoniche medievali Barbara Obrist afferma con decisione che le quattro figure centrali della miniatura rappresentano le Stagioni: sul capo non avrebbero infatti penne, ma lunghi capelli scompigliati dalla forza dei dodici Venti, tutti presenti nei settori angolari.²⁸ Tuttavia, per quanto accurata, l'analisi della studiosa non può essere accolta in pieno. La Obrist confronta la 'rosa' di Marturi col celebre *De natura rerum* carolingio conservato a Laon (Bibliothèque Municipale, ms. 422, ca. 800-830).²⁹ A c. 6v una miniatura rappresenta lo schema circolare delle Stagioni, che, come a Marturi, hanno corpi colorati in rosa e in blu, per alludere al trascorrere graduale del clima durante l'anno (fig. 6). Una codificazione simbolica efficace, che tuttavia nell'illustrazione del Salterio dovette filtrare come un ricordo lontano; qui infatti la bicromia del personaggio posto a occidente (caratterizzante l'autunno) fu ripetuta, ma in modo specula-

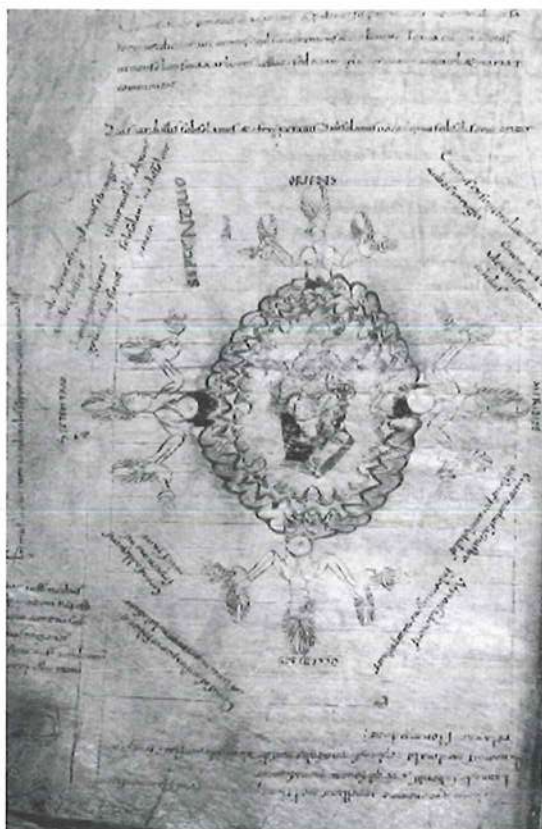
6. Laon, Bibliothèque Municipale, ms. 422, Isidoro, *De natura rerum: Le Stagioni*, c. 6v.

7. Laon, Bibliothèque Municipale, ms. 422, Isidoro, *De natura rerum: Diagramma eolico*, c. 5v.

a destra:
8. Digione, Bibliothèque Municipale, ms. 448, *Scripti astrologici: Diagramma eolico*, c. 80r.



re a quello della primavera, collocata a oriente; evidentemente, l'associazione tra punti cardinali e temperature, esatta nel prototipo isidoriano francese, non fu compresa dall'illustratore fiorentino del XII secolo, che optò invece per una soluzione puramente decorativa. Nel codice di Laon i corpi delle Stagioni hanno forme femminili, in accordo con la prevalente tradizione classica, ed esibiscono una lunga capigliatura; le loro braccia sono distese e quasi si legano, per illustrare la ciclicità dell'avvicendamento, in una letterale illustrazione per immagini del passo isidoriano corrispondente ("tempora naturalibus vinculis sibi invicem conligantur").³⁰ Nello stesso manoscritto anche il foglio che illustra il diagramma eolico (c. 5v) (fig. 7) presenta più di un elemento di analogia col Salterio fiorentino: lo schema concentrico, in cui l'Oriente è segnato da una piccola croce tangente il circolo esterno; i Venti maggiori, che hanno corpi maschili e teste alate, le cui braccia sono flesse, ad afferrare le teste dei sussidiari, bloccati in movimenti contorti. Elementi che sono ripetuti pedissequamente nella miniatura di Marturi, con l'unica differenza che qui i Venti cardinali hanno le mani vuote, le palme aperte, le braccia come sospese in quello strano movimento di danza rituale che aveva incuriosito il D'Ancona. Ancora una volta, a Marturi la posizione dei personaggi (funzionale nel



prototipo carolingio) ha perso di significato; nel processo di trasmissione dei modelli la composizione si è modificata, e le braccia sollevate si sono ridotte a mero deposito gestuale.³¹

Nell'immagine del Salterio si verifica quindi un'evidente commistione tra l'iconografia delle Stagioni e quella dei Venti, peraltro spiegabile alla luce dell'interpretazione che sin dall'antichità associa i fenomeni atmosferici alle quattro fasi dell'anno.³² In una raccolta di scritti astrologici dell'XI secolo, proveniente dal St.-Bénigne di Digione (Bibliothèque Municipale, ms. 448),³³ l'illustrazione delle corrispondenze quaternarie mostra i Venti che circondano il mondo, ricalcando quella catena saldissima che era propria delle Stagioni danzanti; nude, dai capelli scompigliati, queste personificazioni tengono le gambe leggermente aperte e ben piantate al centro, proprio come nella miniatura laurenziana (fig. 8). Sul primo foglio delle *Antiquitates Judaicae* di Giuseppe Flavio, il codice carolingio da San Gallo oggi all'Ambrosiana (ms. A 220 inf.),³⁴ i Venti maggiori si identificano invece con i punti cardinali, come indicano chiaramente le iscrizioni. In questo caso le analogie con la pagina di Marturi si riscontrano non solo nella posizione delle figure (in particolare per le gambe, tagliate poco sotto il ginocchio), ma

anche nel verde che colora la sfera terrestre da cui esse nascono e nel simbolo dell'Oriente, quella croce stellata ben in vista sopra il capo di *Subsolanus*. In questa illustrazione (come nel coevo manoscritto di Laon) è evidente il riferimento ad un prototipo antico: lo rivelano non solo le muscolature plastiche dei corpi, ma anche le chiome a folti boccoli e persino alcune fattezze dei volti, che nel caso di *Occidens* fanno pensare ad una vera e propria maschera teatrale.

Un altro confronto di particolare interesse è offerto da un esemplare meno noto, un manoscritto miscelaneo conservato alla Bibliothèque Municipale di Alençon (ms. 12-II, a c. 58v),³⁵ su cui venne realizzata una rosa dei Venti in un finissimo disegno a inchiostro colorato (fig. 9): da una mandorla di nuvole, in corrispondenza dei punti cardinali, promanano quattro busti nudi, personaggi simili a quelli centrali del Salterio fiorentino per la marcata conformazione dei muscoli e per le alte penne issate sul capo; le figure trattengono tenacemente le teste dei Venti sussidiari, anch'esse pennute e sbuffanti con forza in corte trombe (fig. 10); al centro della mandorla, una figura seduta in trono, abbigliata all'antica e con uno scettro gigliato (fig. 11), personaggio che si vuole identificare con Eolo, re e governatore dei Venti, secondo quanto narrato in *Eneide*, I. 52-57.³⁶ Databile al X secolo, il bel disegno di Alençon sottolinea la stabilità del sovrano e dei quattro personaggi assiali (Venti, punti cardinali?), contrapponendola all'animazione dei Venti minori. Un tema cantato già nelle *Metamorfosi* ovidiane (I, 57-60), dove si raccontava della impossibilità, da parte del *mundi fabricator* intento a dare ordine al caos del mondo, di tenere a freno quei dodici fratelli animati dalla discordia e capaci di distruggere il mondo. La stessa etimologia isidoriana si fonderà proprio sulla memoria di quella forza violenta: "Dicitur autem ventus, quod sit vehemens et violentus. Vis enim eius tanta est ut non solum saxa et arbores evellat, sed etiam coelum terramque conturbet, maria commoveat" (*Etym.*, XIII.9.1).

Anche nella miniatura laurenziana si volle sottolineare la distinzione tra i quattro Venti maggiori (qui assimilati ai punti cardinali e alle stagioni, in grado di assicurare la stabilità del mondo) e l'intera coorte di quegli spiriti alati dalle pose agitate, forze caotiche e dispersive.³⁷ Questi ultimi, che fuoriescono



10. Alençon, Bibliothèque Municipale, ms. 12-II: *Oriens*, c. 58v (part.).

11. Alençon, Bibliothèque Municipale, ms. 12-II: *Eolo*, c. 58v (part.).



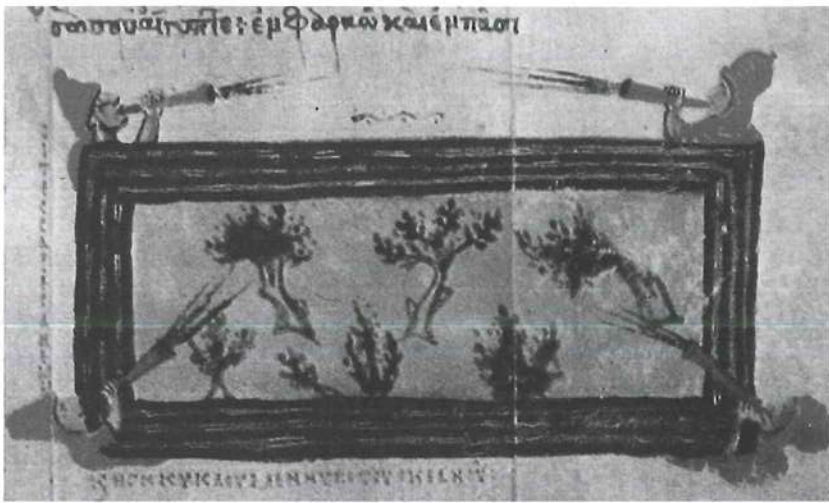
con violenza dagli angoli del mondo e soffiavano in corni/faci, hanno sembianze ibride e il loro aspetto di *genii* appare rinforzato da quel berretto frigio che è attribuito inusitato per le personificazioni eoliche. Il particolare copricapo appuntito è originariamente proprio delle teofanie di Mitra, in cui il dio-sole è attorniato da semidivinità celesti, in una mitologia complessa che comprende anche i Venti.³⁸ Nel Medioevo il berretto frigio vale a indicare un generico riferimento all'Oriente o al mondo classico, ed in questo modo lo si

ritrova frequentemente, associato con personaggi diversi.³⁹ In modo specifico invece, Venti con un simile copricapo si rintracciano nel Salterio Chludov (Mosca, Museo Storico, Add. gr. 129), uno dei manoscritti principi dell'arte costantinopolitana; l'illustrazione del Salmo 135 (134), che descrive la potenza del Signore attraverso la celebrazione del creato, disegna una cartografia piana che riprende lo schema dell'Indicopleuste: agli angoli i quattro Venti, avvolti in cappe purpuree dal berretto appuntito, intenti a soffiare in sottili trombe⁴⁰ (fig. 12). È notevole ritrovare questo dettaglio in un monumento aulico dell'arte bizantina, amplissimo repertorio di immagini che si inserisce nella controversia carolingia sulle immagini, raccogliendo illustri spunti dalla tradizione iconografica tardoantica e tramandandoli a sua volta al mondo occidentale. In un ambito culturale viciniero, l'unico possibile parallelo si stabilisce con i due Venti che sospingono la grande ruota dell'Anno nel litostrato presbiteriale del San Savino di Piacenza, databile al primo quarto del XII secolo:⁴¹ abbigliate in corte tuniche e prive di ali, queste figure hanno il capo coperto da un berretto appuntito percorso da cuciture e che termina in una minuscola propaggine, un copricapo assai simile a quelli della miniatura laurenziana⁴² (fig. 13).

Nella miniatura di Marturi si riflette dunque una tradizione iconografica che rimonta all'epoca carolingia. L'*Isidoro* di Laon – codice illustre, dall'apparato illustrativo più volte replicato nel corso del Medioevo⁴³ – si pone evidentemente all'origine di una lunga serie di passaggi, che conobbero interpolazioni e modifiche. Il miniatore fiorentino dovette disporre probabilmente di più modelli grafici che rielaborò in modo autonomo, mettendo assieme elementi disomogenei e adattandoli al contesto tematico del libro – un Salterio che gli era stato chiesto di illustrare.

III. Iconografia e liturgia.

Il calendario è frequentemente illustrato nei libri liturgici medievali, dove condensa l'andamento sempiterno del tempo sacro, ma in pochi casi esso prevede anche i Venti; porto ad esempio per la sua complessità l'*Omeliario* di Verdun (Bibliothèque Municipale, ms. 1, ca. 1114), in cui l'immagine si ispira allo schema della ruota della Fortuna, ma illustra in realtà la *Creazione dell'uomo* attorniato da tutte le entità cosmologiche: i Pianeti, il Giorno e la



12. Mosca, Museo Storico, ms. Add. gr. 129, Salterio Chludov: Illustrazione al Salmo 135 (134), c. 133r.

13. Piacenza, San Savino: Vento, litostrato presbiteriale (part.).



Notte, le Stagioni, infine i Venti, sotto forma di maschere alate che soffiano dai quattro angoli⁴⁴ (fig. 14). Per quanto più strettamente attiene ai salteri,⁴⁵ assai rara è la presenza di tavole cosmologiche legate alla sequenza del calendario vero e proprio,⁴⁶ ed in ogni caso queste non contemplano quasi mai la presenza dei Venti. Un'eccezione è rappresentata agli inizi del x secolo dal Salterio di Aethelstan (Londra, British Library, ms. Cotton, Galba A. XVIII, a c. 21r), in cui la pagina che chiude il calendario – l'*Adventus Domini* – raccoglie attorno a Cristo i cori dei beati e le schiere angeliche, e in alto oltre la cornice colloca i Venti, due coppie di volti dall'ideogrammatico soffio che promana dalle bocche.⁴⁷

In particolare, i diagrammi dei Venti nel contesto del libro liturgico sono rappresentazioni inusuali,⁴⁸ mentre costituiscono un'illustrazione ordinaria nei testi di ambito enciclopedico. Perché allora nel codice di Marturi si scelse di decorare la pagina di avvio del calendario (nonché la prima di tutto il libro) proprio con una composizione così sofisticata delle personificazioni anemoniche?

Già nella teologia ebraica e poi dai Padri della

Chiesa (Tertulliano nell'*Apologeticum*, lo pseudo Dionigi nel *De coelesti hierarchia*) i Venti sono assimilati agli angeli in quanto *spiritus*, abitanti dell'aria e velocissimi messaggeri del Signore: aeree creature di raccordo tra la terra e il cielo, tra l'opaco e il luminoso, tra l'uomo e il divino.⁴⁹ Isidoro tramanda al Medioevo questa coincidenza, sottolineando come "Venti autem, interdum angelorum intelliguntur spiritus, qui a secretis Dei ad salutem humani generis per universum mundum mittuntur" (*De nat. rer.*, xxxvi.3).⁵⁰ Accade così che proprio in immagini a carattere cosmologico vi sia tangenza, scambio o sovrapposizione tra angeli e Venti. Un'embrionale distinzione tra le due entità è accennata nel foglio superstite col *Giudizio* dell'Evangeliario iberno-sassone ms. O.IV.20 della Biblioteca Nazionale di Torino,⁵¹ e in modo più chiaro nel Rabano Mauro di Montecassino (ms. Casin. 132, c. 231)⁵² dove Venti e angeli si differenziano per la posizione delle ali (sul capo i primi, sulle scapole i secondi). In tale visione i Venti sono dunque *pneumata*, spiriti che possono assumere sembianze angeliche ma anche demoniache.⁵³ Il soffio, il suonare uno strumento a fiato, sono già di per sé elementi che rimandano all'angelo, all'annuncio profetico, ma anche alla celebrazione del Signore e della sua opera.⁵⁴ È importante ricordare come il primo fondamento cristiano dell'assimilazione vento-angelo si rintraccia proprio in un Salmo, il 104 (103), che in apertura recita:

"Egli si avvolge di luce come di un manto, distende il cielo come una tenda, egli costruisce sulle acque i suoi appartamenti / egli fa delle nubi il suo cocchio, / egli cammina sulle ali del vento / egli usa i venti come suoi messaggeri, / il fuoco e la fiamma come i suoi ministri / Hai fondato la terra sulle sue basi, mai potrà vacillare".⁵⁵

L'afflato cosmico che informa tutto il canto è condensato in questi primi versi, in cui il mondo celeste ci appare come un grande drappo disteso, su cui si distribuiscono gli elementi. Un ruolo fondamentale è demandato proprio ai Venti-angeli, piumati araldi di Dio e suoi ministri, che contribuiscono a conservare la stabilità della Terra nel tempo. Notevole appare poi il riferimento alle fiamme guizzanti, un dettaglio che è peculiare della miniatura laurenziana. Come spiega Gianfranco Ravasi, in questo salmo all'iniziale teofania segue un'allusione al tempo e al trascorrere delle

14. Verdun, Bibliothèque de la Communauté de Communes de Verdun, ms. 1, Omeliario: *Creazione dell'uomo*, c. 1r.



15. Torino, Museo di Antichità, *Septentrio*: litostrato dal presbiterio del San Salvatore, (part.).



stagioni, e infine “il canto cosmico dell’universo dal quale il poeta si augura sia cancellato il male e il peccato”. Ravasi osserva come la stessa “struttura del testo biblico offre un disegno raffinatissimo simile a quello di una cattedrale gotica dalle molteplici guglie [...] un mirabile settenario di strofe intessute da un fitto ricamo di rimandi, e rette da un progetto ad andatura concentrica”.⁵⁶ Tra il testo del salmo e la prima pagina del Salterio si delinea allora una corrispondenza non soltanto tematica, ma costruttiva e formale, secondo una corrispondenza testo-immagine sofisticatissima, anche perché giocata sul ritmo musicale, che non dovette sfuggire agli interpreti medievali.⁵⁷ Dobbiamo ricordare che nel canone del Salterio questo canto era associato alle festività degli angeli.⁵⁸ Ora, il monastero di Marturi era dedicato a San Michele, un elemento che condiziona l’andamento del testo liturgico in questo codice, in cui le celebrazioni dell’arcangelo sono ripetute due volte, e dove compare anche un inno rivolto a tutti gli angeli, a testimoniare la volontà di accordare un rilievo speciale al culto delle schiere angeliche.⁵⁹ È probabile allora che nell’illustrazione con cui si apriva il Salterio, dalla inusitata scelta iconografica, si intendessero celebrare proprio gli angeli, venerati nel monastero per il quale l’illustre codice fu prodotto, e attraverso un’immagine allegorica, quella dei Venti.⁶⁰

IV. Il filo della storia.

La miniatura con la rosa dei venti del Salterio di Marturi si presenta allora come un *apax* nel panorama dell’illustrazione libraria toscana,⁶¹ non solo per il tema, tratto da modelli di ambito enciclopedico, ma anche per un certo linearismo⁶² che aveva portato D’Ancona ad avanzare un parallelo con alcuni pavimenti a mosaico del norditalia e in particolare del Piemonte.⁶³

Il tessellato che decorava l’antica cattedrale torinese di San Salvatore (oggi al Museo di Antichità), datato all’ultimo quarto del XII secolo, prevedeva al centro la ruota della Fortuna attorniata da animali fantastici, e limitata dall’oceano; questa cartografia circolare, inserita in una grande cornice quadrata, si completava con le immagini dei Venti in angolo, raggruppati tre a tre e accompagnati da iscrizioni, che concorrevano a conferire unità cosmologica all’allegoria⁶⁴ (fig. 15). Secondo Kitzinger⁶⁵ la figurazione, ispirata a modelli paleocristiani e bizantini, mostrerebbe il fragile equilibrio tra l’instabilità della sorte umana e l’ordine del mondo,⁶⁶ tema profondo che coniuga l’allegorismo medievale con l’enciclopedismo di tradizione antica, su cui avrebbero dovuto meditare i fedeli che si avvicinavano all’altare, calcando il pavimento del presbiterio.⁶⁷ Nel duomo di Aosta parte del pavimento presbiteriale è decorato da una *rota* con Anno seduto sul trono circondato dai Mesi, ed agli angoli ha i Fiumi del Paradiso.⁶⁸ Le analogie con la miniatura valdelsana sono marcate, non solo per l’ideogrammatico sistema delle sfere concentriche, ma anche per l’Anno-sovrano che sostiene i globi del Sole e della Luna (fig. 16). Sullo scorcio del XII secolo il litostrato aostano si distingue dalla serie dei mosaici con i Mesi per il riferimento alle vetrate francesi, costruite con medaglioni istoriati. È stata così supposta nel Sant’Orso la “presenza di una maestranza oltrealpina [...] oppure di un’*équipe* locale aggiornata su modelli nordici accessibili in valle alla fine del XII secolo”, *équipe* che si sarebbe avvalsa principalmente di modelli grafici di analogo soggetto.⁶⁹ Al di là delle Alpi, in una regione limitrofa, il pavimento musivo della cappella episcopale di St.-Nicolas a Die (Drôme),⁷⁰ datato tra l’XI e il XII secolo, offre una rappresentazione del mondo – celeste e terrestre –, vivificato dai quattro Fiumi mitologici, e custodita entro i suoi confini da due maschere eoliche.



La diffusione dei litostrati romanici a soggetto cosmologico⁷¹ è naturalmente in rapporto con il patrimonio d'immagini consimili dell'antichità, particolarmente ricco tra Italia settentrionale e Gallia. Come si sa il mosaico pavimentale è tecnica essenzialmente conservatrice, capace di veicolare temi e mitologie classici, rielaborati in chiave moralizzata, grazie soprattutto all'uso corrente di taccuini, fogli di modelli, miniature.⁷² Pur nella sostanziale omogeneità, i litostrati medievali dell'Italia settentrionale sono suddivisibili in zone geografico-culturali sulla base dei soggetti prescelti e degli stili formali. In questo senso l'area più occidentale presenta elementi di distinzione rispetto alla koiné padano-emiliana, che possono spiegarsi con la prossimità al mondo transalpino.⁷³

Le relazioni con l'Italia del nord, ed in particolare con l'area pedemontana, che Paolo D'Ancona istituiva sulla base dell'analisi formale, possono oggi essere valutate alla luce di più recenti acquisizioni sulla storia del monastero di San Michele *in castro Marturi*, brillantemente ricostruita da Kurze.⁷⁴ Un primitivo cenobio longobardo sorto nella propaggine meridionale della diocesi fiorentina, si sviluppò alla fine del x secolo grazie a due fattori concomitanti. Da un lato il favore dei marchesi di Toscana ed in modo particolare di Ugo, che dotava l'abbazia di numerosi possedimenti in area senese ma anche nel territorio padano. In secondo luogo l'azione decisiva dell'abate Bononio,⁷⁵ celebrato tra le festività del Salterio, grazie al quale il monastero benedettino acquisiva un'importanza di tutto rispetto.⁷⁶ Di Bononio ci sono pervenute due

Vite: la prima, anonima, composta a Vercelli agli inizi del Mille e pervenuta in codici del XII secolo, è considerata degna di fede;⁷⁷ la seconda, che si voleva essere stata stilata da un monaco Rotberto nella prima metà dell'XI secolo, è stata solo in tempi recenti riconosciuta come falso settecentesco.⁷⁸ Di origini bolognesi, Bononio aveva sperimentato l'eremitismo in Egitto, dove si era dedicato alla fondazione di comunità cenobitiche; intorno al 985, con l'intercessione di Pietro vescovo di Vercelli, diveniva abate di San Michele e Genuario di Lucedio, un importante monastero benedettino del vercellese.⁷⁹ Dalla *Vita* anonima apprendiamo che attorno al 997 Bononio dovette lasciare Lucedio a causa di dissidi interni e per le vessazioni di Arduino d'Ivrea; il monaco riparò così in Toscana, dove il marchese Ugo gli affidò l'incarico di rivitalizzare un monastero che si trovava in una fase critica ("reparato ad plenum monasterio et secundum legem Dei et sancti Benedicti regulam instituto"). La *Vita* non menziona esplicitamente Marturi, ma il riscontro incrociato con alcune carte fiorentine⁸⁰ ha permesso di asserire che Bononio fu l'artefice della rinascita proprio di quel cenobio valdelsano.

Si delinea quindi una situazione storica quanto mai favorevole all'istituzione di rapporti tra Marturi e l'Italia settentrionale. Se con l'Emilia le relazioni possono spiegarsi con i possedimenti donati dai marchesi, l'ubicazione del cenobio lungo uno dei principali tracciati della via Francigena⁸¹ ne allarga significativamente il raggio. Dobbiamo ricordare che il tracciato della 'strata' passava per Vercelli, toccando la stessa abbazia di Lucedio. Quest'ultimo centro istituiva inoltre con Marturi un legame spirituale speciale: ambedue i monasteri erano infatti tappe obbligate lungo il percorso del pellegrinaggio dedicato a san Michele Arcangelo, che dal monastero del Gargano si dipanava fino a quello normanno di Mont-Saint-Michel.⁸² Così, per il tramite della strada Francigena e della stessa Lucedio, Marturi era collegata al mondo transalpino e alla Francia del nord in modo particolare.

Le indagini più recenti hanno peraltro dimostrato, su base stilistica, come il Maestro di Marturi sia stato responsabile anche dell'illustrazione di un altro prestigioso codice, il coevo Salterio glossato della Biblioteca Palatina di Parma (ms. Parm. 3063). Cosa ancor più importante, questo codice ha rivelato, in base all'analisi paleografica e testuale delle

glosse, un'origine francese, molto probabilmente riconducibile alla scuola di Laon; solo una volta compilato nel suo testo e parzialmente decorato, il manoscritto sarebbe giunto in Italia, e a Marturi sarebbe stato completato nell'apparato illustrativo delle iniziali figurate.⁸³ Anche questo secondo codice confermerebbe quindi quel sistema di relazioni già avanzate sulla scorta dell'analisi iconografica con la più illustre produzione libraria di Laon. Quest'ipotesi trova un elemento di concretezza nella figura storica dell'abate Bononio. È possibile che durante il suo felice abbaziate Marturi abbia incrementato il proprio tesoro, che le fonti, pur nell'enfasi celebrativa, fanno supporre abbastanza prestigioso.⁸⁴ È assai probabile che Bononio abbia favorito l'arrivo a Marturi di esemplari librari redatti in monasteri benedettini dell'area piemontese, forse anche nella stessa Lucedio, che sappiamo essere stato centro di elaborazione libraria di una certa importanza.⁸⁵ Del resto, della circolazione di codici tra la Toscana e l'area subalpina nel corso del XII secolo testimonia una non esigua serie di esemplari miniati conservati a Ivrea, Torino, Vercelli, Novara.⁸⁶ Dalle fonti storiche sappiamo che la prosperità dell'abbazia valdelsana raggiunse l'apice tra la seconda metà del XII secolo e il primo quarto del successivo. Non è possibile stabilire con certezza se il codice Laurenziano sia stato prodotto in uno scriptorium interno al monastero, o se invero sia stato redatto altrove, per essere destinato alla sua biblioteca. Tuttavia, in uno dei suoi ultimi interventi sui codici di Marturi, Edward B. Garrison si sentiva di asserire: "There can be little doubt, then, of the existence of a scriptorium active in the Monastery, certainly through the later twelfth century, possibly still in the thirteenth?"⁸⁷ Quel che è certo è che la cronologia del codice si coniuga alla perfezione con la fase di massimo incremento politico-economico dell'abbazia, ciò che lascerebbe ipotizzare se non una produzione interna, quanto meno una commissione importante. Un codice prestigioso, dunque, la cui decorazione sarebbe stata affidata a più artefici. Colui che realizzò il primo gruppo di miniature – la pagina iniziale con i Venti, le tavole con i segni zodiacali, l'iniziale del *Beatus vir* –, maestro dalla forte carica inventiva, dovette guardare non tanto a modelli locali, quanto ad una tradizione di immagini che affondava le radici nell'illustrazione enciclopedica carolin-

gia e si perpetuava nei litostrati monumentali del norditalia. È possibile che a questo lontano repertorio il maestro attingesse per il tramite di alcuni esemplari librari illustrati provenienti dall'area piemontese, che dovevano dotare il tesoro dell'abbazia di Marturi. Tesoro di cui il Salterio Plut. 17.3 della Biblioteca Laurenziana rappresenta oggi il più illustre relitto superstito.

* Desidero ringraziare la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, per l'accoglienza e la documentazione fotografica. Sono poi a vario titolo riconoscente verso le varie Biblioteche e Musei, italiani e stranieri, che hanno concesso le autorizzazioni a pubblicare le immagini; grazie anche all'Office de Tourisme di Die e al Dipartimento di Teoria e Documentazione delle Tradizioni Culturali di Arezzo; infine, un grazie particolare a Melania Ceccanti e ad Antonio Iacobini.

1) La bibliografia critica sul codice è considerevole; faccio riferimento come sintesi alla scheda di K. Berg, *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination*, Oslo, 1968, p. 118ss., e cat. 21, p. 236 ss. Le segnalazioni più recenti del manoscritto in: R. Stopani, *Il salterio devozionale di San Michele a Marturi*, in *Storia e cultura della strada in Valdelsa nel Medioevo*, a cura di R. Stopani, Centro Studi Romei, Poggibonsi, 1986, pp. 91-96; M. Boskovits, *Introduction*, in *The origins of Florentine Painting 1100-1270, (A critical and historical corpus of Florentine painting, I)*, 1, Florence, 1993, pp. 27, 32, 35 n. 51; L. Alidori, *La miniatura in Toscana*, in *La miniatura in Italia, I. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. Putaturo Donati Murano e A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005, pp. 109-114.

2) A. M. Bandini, *Catalogus Codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, Florentiae, 1774-1777, I, coll. 324-338.

3) Per i problemi connessi all'identificazione del donatore raffigurato cfr. Berg, 1968, p. 237s.

4) E.B. Garrison, *Notes on the History of Certain Twelfth-Century Central Italian Manuscripts of Importance for the History of Painting*, 'La Bibliofilia', LIV, 1952 (1953), 1, pp. 2-11; Idem, *The Marturi Master and Two Related Works*, in *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, II, Firenze, 1955, pp. 4, 60, 70-74.

5) Sulla scia di P. Toesca, *Storia dell'arte italiana, I, Il medioevo*, Torino, 1927, p. 1057, che lo considerava non anteriore alla metà del secolo, e notava come alcune miniature preparassero addirittura "il bizantinismo della pittura senese del Dugento". Berg riprende recentemente la datazione al tardo XII secolo trattando della Bibbia della Laurenziana Plut. 15.13, ove individua "una seconda mano, che in uno stadio più antico e più propizio della sua carriera deve aver partecipato all'ornamentazione del Salterio Laur. Plut. 17.3, eseguito alla metà del secolo per il monastero di San Michele a Marturi vicino Poggibonsi, uno dei più bei manoscritti miniati toscani del sec. XII" (in *Le Bibbie atlantiche: il Libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, M. Maniaci e G. Orofino, Milano, 2000, scheda nr. 52, pp. 292-294).

6) E.B. Garrison, *A third "S. Bononio manuscript" for S. Michele a Marturi*, 'La Bibliofilia', LXXVIII, 1976 (1977), 2/3, pp. 97-105, p. 99: "both the script and the initials, as well as the illustrations, are unmistakably Florentine"; Alidori, 2005, p. 111 s.: "Le relazioni con

- le iniziali del 'Maestro della Bibbia di Corbolino' sono evidenti ed il codice può essere datato al terzo quarto del XII secolo". E. Carli, *Pittura medievale pisana*, Milano 1958, pp. 16-18, notava come al codice si ricollegasse l'Omeliario Plut. 18.24 della Laurenziana, a testimonianza una "evidente connessione tra miniatura pisana e miniatura fiorentina" alla metà del XII secolo.
- 7) "here is a more expressive and lively style, somewhat different from that of the other illustrations in the Psalter" (Berg, 1968, p. 123).
- 8) "Precedit Calendarium duodecim Mensium, diligentissime exauratum, graphice, prout ea ferebat aetas, depictis Zodiaci signis, per quae singulis mensibus sol pertransit. In prima pagina pictura quaedam occurrit, rudī calamo delineata, globum, ut opinor, terrestrem repraesentans, cum quatuor cardinalibus ventis, qui deinde in alios duodecim subdividuntur" (Bandini, 1777, col. 324).
- 9) P. D'Ancona, *La miniatura fiorentina (secoli XI - XVI)*, Firenze, 1914, I, p. 4 ss. e II, cat. 3.
- 10) B. Obrist, *Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives*, 'Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age', 108, 1996, pp. 95-164 e Idem, *Wind Diagrams and Medieval Cosmology*, 'Speculum', 72, 1997, pp. 33-84.
- 11) J. Baltrusaitis, *Roses des vents et roses de personnages à l'époque romane*, 'Gazette des beaux-arts', VI, 20, 1938, pp. 265-276. Una menzione dell'immagine anche nel più antico lavoro di F. Piper, *Mythologie der christlichen Kunst, von der ältesten Zeit bis in's 16. Jahrhundert*, II, Weimar, 1851, p. 466.
- 12) Secondo una soluzione iconografica diffusa nel Medioevo, che discende da immagini astrologiche taroantiche (cfr. G.M.A. Hanfmann, *The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith, in Age of Spirituality: A Symposium*, a cura di E. Kitzinger, New York, 1980, pp. 75-99, part. p. 81s).
- 13) Vedi J.B. Harley, D. Woodward, *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago-London, 1987, p. 343 ss. e M. Destombes, *Mappemondes, A.D. 1200-1500*, Amsterdam, 1964, p. 29ss.
- 14) L.E. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im "Liber Scivias" der Hildegard von Bingen: die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Wiesbaden, 1998, p. 49ss.
- 15) Ed. cons. *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiae sive Originum libri XX*, a c. di W. M. Lindsay, Oxford, 1911.
- 16) B. Obrist, *La cosmologie médiévale: textes et images. 1: Les fondements antiques*, Firenze, 2004, p. 28 e n. 27, fig. 4, che nota: "la survie de plusieurs roses des vents manuscrites de l'époque intermédiaire entre l'Antiquité et le Moyen Age est un indice de l'importance que revêtait alors ce simple instrument d'orientation dans la vie quotidienne".
- 17) H. Bober, *An illustrated Medieval School-Book of Bede's 'De Natura Rerum'*, 'Journal of the Walters Art Gallery', XIX-XX, 1956-1957, p. 65-97, B. Teysse, *Les illustrations du "De natura rerum" d'Isidore*, 'Gazette des beaux-arts', 102,56, NR 1960, pp. 19-34; B. Obrist, *Le diagramme isidorien*, cit.; M.M. Gorman, *The diagrams in the oldest manuscripts of Isidore's 'De natura rerum'*, 'Studi medievali', XLII, 2001, 2, p. 529-545. Vedi oggi anche R. T. Chasson, "In principium creavit Deus caelum et terram". C'era anche geometria esegetica nella Genesi di alcune Bibbie atlantiche?, 'Rivista di storia della miniatura', 8, 2003/2004 (2005), pp. 29-42.
- 18) C. Meier, *Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen*, 'Frühmittelalterliche Studien', 6, 1972, pp. 245-355, partic. p. 270ss.; M. Caviness, *Hildegard as Designer of the Illuminations to her Works*, in *Hildegard of Bingen: the Context of her Thought and Art*, a c. di C. Burnett e P. Dronke, (Warburg Institute Colloquia, 4), London, 1998, pp. 29-62.
- 19) Cfr. *Il mosaico*, a c. di C. Bertelli, Milano 1988; *Mosaïque, trésor de la latinité des origines à nos jours*, a c. di H. Lavagne, É. de Balanda, A. Uribe Echeverría, Paris, 2000.
- 20) Fondamentali Th. Raff, *Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen*, 'Aachener Kunstblätter', 48, 1978-1979, pp. 71-218 e B. Obrist, *Wind Diagrams*, cit..
- 21) J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier - IVe s.)*, Roma, 1997, pp. 223-229, nr. cat. 107.
- 22) Per la quale cfr. oggi L. Renaut, *La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VIe siècle*, in *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, 1999, pp. 211-220; vedi anche K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, 'The Art Bulletin', XXVII, 1945, pp. 1-27, partic. p. 23s e fig. 63 e H. Maguire, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1987, p. 20.
- 23) *I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino. 1: I manoscritti latini dal VII alla metà del XIII secolo*, a c. di C. Segre Montel, Torino, 1980, I, nr. cat. 68, p. 70ss., ill. 219; J. Williams, *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, vol. IV: *The eleventh and twelfth centuries*, London 2002, nr. cat. 15, pp. 26-30.
- 24) Cfr. Obrist, *Wind diagrams*, cit., p. 39 e n. 39 e B. Backhouche, *Les Textes latins d'astronomie: un maillon dans la chaîne du savoir*, Paris, 1996.
- 25) Databile al 1162-1169, il codice è in rapporto con le opere di Ildegarda, in particolare con lo *Scivias* di Heidelberg (cfr. *Die illuminierten Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, II: *Die romanischen Handschriften, 1: Provenienz Zwiefalten*, a c. di S. von Borries-Schulten, Stuttgart, 1987, nr. cat. 64, pp. 97-111, partic. p. 101 e ill. 236).
- 26) Cfr. C.H. Kessler, *A problematic Illumination of the Heidelberg Liber Scivias*, 'Marsyas', VIII, 1957-1959, pp. 7-21. Un breve commento della tavola oggi in W. Sauerländer, *Tempi vuoti e tempi pieni*, in *Arti e storia nel Medioevo, I: Tempi Spazi Istituzioni*, a c. di E. Castelnuovo, P. Fossati, G. Sergi, Torino, 2002, pp. 121-170, p. 124.
- 27) Cfr. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 1, figg. 4, 5 e C. Nordenfalk, *Canon Tables on Papyrus* (1982), oggi in Id., *Studies in the History of Book Illumination*, London, 1992, pp. 17-29, p. 23, tav. VI.
- 28) Obrist, *Le diagramme isidorien*, p. 103, e n. 36 e p. 140; Ead. *Wind diagrams*, cit., p.73. Piper, *Mythologie*, cit., p. 466, F. Pratelli, *Storia di Poggibonsi*, Poggibonsi, 1929-1938, (ed. an. 1990), p. 25, e Raff, *Die Ikonographie*, cit., p. 148, propongono di identificare i personaggi con i punti cardinali; seguendo Bandini e D'Ancona invece, Baltrusaitis, *Roses des vents*, cit., p. 28 e Berg, *Studies*, cit., li considerano i Venti maggiori.
- 29) Cfr. J. J. Contreni, *The Cathedral School of Laon from 850 to 930. Its Manuscripts and Masters*, München, 1978, pp. 31, 48. Obrist, *Le diagramme isidorien*, cit., p. 102ss.; Ead., *Wind Diagrams*, cit., p. 66ss.
- 30) Nell'esemplare di Laon il testo fu però corrotto in *tempora naturalibus circulis sibi invicem conligantur* (per le possibili conseguenze iconografiche di questa lectio si veda Obrist, *Le diagramme isidorien*, cit., p. 127ss.).
- 31) Lehmann, *The Dome of Heaven*, cit., leggeva nella posizione dei personaggi centrali un riflesso di quella degli atlanti che sostengono la volta celeste, ma, come egli stesso precisava, con l'aperta contraddizione dei piedi rivolti verso il centro: "Though the four main figu-

res radiate outward, they have retained the posture of the raised arms typical of supporting figures" (p. 17, n. 151): una tipologia differente, quindi, frequente nell'illustrazione di testi astronomici (ad es. nell'*Astronomia di Nemrod*, Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. 2760, c. 2r, codice di inizio Duecento, cfr. P. McGurk, *Catalogue of astrological and mythological illuminated manuscripts of the Latin Middle Ages*, 4: *Astrological manuscripts in Italian libraries (other than Rome)*, London, 1966, p. 84s.).

32) Nella mitologia greca l'avvento di ogni nuova stagione è annunciato proprio da fenomeni eolici; il legame discende nel mondo romano ed in particolare nella cosmografia mitraica, in cui Stagioni e Venti sono associati in coppie indissolubili: si veda l'altare pannonic di Carnuntum, del III secolo dopo Cristo (cfr. D. Ulansey, *The Origins of the Mithraic Mysteries: cosmology and salvation in the ancient world*, New York, 1989, pp. 30-35). Associazioni che tornano nel medioevo, ad es. nel "pilastro delle stagioni" dello Schnütgen-Museum di Colonia, ca. 1160 (cfr. Raff., *Die Ikonographie*, cit., p. 142).

33) Y. Zaluska, *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, 1991, tavv. III-IX.

34) R. Cipriani, *Codici miniati dell'Ambrosiana: contributo a un catalogo*, Vicenza, 1968, p. 157.

35) C. Jeudy, Y.-F. Riou, *Les manuscrits classiques latins des bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1989, p. 21s.

36) *Hic vasto rex Aeolus antro luctantes ventos tempestatesque sonoras imperio premit ac vinclis et carcere frenat. Illi indignantes magno cum murmure montis circum claustra fremunt; celsa sedet Aeolus arce sceptrata tenens, mollitque animos et temperat iras.*

37) Una marcata distinzione che trovava fondamento nei testi di fisica e filosofia dell'antichità, principalmente quelli di tradizione stoica che insistono sul concetto di *pneuma* (Obrist, *La cosmologie médiévale*, cit., p. 259s.). Per la contrapposizione tra staticità e movimento nelle illustrazioni dei salteri si veda I. Marchesin, *L'immagine organum: la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux 800 - 1200*, Turnhout, 2000, p. 78ss.

38) Una possibile connessione con monumenti mitraici era stata supposta da Lehmann (*The Dome of Heaven*, cit., p. 18, n. 155) per l'affresco duecentesco della volta del San Giovanni a Pürgg, nella Stiria, dove il clipeo con l'*Agnus Dei* è sostenuto da quattro figure con berretto frigio che promanano da elementi decorativi ondulati: "The color allows no clear decision whether the figures emerge from mountains, or [...] from clouds, or from water [...] It seems possible that this type was inspired by the well-known type of the Birth of Mithras".

39) Si pensi a Ganimede/Aquarius e alle sue rappresentazioni altomedievali, tra cui i celebri *Aratea* di Leida (H. Stern, *Le Calendrier de 354: étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953, p. 199; E. Rosenthal, *Classical Elements in Carolingian Illustration*, "La Bibliofilia", 55, 1953, pp. 85-106). Nel *Commentario su Marziano Capella* di Remigio di Auxerre (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14271, c. 11v, inizi XII secolo), Mercurio, nudo e alato, indossa un berretto frigio e soffiava in un corno: è riconoscibile per il caduceo (E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, "Metropolitan Museum Studies", IV, 1933, pp. 228-281, p. 253 e ill. 39, e vedi oggi D. Blume, *Regenten des Himmels: astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, 2000, p. 67, ill. 69).

40) Cfr. Raff., *Die Ikonographie*, cit., p. 163.

41) Vedi oggi A. Segagni Malacart, *La pittura*, in *Storia di Piacenza*, II: *Dal vescovo conte alla signoria (996-1313)*, a c. di P. Castignoli, Piacenza, 1984, pp. 671-724, partic. pp. 706ss. e F.L. Valla, *Per la cronologia dei mosaici di San Savino a Piacenza*, 'Bollettino Storico

Piacentino', 1, 1992, pp. 77-98; per l'interpretazione del mosaico cfr. W. Tronzo, *Moral Hieroglyphs: Chess and Dice at San Savino in Piacenza*, 'Gesta', XVI, 2, 1977, pp. 15-26, che posticipa la datazione all'ultimo quarto del XII secolo.

42) Da ricordare, nell'ambito librario fiorentino, il "nudino" della Bibbia Edili ms. 125-126 (c. 150v), un genietto che si arrampica lungo l'asta dell'iniziale, il cui berretto frigio suggella il tono anticheggiante che informa tutto il prestigioso codice, datato ca. 1125-1140 (A. Ducci, *Temi e motivi d'ispirazione classica in codici medievali di Pisa e Lucca: forme di ripresa tra citazione ed evocazione*, in *La tradizione classica nella miniatura europea*, Atti del V Congresso di Storia della Miniatura, (Urbino 1998), 1, Firenze, 2000, pp. 23-38, p. 34s. e L. Alidori, *Motivi classici nella Bibbia Edili 125-126 della Biblioteca Medicea Laurenziana*, ivi, pp. 39-48).

43) Ad es. nelle *Etimologie* realizzate agli inizi del Mille per il St.-Mesmin di Micy, nella regione di Orléans (Roma, Biblioteca Vaticana, ms. Reg. lat. 1263; cfr. Obrist, *Le diagramme isidorien*, cit., pp. 128-135).

44) Cfr. F. Ronig, *Die Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts in Verdun*, 'Aachener Kunstblätter', 38, 1969, pp. 7-212: pp. 15s., 52ss., fig. 21, il quale sottolinea la rarità della soluzione iconografica. Un esemplare analogo più tardo è rintracciabile nell'iniziale a c. 6v della c.d. Bibbia di Sainte-Geneviève (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 11535), databile attorno al 1185, ove quattro protomi eoliche concludono l'asta della lettera miniata con i giorni della Creazione (per le implicazioni teologiche di questa raffigurazione si veda C. Rudolph, *In the beginning. Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century*, 'Art history', 22, 1999, pp. 3-55, partic. p. 42).

45) Cfr. oggi *The illuminated Psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, a c. di F. O. Büttner, Turnhout, 2004. Ancora fondamentali gli studi di A. Springer, *Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter*, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter: ein Beitrag zur Geschichte der Miniaturmalerei, Leipzig, 1880, di J.J. van Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, (1895-1900), n. e. Soest, 1975, di V. Leroquais, *Les psautiers: manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, Macon, 1940-1941, di L. Freeman Sandler, voce "Salterio", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Roma, 1999, pp. 281-288.

46) W. Augustyn, *Zur Illustration von Psalterien und Psalmenkommentaren in Italien vom frühen 11. bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, in *The illuminated Psalter*, cit., pp. 165-180, p. 169 e n. 27, cita proprio il codice Plut. 17.3 come raro esempio di raffigurazioni sintetiche del tempo nei salteri del XII secolo. Ricordo anche il foglio del manoscritto (fine X secolo) proveniente da Fulda, oggi a Gottinga, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, ms. Theol. 231, f. 250v, con Anno, i quattro elementi, le Stagioni, i Mesi, ma senza i Venti (cfr. Obrist, *Le diagramme isidorien*, cit., p. 133, fig. 11).

47) Cfr. *The Golden Age of Anglo-Saxon Art, 966-1066*, a c. di J. Backhouse, D.H. Turner, L. Webster, London, 1984, pp. 20-24.

48) È importante tuttavia citare la "rosa dei Venti" dell'Exultet I di Bari, che include il busto del Signore benedicente, in corrispondenza del passo che lo designa come "pretiosus opifex et formator omnium".

49) Si veda la sintesi di M. Bussagli, *Dal vento all'Angelo*, in *Le ali di Dio: messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, a c. di M. Bussagli e M. D'Onofrio, Cinisello Balsamo, 2000, pp. 33-35.

50) *PL*, vol. LXXXIII, col. 963ss.

51) B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur*

Geschichte des Weltgerichtsbildes, (Wiener Byzantinische Studien, 3), Wien, 1966, p. 69.

52) G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*, II.2: *I codici preteobaldiani e teobaldiani*, Roma, 2000, pp. 50-86, p. 69s.

53) Isidoro lo afferma in particolare per il vento del Nord "gelidus atque siccus, et sine pluvia, qui non discutit nubes, sed stringit; unde et non immerito diaboli formam induit, qui iniquitatis frigore gentilium corda constringit" (*De rer. nat.*, XXXVII.1); per un repertorio vedi J. Leclercq-Marx, *Entre anges et démons. Les vents dans l'iconographie médiévale*, "Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles", 12, 1990, pp. 37-42. Emblematici i Venti dello Scivias di Heidelberg (Universitäts-Bibliothek, ms. Sal. X, 16), dai capelli fluttuanti in lame di fuoco e ali anche alle caviglie (cfr. B. Maurmann, *Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters: Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren*, München, 1976).

54) Secondo un'esegesi che rimonta a Agostino e discende, attraverso gli enciclopedisti, fino alle interpretazioni allegoriche di Onorio d'Autun (cfr. Y. Congar, *La parole et le souffle*, Paris, 1984).

55) Come è noto si tratta di un testo di non semplice traduzione; si è seguita quella proposta in *I Salmi*, a c. di G. Ravasi, Milano, 1986, pp. 314-318, ove vedi anche *Introduzione*, p. 36ss.; il testo in latino: *Benedic anima mea, Domino: Domine, Deus meus, magnificatus es vehementer / Confessionem, et decorem induisti: amictus lumine sicut vestimento / Extendens caelum sicut pellem: qui tegis aquis superiora ejus / Qui ponis nubem ascensum tuum: qui ambulat super pennas ventorum / Qui facis angelos tuos, spiritus: et ministros tuos ignem urentem / Qui fundasti terram super stabilitatem suam: non inclinabitur in saeculum saeculi*.

56) *I Salmi*, cit., p. 318.

57) Per l'illustrazione di questo salmo nei salteri medievali si veda S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris, 1978, al salmo corrispondente: una raffigurazione di Cristo tra i Venti (o angeli?) si rintraccia nel Salterio Palatino, Roma, Biblioteca Ap. Vaticana, cod. gr. 1927.

58) Tikkanen, *Die Psalterillustration*, cit., p. 106.

59) Una particolarità già notata da Bandini, *Catalogus*, cit., col. 335.

60) Peraltro Baltrusaitis, *Roses des vents*, cit., p. 34, faceva notare come nell'immagine della rosa eolica potesse condensarsi un significato spirituale, prevalente a partire dal XII secolo, ad es. nelle opere di Ildegarda e nell'*Hortus Deliciarum*: "Guide du marin, la rose des vents indique aussi le chemin de la sagesse et facilite l'orientation sur les sentiers tortueux du monde".

61) Dove non sono frequenti le personificazioni cosmologiche. Il Salterio Acq. e doni 181 della Laurenziana abbina Mesi e segni zodiacali in illustrazioni marginali, con modalità d'impaginazione e uno stile pittorico completamente differenti (Alidori, *La miniatura in Toscana*, cit., p. 112s., "illustrazioni [...] tutte dovute ad una sola mano, presentano uno stile che risente delle influenze bizantine, molto vicino alla Bibbia di Calci, anche se con un modellato più delicato").

62) Carattere che è stato ribadito dalla critica più recente, ad es. Boskovits, *Introduction*, cit., p. 32.

63) In particolare quelli di Torino e di Novara, per la presenza dei Venti, ma anche quelli di Cremona e di Casale Monferrato per la tecnica che accentua la linea di contorno (D'Ancona, *La miniatura fiorentina*, cit., I, p. 4ss.). Del resto anche per le "rose" di Laon e dell'Ambrosiana la riduzione schematica dei corpi ha fatto supporre la derivazione da mosaici tardoromani (Obrist, *Le diagramme isidorien*, cit., p. 144). Secondo Lehmann, i mosaici cosmologici costituivano il *pendant* ter-

ragno di cupole decorate con soggetti astrologici; proprio queste ultime avrebbero fornito il modello remoto per la miniatura del codice di Marturi, impostata sull'associazione di cerchio e quadrato: "The whole layout indicates that a vault served as the ultimate model" (*The Dome of Heaven*, cit., p. 17, n. 151).

64) Da ultimi, E. Pianea, *I mosaici pavimentali*, in *Piemonte romanico*, a c. di G. Romano, Torino, 1994, pp. 393-420, partic. pp. 413-416 e C. Segre Montel, *L'arte in città: il mosaico pavimentale del Duomo*, in *Storia di Torino. I: Dalla preistoria al comune medievale*, a c. di G. Sergi, Torino, 1997, pp. 579-584. Il mosaico era venuto alla luce durante gli scavi del 1909 (P. Toesca, *Vicende di un'antica chiesa di Torino*, "Bollettino d'arte", 1, 1910, pp. 1-16). Dei dodici Venti oggi sussiste integra soltanto la triade di *Septentrio*, mentre ci restano frammenti del gruppo occidentale.

65) E. Kitzinger, *World Map and Fortune's Wheel: a Medieval Mosaic Floor in Turin*, (1973), oggi in Id., *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, London, 1976, pp. 327-356. Lo studioso avanzava analogie con il "mappamondo" del *Beatus* torinese sopra ricordato, del quale tuttavia si ignora l'epoca di arrivo in Piemonte; l'autore presume che litostrato e codice si siano basati sulle descrizioni isidoriane del mondo, reinterpretandole con libertà.

66) Non mancano esempi di poco posteriori, come l'illustrazione dell'*Hortus deliciarum* segnalata dallo stesso Kitzinger, ovvero una meno nota miniatura del Giuseppe Flavio di Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17404, a c. 203v), dei primi decenni del XIII secolo, in cui la ruota della Fortuna, abitata da sovrani, è attorniata dalle Stagioni (U. Liebl, *Die illustrierten Flavius-Josephus-Handschriften des Hochmittelalters*, Frankfurt am Main, 1997, p. 221 e ill. 50).

67) Anche nella cattedrale di Novara il mosaico pavimentale del coro (databile attorno al 1132, anno della consacrazione), include le figure dei Venti, teste alate che si dispongono attorno a grandi ruote con i simboli degli Evangelisti (cfr. oggi S. Minguzzi, *I mosaici pavimentali della cattedrale di Novara: dal tardoantico al medioevo*, Ravenna, 1995).

68) P. Papone, V. Vallet, *Il mosaico del coro*, in *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, a c. di B. Orlanconi e E. Rossetti Brezzi, I, Aosta, 2001, pp. 35-48.

69) Pianea, *I mosaici pavimentali*, 1994, p. 416ss., p. 418: "La decorazione di un manoscritto potrebbe essere stata la fonte diretta di ispirazione per il nostro mosaicista, se si tiene conto quanto fosse consueta, in epoca romanica, la raffigurazione dei lavori dei Mesi nei codici miniati, spesso combinata ai Fiumi del Paradiso per ricordare le terre lontane".

70) H. Stern, *Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France*, "Cahiers de civilisation médiévale", V, 1962, pp. 13-33, p. 25; vedi anche Lehmann, *The Dome of Heaven*, cit., p. 10 e fig. 22.

71) Per un elenco (ma incompleto) si veda H. Kier, *Der mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, Düsseldorf, 1970, p. 69ss.

72) X. Barral I Altet, *Commanditaires, mosaïstes et exécution spécialisée de la mosaïque de pavement au Moyen Age*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Actes du colloque international, a c. di X. Barral I Altet, I: *Les hommes*, Paris, 1986, pp. 255-275. Ad es. per il litostrato torinese è stato supposto il ricorso a un modello grafico tardoantico, come mostrebbe l'elegante grafia delle parole che designano proprio i Venti (Pianea, *I mosaici pavimentali*, cit., p. 415s. e n. 80); il mosaico piacentino di cui si è detto sopra, stabilisce invece relazioni evidenti con un importante codice miniato della città, il c.d. Codice Magno, Piacenza, Biblioteca Capitolare, ms. 65, della prima metà del

secolo (A.M. Velli, *La miniatura a Piacenza dal IX al XIII secolo*, in *Storia di Piacenza*, II, cit., pp. 727-754, partic. p. 736ss.).

73) In generale si vedano oggi X. Barral i Altet, *Il mosaico pavimentale*, in *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, pp. 480-497 e C. Segre Montel, *Mosaico Pavimentale*, in *Arti e storia nel medioevo*, a c. di E. Castelnuovo e G. Sergi, II: *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino, 2003, pp. 539-549; Pianea, *Il mosaico pavimentale* cit., p. 198 e Idem 1994, p. 420, ancora preziose le osservazioni di Toesca, *Il Medioevo*, cit., pp. 1081-1083 e nn. 24 e 25, nonché Id., *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, (1911), Torino, 1966, pp. 47-51.

74) W. Kurze, *Gli albori dell'Abbazia di Marturi*, (1969), oggi in Id., *Monasteri e nobiltà nel Senese e nella Toscana medievale. Studi diplomatici, archeologici, genealogici, giuridici e sociali*, Siena 1989, pp. 165-201. Si segnalano inoltre: E. Repetti, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, I, Firenze, 1833, p. 22ss. ("Abbazia di Poggio Marturi o di Poggibonsi") e *ivi*, IV, Firenze, 1841, p. 480ss. ("Poggibonsi"); F. Prattelli, *Storia di Poggibonsi*, cit., pp. 21-27, 338-345; R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, Firenze, 1956, I, pp. 676-678; F. Schneider, *L'ordinamento pubblico nella Toscana medievale. I fondamenti dell'amministrazione regia in Toscana dalla fondazione del regno longobardo alla estinzione degli Svevi (568-1268)*, Firenze, 1975, p. 326s. Più recentemente: L. Cambi, *San Michele a Marturi, un monastero in Valdelsa (secoli XI e XII). Regesto di documenti (969-1200)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore professor G. Cherubini, a. a. 1994-1995.

75) *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Écclésiastique*, IX, Paris, 1937, col. 1090s., s.v. "Bononius"; *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, 1983, col. 348s., s.v. "Bononio".

76) Marturi godeva di benefici comitali e del diretto giurisdizione papale, che esime il monastero dal pagamento delle decime, ciò che spiega la sua assenza dagli elenchi delle *Rationes*. La decadenza del monastero inizia attorno alla metà del XIII secolo con la dominazione fiorentina, sancita nel 1270, e con la parallela ascesa del convento francescano di S. Lucchese (M.G. Ravenni, *Poggibonsi nel basso medioevo. Genesi di un territorio comunale*, Poggibonsi, 1995, p. 85 e E. Rinaldi, *Il nobile castello di Poggio Bonizio*, Poggibonsi, 1980).

77) *MGH, Scriptorum*, XXX-II, (Hannoverae, 1934), Stuttgart-New York, 1964, pp. 1023-1033.

78) G. Tabacco, *La vita di San Bononio di Rotberto monaco e l'abate Guido Grandi (1671-1742)*, Torino, 1954.

79) G. Cantino Wataghin, *Monasteri in Piemonte dalla tarda antichità al medioevo*, in *Archeologia in Piemonte. III: Il Medioevo*, a c. di L. Mercando e E. Micheletto, Torino, 1998, pp. 161-185, partic. p. 167s., con bibliografia; l'abbazia non va confusa con quella cistercense di Santa Maria di Lucedio presso Trino. La figura di Bononio conosce un culto notevole anche al di fuori del territorio vercellese; la festività del santo abate ricorre in un *Passionario* dal Santo Stefano bolognese datato 1180 (Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1473), nonché nel *Messale romano* della Biblioteca Capitolare di Monza, ms. f.3/104, probabilmente proveniente dall'abbazia di Lucedio/San Genuario (cfr. Garrison, *A third "S. Bononio manuscript"*, cit., p. 98, n. 4 e oggi R. Conti, scheda nr. 113, in *Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XIII*, Milano, 1993, p. 320s.).

80) Si tratta in particolare della *Narratio de Marturi* (datata 1075) e di altre due carte che recano la data del 998, ma probabilmente del pieno XI secolo (cfr. Kurze, *Gli albori*, cit., passim).

81) M. Bezzini, *Strada Francigena. Percorsi nell'XI secolo fra Siena, Poggibonsi e San Gimignano*, Siena, 1992. L'abbazia è menzionata negli itinerari di XII e XIII secolo con gli appellativi di "Martinus Borg", "Macelburg", "Michelburg" "Marthirburg". A Poggibonsi il primo ospizio per pellegrini viene fondato alla fine dell'XI secolo dagli stessi monaci marturiani (cfr. *L'itinerario di Sigeric e i percorsi valdelsani della via Francigena*, in *990-1990 millenario del viaggio di Sigeric, arcivescovo di Canterbury*, a c. di R. Stopani, Poggibonsi, 1990, pp. 51-78).

82) Cantino Wataghin, *Monasteri in Piemonte*, cit., p. 167.

83) G. Z. Zanichelli, *Le illustrazioni dei salteri glossati: immagini, testo e contesto*, "Rivista di Storia della Miniatura", 6 2001, pp. 49-60, partic. pp. 56-57; Ead., scheda 52, in *Image du Salut. Chefs d'oeuvre des Collections Vaticanes et Italiennes* cat. mostra, (Toronto, 2002), a c. di G. Morello, Roma 2002, pp. 161-162; Ead., scheda 58, in *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, a c. di D. Romagnoli, cat. mostra, (Parma, 2003-2004), Milano 2003, pp. 170-171. Mi è gradito segnalare qui anche il lavoro di Laura Dabbene, *Il Salterio di Marturi. Testo, immagine, contesto*, Tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Parma, coordinatore professor A. C. Quintavalle, tutor professoressa G. Z. Zanichelli, lavoro di prossima discussione.

84) La *Narratio de Marturi* ricorda la presenza di "tabulas aureas, textum evangelium tollens", coperte di evangelio che poi sarebbero state fuse dal marchese Bonifacio, acerrimo nemico di Bononio, per ricavarne boccali e altre suppellettili (cfr. Kurze, *Gli albori*, cit., Appendice IV, p. 200s.).

85) Un messale degli inizi dell'XI secolo, redatto molto probabilmente a Lucedio, si conserva oggi a Vercelli, Biblioteca Capitolare, ms. 99 / LVI (cfr. S. Castronovo, *La miniatura (Manoscritti romanici nella Biblioteca Capitolare di Vercelli)*, in *Piemonte romanico*, cit., pp. 316-333, p. 317).

86) C. Segre Montel, *La miniatura (Il romanico ad Ivrea: i codici della Biblioteca Capitolare)*, in *Piemonte romanico*, cit., pp. 292-308, p. 306.

87) E. B. Garrison, *A third "S. Bononio manuscript"*, cit., p. 105, il quale già ricollegava altri due codici all'abbazia di Marturi: un *Passionario* oggi alla Vaticana (ms. Barb. Lat. 586) e il *Salterio glossato della Laurenziana* (Plut. 17.6), ambedue della fine del XII secolo.