

L'ICONOGRAFIA DEI VIZI E DELLE VIRTÙ ATTRAVERSO LO SGUARDO DI UN MINIATORE BOLOGNESE DEL TRECENTO

IRENE CERETTI *

Le allegorie dei Vizi e delle Virtù rappresentano categorie fondamentali nell'arte cristiana medievale in prospettiva escatologica: attraverso la lotta, il trionfo delle une sugli altri, oppure il semplice accostamento antitetico, l'artista intende indurre il fedele a seguire la retta via, ora utilizzando forme vicine all'esperienza sensibile e quotidiana, ora rivestendo la scena di forzature espressioniste.

Il settenario delle virtù – ovvero le quattro cardinali associate alle tre teologali – si afferma in quanto tale nel XII secolo: prima di allora i due gruppi venivano rappresentati separatamente. Le quattro virtù cardinali hanno origine nell'antichità classica e fanno parte di un sistema sviluppato in particolare da Platone nella *Repubblica* e ripreso da Cicerone nel *De officiis*: è sant' Ambrogio, con il suo *De officiis ministrorum*, a trasmetterlo al Medioevo e alla cultura cristiana. La loro iconografia viene invece sviluppata dall'arte carolingia, che fissa attributi rimasti spesso fondamentali anche in seguito. *Prudenza* sorregge un libro, simbolo di saggezza; *Giustizia* tiene una bilancia; *Temperanza* ha una fiaccola e versa l'acqua da un recipiente, per spegnere simbolicamente il fuoco delle passioni; *Fortezza* è armata, in particolare imbraccia uno scudo e una lancia. La *Bibbia di San Paolo* (870 circa) e l'*Evangelario di Cambrai* (seconda metà del IX secolo) sono esempi della diffusa rappresentazione delle virtù cardinali nelle miniature di epoca carolingia e le illustrano associate alla figura dell'imperatore. Dall'XI secolo vengono apportate alcune varianti all'ormai usuale raffigurazione della tetrad: scompare la fiaccola sorretta da *Temperanza*,

* Relazione presentata in occasione degli "Incontri di Studio del M.Æ.S." dell' 8 maggio 2009.

che ora mescola con due recipienti l'acqua e il vino. Diventano attributi di *Giustizia*, oltre alla bilancia, la spada e occasionalmente alcuni strumenti per tracciare una linea esatta, come il compasso e il filo a piombo. *Prudenza* ha spesso un serpente e una colomba – dalle parole di Matteo X, 16: "*Estote ergo prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbae*" – o uno specchio e dal XIV secolo può essere dotata di due o tre volti, simboleggianti il passato, il presente e il futuro: ritroviamo questo motivo nella crociera del transetto della basilica inferiore di Assisi, ad opera del "Maestro delle Vele" attorno al 1315. Spesso, a causa del loro numero, le virtù cardinali occupano i bordi delle miniature o gli angoli degli oggetti liturgici. Inoltre, prima dell'associazione con le virtù teologali, avvenuta a partire dal XII secolo, si combinano con altre tetrad, in particolare i fiumi del Paradiso e gli Evangelisti.

Le tre virtù teologali appaiono raffigurate di frequente soltanto a partire dall'XI secolo e sono spesso completate da una quarta virtù, per lo più *Humilitas* o *Iustitia*, per adattare alla forma del supporto. I loro attributi vengono fissati soltanto nel secolo successivo: *Speranza* regge un ramoscello d'ulivo, segno della fine del diluvio; *Fede* è caratterizzata da un fonte battesimale o da una croce; *Carità* è associata al pane o a un calice. La fine del Medioevo vede modificata in gran parte l'iconografia delle tre virtù, soprattutto per quanto riguarda l'arte italiana del Trecento: basti pensare alle varianti apportate da Giotto negli affreschi della cappella degli Scrovegni.

Il settenario delle virtù viene rappresentato isolato in un ciclo autonomo oppure intorno a una figura santa o divina: ne è un esempio l'affresco al Palazzo Pubblico di San Miniato (Pisa), del 1393, in cui le sette virtù circondano la *Vergine con il Bambino*. Negli ultimi secoli del Medioevo si afferma anche in associazione ad altri settenari: nel *Breviario di Belleville* (1325 circa) Jean Pucelle mette in relazione le virtù e i sacramenti: Fede e battesimo, Carità ed eucaristia, Speranza ed estrema unzione, Giustizia e penitenza, Fortezza e cresima, Prudenza e ordinazione, Temperanza e matrimonio, secondo uno schema di corrispondenze elaborato dalla teologia scolastica.

Il settenario non è privo di gerarchie al suo interno. Nelle illustrazioni del *De fructibus carnis et spiritus* (secondo quarto del XII secolo) e in molte altre raffigurazioni alle sette virtù viene aggiunta un'ottava, *Humilitas*, considerata loro madre o radice. San Paolo accordava invece il ruolo di guida del settenario a *Caritas*, già integrata nelle virtù

teologici. La *Carità*, che costituisce il fondamento dei legami sociali e dell'organizzazione della cristianità, diventa così la radice delle virtù nel *Liber Floridus* (1120) e viene definita più volte "*mater virtutum*": nelle illustrazioni appare spesso in posizione più elevata, al centro, o più grande rispetto alle altre virtù. Oppure viene addirittura raffigurata sola e in azione, con le sembianze di una donna che distribuisce cibo e indumenti, come a Saint Maurice a Vienne o nella chiesa di Bourg-Argental presso Saint Etienne. *Caritas* rappresenta sia l'amore verso Dio sia l'amore verso il prossimo, fino al XIV secolo, quando l'iconografia si sdoppia: l'*amor proximi* viene espresso attraverso la rappresentazione di una donna intenta ad allattare bambini, mentre l'*amor Dei* diventa "*incendium amoris Dei*" – tema introdotto da Nicola Pisano nel pulpito del Duomo di Siena nel 1268 – o viene reso attraverso il motivo del cuore offerto a Dio: è questa una delle innovazioni nate dal genio di Giotto e visibili nella Cappella degli Scrovegni¹.

Un importante tema riguardante le virtù e i vizi è quello del trionfo delle prime su questi ultimi e può essere fatto risalire all'arte dell'antico Oriente, che reca esempi di frontali e atemporali trionfi di dèi e sovrani che calpestano i loro nemici, umani o belluini, nella polvere. L'arte cristiana fa suo questo motivo già agli albori, applicando le parole del salmo XC, 13: "*Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*" e rappresentando Cristo in Maestà sopra quattro animali, simboli del male; oppure lo raffigura mentre colpisce col vessillo della croce le forze nemiche sotto i suoi piedi: queste due forme di rappresentazione diventano le forme standard per illustrare la vittoria della cristianità e danno il via alle raffigurazioni del trionfo delle virtù sui vizi. Alcune illustrazioni della *Psicomachia* di Prudenzio (un trattato del V secolo che racconta sette scene di battaglia tra vizi e virtù) sono costituite dal trionfo delle virtù che si ergono sui loro antagonisti come se fossero rigidi piedistalli. In altre rappresentazioni i vizi vengono maggiormente umiliati: disarmati e incapaci di ulteriore resistenza, sono costretti ad assistere alla propria distruzione con gli occhi aperti. Tale concezione, più severa e truce del trionfo, viene espressa per la prima volta su una copertina d'avorio

¹ Cfr. J. BASCHET, *Vizi e Virtù*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, a cura A. M. Romanini, Roma 2000, vol. XI, pp. 729-737.

carolingia del c.d. 'gruppo di Ada' (IX secolo).

Il trionfo delle virtù viene spesso inserito all'interno di cicli o posto accanto a figure significative, come per esempio i personaggi dell'Antico Testamento: nell'*Apocalisse di Bamberga* (1001-1002) Abra- mo è associato a *Obbedienza* timorata di Dio, Mosè a *Purezza*, Davide a *Penitenza* e Giobbe a *Pazienza*. Oppure il motivo viene applicato a figure di santi: in un manoscritto di *Vitae Sanctorum* della scuola di Citeaux (1115 circa) i santi trionfano su figure nude, accucciate e indifese, demoni o dragoni alati. O ancora può essere paragonato al trionfo di donne virtuose: in una miniatura dello *Speculum Virginum* ascritta a Corrado di Hirsau (1070-1150 circa) *Humilitas* conficca una spada nel petto di *Superbia* sconfitta, mentre da un lato Gioele si erge sul cadavere di Sisera, la cui testa è stata trafitta da un chiodo, e dall'altro – come ulteriore esempio della vittoria dell'umiltà – Giuditta calpesta il corpo senza vita di Oloferne.

L'arte monumentale, in particolare quella francese, riprende questi temi adattando i contenuti alla forma dei componenti architettonici. La finestra del transetto sud della chiesa di Saint Pierre ad Aulnay (Charente-Inferieure, 1130 circa) reca scolpiti i gruppi di figure in base alla reale forma di uno degli archivolti, che è composto principalmente dai lunghi scudi delle virtù. Immobile, ogni virtù si erge sul suo agonizzante molto più piccolo nemico, il quale viene come annientato dalla sua schiacciante mole. I vizi appaiono come quelli del manoscritto di Citeaux: con l'eccezione di un drago che si contorce, sono tutti demoni nudi con il capo in fiamme, ritratti in posizioni diverse. I vizi del ciclo di Strasburgo (1280 circa) assumono le sembianze di donne borghesi, cosa che avvicina il fedele al monito e lo induce a ravvisare i comportamenti peccaminosi nella vita di tutti i giorni.

Spesso sono la destinazione dell'opera o il mezzo artistico usato a determinare variazioni formali: l'artigiano che foggì il reliquiario del tesoro della cattedrale di Troyes (1200 circa), dovendo rendere i modelli dell'arte monumentale in scala molto più piccola, arricchisce la scena di inusitata violenza, mostrando le virtù afferrare i propri nemici nudi per le gambe o per i capelli per ferirli a morte o torturarli².

² Cfr. A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, Toronto, 1989.

Terminata questa breve introduzione sull'iconografia tradizionale di Vizi e Virtù, veniamo all'argomento principale della trattazione.

Niccolò di Giacomo è il miniatore, negli anni cinquanta-sessanta del Trecento³, di un commento giuridico di Bartolo da Sassoferrato, la *Lectura super Digesto Novo*, conservata alla Biblioteca Nazionale di Madrid (figg. 1 e 2).

Una pagina del trattato è quasi interamente occupata da una complessa raffigurazione del Trionfo di sant'Agostino, più propriamente definita *Allegoria di sant'Agostino Maestro dell'Ordine*. È un tipo di raffigurazione molto specifica e molto diffusa in ambito emiliano, e non solo, tanto da indurre gli studiosi a immaginare un archetipo, purtroppo perduto, ma molto visibile e noto nel Trecento: può esserne un indizio il fatto che l'autore di questa miniatura, certamente l'opera meglio conservata rappresentante questa allegoria, sia stato anche l'autore, insieme a Stefano di Alberto Azzi, dei corali di San Giacomo Maggiore, sede degli Agostiniani (Eremitani) nella città di Bologna. Forse proprio un grande affresco con protagonista sant'Agostino si poteva ammirare in quella chiesa.

Il ciclo si compone di due registri sovrapposti e di una serie di piccoli riquadri con le scene raffiguranti gli scritti del Santo che fanno loro da cornice. In alto al centro troneggia la figura di sant'Agostino, di dimensioni gerarchicamente maggiori rispetto alle altre. Al suo fianco, a sinistra *Teologia* si specchia nell'immagine di Dio e ha una ruota con i simboli dei quattro Evangelisti: la accompagnano, da sinistra a destra, san Girolamo, san Giovanni Evangelista, san Paolo e Mosè ("*cornuta facie*"). A destra del santo principale compaiono *Filosofia* in atteggiamento pensoso e con una ruota recante i segni zodiacali e i pianeti, e quattro filosofi pagani, ovvero Aristotele, Platone, Socrate e Seneca, come indicano le iscrizioni ai loro piedi. L'affollatissimo registro inferiore è invece occupato dalle sette virtù, tutte coronate, e dalle sette arti liberali. Da sinistra, *Giustizia*, con una spada e un libro, schiaccia l'imperatore Nerone, personificazione del vizio opposto; *Fortezza* è ca-

³ Propongono questa datazione D. BLUME e D. HANSEN nel loro saggio *Agostino pater e praeceptor di un nuovo ordine religioso*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti: gli agostiniani e il cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Tolentino 1992, pp. 77-91.

ratterizzata da un leone e compie il suo trionfo su Oloferne; *Temperanza*, che apre una torre con la chiave della modestia, ha ai suoi piedi Epicuro; *Prudenza* imbraccia un cerchio, in cui è iscritto un libro, e un cero mentre schiaccia Sardanapalo. Seguono le virtù teologali, ovvero *Carità*, alata e con due cartigli, trionfante su Erode, *Speranza*, aggrappata all'ancora e con il cuore fiammeggiante in petto, opposta a Giuda, e al centro *Fede* - ai suoi piedi Ario - che poggia su una chiesa stilizzata su cui si legge "*super hanc petram constructa est Ecclesia*" e con un rigoglioso Albero del Bene.

Lo schema segue chiaramente il modello del tema del trionfo delle Virtù sui Vizi, desunto dall'arte dell'antico oriente e applicato all'arte cristiana fin dai suoi albori, per poi confluire, attraverso alcune illustrazioni statiche della *Psicomachia* di Prudenzio, nell'arte monumentale del XII secolo⁴. Nella parte destra della composizione, anche le arti liberali sono associate a figure maschili, in questo caso si tratta di personaggi che si sono particolarmente distinti in ognuna di esse.

Nella decorazione della *Novella in Libros Decretalium*, composta nel 1354 e oggi conservata alla Biblioteca Ambrosiana di Milano⁵, Niccolò aveva riprodotto le virtù e le arti liberali con le stesse caratteristiche iconografiche, evidentemente quindi ben codificate, di quelle che si integreranno qualche decennio più tardi nell'allegoria agostiniana. Il codice contiene il terzo, il quarto e il quinto libro e reca sul frontespizio la firma e la data: "*M III L IIII Ego Nicholaus de Bononia fecit*". La rappresentazione si svolge su due registri sovrapposti: in alto le virtù, cardinali e teologali, trionfano sui rispettivi vizi sedute su un lungo scranno. Le virtù, come recitano le didascalie apposte dallo stesso Niccolò, sono nell'ordine *Iustitia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Prudentia*, *Charitas*, *Spes* e *Fides*, che schiacciano i corrispondenti peccatori 'famosi': Nerone, Oloferne, Epicuro, Sardanapalo, Erode, Giuda e Ario. Nel registro inferiore compaiono le arti liberali accompagnate da personaggi che si sono distinti in ciascuna di esse.

L'analisi di questo modello di rappresentazione ha permesso di inquadrare nella giusta prospettiva due vetri dorati e graffiti che si tro-

⁴ Cfr. KATZENELLENBOGEN, *Allegories*, cit., pp. 14-21.

⁵ Ms. B 42 inf, c. 1r.

vano rispettivamente a Parigi (Musée National du Moyen Age) e a Torino (Museo Civico d'Arte Antica) e rappresentano ciascuna due figure sedute (figg. 3a e 3b). L'abbigliamento, le pose e i gesti di questi quattro personaggi riconducono con grande precisione ai quattro filosofi che accompagnano *Filosofia* alla sinistra di sant'Agostino nella pagina miniata da Niccolò: dovevano dunque far parte dello stesso tipo di allegoria, pur se su un diverso supporto. L'ideazione dei vetri è attribuita da Alessandro Volpe a Dalmasio degli Scannabecchi, pittore bolognese che li avrebbe realizzati negli anni intorno al 1340⁶.

Tra il 1349 e il 1355 Bartolomeo de' Bartoli, revisore-correttore e modesto poeta bolognese, dedica a Bruzio di Luchino Visconti una canzone morale dal titolo *Canzone delle Virtù e delle Scienze*⁷. Per la decorazione miniata si avvale del contributo del fratello, Andrea de' Bartoli, ma già in passato aveva collaborato con Niccolò di Giacomo. Innanzitutto, è da notare come le fonti iconografiche siano dichiaratamente agostiniane: le definizioni latine delle virtù e delle scienze sono citazioni dalle opere di sant'Agostino. La raffigurazione però, invece di essere condensata in un solo foglio come sarà quella di Niccolò, è dislocata su numerose pagine. Al centro del secondo foglio troneggia Agostino, circondato da santi e profeti: Mosè, Ezechiele, Giovanni Evangelista, Paolo Apostolo, Ambrogio, Girolamo e Gregorio (fig. 4). Seguono le pagine dedicate a *Teologia*, *Prudenza*, *Fortezza*, *Temperanza*, *Giustizia*, *Fede*, *Speranza* e *Carità* e infine *Filosofia*, che introduce le arti liberali o 'scienze' (nei fogli successivi). L'undicesimo foglio (collocato prima di quello con *Filosofia*) riassume l'albero genealogico delle virtù, la cui radice e madre è *Discretio* (fig. 5): l'iconografia viene variata in alcuni significativi particolari rispetto alle raffigurazioni precedenti (del tutto rispondenti al modello agostiniano), facendo pensare all'uso di esempi iconografici diversi. *Giustizia* sostituisce qui il libro con una bilancia, *Temperanza* versa un liquido da un recipiente in un altro, *Speranza* prega su una barca, *Fede* è rivolta a un Crocifisso. In alto, Cristo

⁶ Vedi A. VOLPE, *Frammenti di un'allegoria agostiniana. Quattro "filosofi" di "Dalmasio"*, «Paragone» LIII, (2004), pp. 3-19.

⁷ L'opera ci è giunta nell'edizione curata da Leone Dorez: *La canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartolo da Bologna, testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Museo Condé*, a cura di L. Dorez, Bergamo 1904.

Pantocrator si erge dietro la figura di *Carità*, mentre in fondo alla pagina da una testa raffigurante il Vizio o il demonio spuntano sette teste di drago con in bocca altrettante teste di peccatori. Per prima cosa, cambia la fonte scritta: per le prime virtù i trattati agostiniani, citati anche nel testo, per l'albero il *De fructibus carnis et spiritus* dello pseudo-Ugo da San Vittore (canonico regolare dell'Ordine agostiniano), uno dei trattati del XII secolo che introducono lo schema dei due alberi del Bene e del Male come raffigurazione del settenario delle virtù. Anche le fonti artistiche sono chiaramente diverse: la bilancia che prende il posto del libro nella mano di *Giustizia* nella rappresentazione collettiva sembra una rievocazione di illustri esempi toscani come i bassorilievi di Andrea Pisano sul campanile di Firenze, gli affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni o quelli di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena. La croce retta da *Fede* ricorda invece la medesima figura scolpita da Andrea Pisano. Sembra di poter evincere che la raffigurazione dell'albero genealogico delle virtù si rifaccia a una tradizione precedente e legata in qualche modo all'arte toscana, mentre le pagine illustranti le singole virtù sono direttamente collegate alle miniature 'agostiniane' di Niccolò da Bologna e, quindi, alla tradizione dei 'Trionfi di sant'Agostino'.

Tornando agli anni della miniatura di Niccolò di Giacomo, ma spostandoci in Veneto, troviamo i resti degli affreschi di Giusto de' Menabuoi nella Cappella Cortellieri all'interno della chiesa degli Eremitani a Padova. Gli affreschi sono convenzionalmente datati 1370, anno di morte del fondatore della cappella Cortellieri, poiché non si conosce la data esatta della loro composizione. Di tutta la composizione si distinguono soltanto i busti di alcune Virtù, di cui solo una è chiaramente identificabile: *Prudenza*, con un libro inscritto in un cerchio. Sembra però di poter individuare *Fortezza* e *Temperanza*, rispettivamente il secondo e il terzo busto da sinistra, tramite la pelle di leone che avvolge la prima e una torre nella mano destra della seconda (fig. 6). I dipinti sono in cattive condizioni, le parti leggibili sono in minoranza rispetto alle cadute. Per comprendere meglio l'insieme della decorazione e avallare con maggior forza la convinzione che si trattasse di un ciclo del tutto simile a quelli bolognesi, è utile leggere la descri-

zione che ne fa Hartmann Schedel, il quale l'aveva potuta ammirare integra nel 1463⁸. La raffigurazione si dislocava su tre diverse pareti. La parete di sinistra era divisa in cinque registri sovrapposti: nel primo in alto era la figura di *Teologia*, che Schedel ci descrive come *Virgo tenens speculum*; nel secondo registro comparivano san Gregorio, sant' Ambrogio, san Girolamo, san Paolo, Isaia e Mosè: sotto ciascuno era scritto il rispettivo nome; nel terzo registro sedevano sotto archi polilobati le Virtù: *Giustizia, Fortezza, Temperanza, Prudenza, Carità, Speranza, Fede*; sotto di loro, i personaggi incarnanti i Vizi contrapposti: Diomede (poi corretto dai critici in Nerone⁹), Oloferne, Epicuro, Sardanapalo, Erode, Giuda, Ario; l'ultimo registro conteneva infine le figure di *Magister Albertus de Padua*, del *Beatus Johannes Bononiensis* e di *Averrois*, omaggi del pittore alla città di Padova. La parete destra riprendeva quasi simmetricamente la decorazione della parete sinistra, con Filosofia in alto, sotto di essa i filosofi Socrate, Platone, Aristotele, Tito Livio, più in basso le Arti Liberali con i relativi cultori, e sotto ancora *l'Epitaphium Possidonii*.

I frammenti rimasti e la descrizione dello Schedel rivelano due diverse tradizioni iconografiche. Le tre Virtù riconoscibili, la *Prudenza*, la *Temperanza* e la *Fortezza*, presentano attributi e connotazioni riconducibili alla tradizione del Trionfo di sant'Agostino e ai suoi esempi bolognesi. Anche l'impostazione dell'opera, per come ci è descritta da Schedel, farebbe pensare a modelli simili, seppure la composizione sia 'spalmata' su tre pareti anziché riassunta in un unico affresco. Del resto si tratta di una cappella dedicata a sant'Agostino, quindi la decorazione doveva gioco forza attenersi a canoni iconografici in qualche modo riconducibili a fonti agostiniane. D'altro canto Giusto ha una formazione toscana, senza contare che a Padova ha potuto vedere le opere di Giotto; tutto questo si riflette nel suo stile ma in parte anche nell'iconografia della sua opera: lo conferma la spada legata nel fodero che porta *Temperanza*, come fa la stessa figura nella Cappella degli Scrovegni. E ancora dai lacerti di affreschi visibili notiamo altri due elementi peculiarmente toscani: le aureole poligonali delle Virtù -

⁸ *Memorabilienbuch*, München, Hof und Stadtbibliothek, Cod. Lat. 418, fol. 104, 109.

⁹ L. COLETTI, *Un affresco, due miniature e tre problemi*, «L'Arte» XXXVII (1934), pp. 101-121.

come quelle scolpite da Andrea Pisano nelle formelle del campanile di Giotto – e gli archi lobati sotto cui sono poste le figure, presenti nel *Trionfo di san Tommaso* nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella (fig. 7)¹⁰.

Avanziamo di qualche anno e torniamo in Emilia, dove la diffusione del modello è certamente più omogenea: Serafino de' Serafini affresca le pareti di una cappella in Sant'Andrea a Ferrara – certamente dopo il 1378, anno di fondazione della cappella stessa – con il *Trionfo di sant'Agostino*¹¹. Lì l'affresco rimane fino al 1908, data in cui viene trasferito nella Pinacoteca cittadina come donazione della *Ferrariae Decus*. Si trova tuttora in cattive condizioni, ne conosciamo tuttavia l'intero contenuto grazie a una copia ad acquerello realizzata da Girolamo Domenichini (1813-1891) prima del distacco dell'affresco, in occasione del suo rinvenimento sotto la scialbatura (fig. 8)¹². La figura più in alto, al centro, è Agostino in trono. Sotto di lui, a sinistra, ci sono san Girolamo, san Giovanni Evangelista, san Paolo e Mosè, mentre a destra Aristotele, Platone, Socrate e Seneca. Nella seconda fascia figurano le virtù che schiacciano i vizi personificati: *Giustizia*, con spada e libro, trionfa su Nerone; *Prudenza*, con il cero e il cerchio con il libro, su Sardanapalo; *Carità*, alata e con in mano due cartigli, su Erode; *Fede*, al centro e con l'albero e la chiesa, schiaccia Ario; *Speranza*, con un'ancora e il viso rivolto a Dio che le porge una corona e un cartiglio, trionfa su Giuda; *Fortezza*, che combatte con un leone e ha alle sue spalle un castello, su Oloferne; infine *Temperanza*, che apre una torre con la chiave della modestia e tiene in mano delle redini, vince Epicuro. Nel registro inferiore, assai danneggiate e in parte perdute, compaiono le arti liberali con personaggi rappresentativi di esse.

L'opera presenta numerose coincidenze iconografiche con la miniatura di Niccolò di Giacomo: le virtù hanno gli stessi attributi e la disposizione complessiva delle figure è piuttosto simile. Da ciò si evincono la discendenza delle due opere dal medesimo modello e una

¹⁰ Cfr. S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944, p. 115.

¹¹ L'attribuzione a Serafino, ormai largamente riconosciuta, è proposta da R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, pp. 6-7.

¹² Per l'affresco, vedi L. LODI, *Problemi iconologici di un dipinto ferrarese del XIV secolo*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venezia 1981, pp. 3-19.

corrispondenza più diretta e privilegiata rispetto al filo che le collega alle varie versioni della *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

La più evidente differenza tra l'affresco di Serafino e l'opera di Niccolò è la diversa posizione, rispettivamente sovrapposta e affiancata, di arti liberali e virtù: il fatto si può semplicemente spiegare con l'uso di un diverso supporto e con la differenza dimensionale tra le due opere: il miniatore, nell'ispirarsi allo stesso modello del pittore, si vede costretto a comprimere le figure in un minore spazio e pone per questo motivo le arti liberali sullo stesso livello delle virtù (cosa che non aveva fatto nella *Novella in Libros Decretalium*, avendo a disposizione più spazio per le sole virtù e arti). Altre differenze dimostrano come tra Serafino e Niccolò non esista una discendenza diretta, ma piuttosto una stretta relazione orizzontale di dipendenza dallo stesso modello (o dagli stessi modelli): l'ordine (da sinistra a destra) delle virtù cambia rispetto alla miniatura (*Fede* è mantenuta al centro, circondata dalle altre virtù teologali, ma quelle cardinali appaiono rimescolate) e mancano le importanti figure di *Teologia* e *Filosofia*, rappresentate unicamente dalle due ruote.

Negli anni 1365-1367, Andrea di Bonaiuto affresca il Cappellone degli Spagnoli nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, seguendo un programma iconografico dettato dai dotti priori domenicani. Lo schema ricalca in parte quello dei Trionfi di sant'Agostino e denota come anche i domenicani volessero celebrare nel migliore dei modi uno dei maggiori ispiratori del loro Ordine, san Tommaso¹³. Secondo gli studiosi lo schema originario è comunque quello degli Agostiniani, riadattato poi dall'iconografia domenicana. Una differenza sta nella collocazione delle sette virtù, che volano nella parte alta della composizione, priva delle figure e delle ruote di *Teologia* e *Filosofia*. In secondo luogo, i peccatori ai piedi delle virtù sono sostituiti da tre eretici umiliati sotto il trono di san Tommaso. Mancano poi i rappresentanti della filosofia pagana: il lungo scranno ai lati del Santo è occupato da otto figure dell'Antico e del Nuovo Testamento. Infine, nel registro inferiore sono raffigurate, oltre alle arti liberali, le scienze sacre (fig. 7). È interessante notare la presenza degli archi polilobi sopra le arti libe-

¹³ Cfr. BLUME, HANSEN, *Agostino pater e praeceptor*, cit., p. 81.

rali e le scienze sacre: particolare che ricorda da vicino la collocazione ideata da Giusto de' Menabuoi per le virtù degli Eremitani e del Palazzo della Ragione e che contribuisce quindi ad avvalorare la tesi della formazione toscana di Giusto.

Diverso è il discorso dell'affresco pistoiese con il *Trionfo di sant'Agostino* ad opera del cosiddetto "Maestro della Cappella Bracciolini" (fig. 9): la datazione è posteriore, collocabile nel primo quarto del XV secolo, ed evidenzia quindi come il modello dell'allegoria del Maestro dell'Ordine sia affermato anche nel Quattrocento. La figura più grande è quella del Santo, in trono e con due cartigli in mano. Sopra di lui la colomba dello Spirito Santo e intorno, sospesi in aria, i busti di sei santi (a destra, Gregorio Magno, Girolamo, Bernardo di Chiaravalle, a sinistra, Ambrogio e altri due santi non identificati). Sull'estrema destra, *Filosofia* in atteggiamento pensoso con la ruota, mentre a sinistra è visibile solo la ruota di quella che si presume fosse *Teologia*, ora completamente cancellata. Sotto di essa le virtù sono soltanto in parte leggibili: *Fede*, con la croce e il calice, e *Temperanza*, che versa un liquido da una brocca, ricordano molto da vicino le stesse figure dipinte da Giusto nel Palazzo della Ragione. I colori delle tre virtù teologali - verde per *Speranza*, rosso per *Carità* e bianco per *Fede* - e la figura stessa di *Carità*, che regge nella mano sinistra il cuore in fiamme, fanno invece pensare alle pitture di Ambrogio Lorenzetti. Sul lato destro, in basso, le arti liberali, mentre mancano completamente i vizi e i filosofi pagani.

In un periodo collocabile tra il 1328 e il 1336 viene prodotto in Toscana, e più propriamente a Prato, un codice miniato dal titolo *Regia Carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*, oggi conservato al British Museum di Londra¹⁴. La stessa opera ci è giunta, sempre senza titolo né firma, in altri due codici miniati, conservati a Vienna (Oesterreichische Nationalbibliothek, Ser. Nov. 2639) e a Firenze (Biblioteca Nazionale II. I. 27). L'analisi dello stile della grafia e delle immagini, insieme a quella degli errori presenti in tutti e tre i manoscritti, ma particolarmente nei due di Firenze e Vienna, ha portato gli studiosi a concludere che questi ultimi siano copie più tarde di

¹⁴ Londra, British Museum, 6. E. IX.

un esemplare intermedio andato perduto, mentre il codice di Londra è probabilmente una copia molto più vicina all'originale, come tempo e correttezza, se non l'originale stesso. Tesi avvalorata dalla palese superiorità qualitativa del primo codice rispetto ai due successivi. L'autore dell'opera si definisce "professore e poeta pratese": l'attribuzione più probabile e diffusa fra gli storici è quella a Convevevole da Prato, maestro del Petrarca. Il tema principale è l'elogio di re Roberto d'Angiò, che si intreccia con vari argomenti di attualità tutti tesi a uno scopo etico-politico: così le lodi alle innumerevoli virtù di sapienza e devozione religiosa di Roberto si uniscono alle frequenti esortazioni e preghiere perché intervenga a rimediare a tanti mali, unificando l'Italia sotto il suo giusto e pacifico dominio. Per quanto riguarda l'apparato illustrativo, la strettissima e organica unità tra testo e immagine ha portato molti studiosi a supporre un'identità di persona tra scrittore e miniatore. Certamente il momento della creazione del testo e quello dell'ideazione delle miniature coincidono, ma la qualità di queste ultime fa chiaramente propendere per una loro attribuzione a un vero pittore, e non a un illustratore improvvisato. L'analisi di queste premesse porta a concludere che l'autore dei *Regia Carmina* (probabilmente Convevevole da Prato) abbia prodotto insieme al testo degli schizzi dettagliati per le figure che avrebbero dovuto completare l'opera. Su chi abbia prodotto le illustrazioni esistono ancora molti dubbi, anche se vari storici dell'arte propendono per la ricerca di Taddeo Gaddi, con qualche differenza qualitativa tra le figure che fa pensare alla collaborazione tra diverse mani.

Le pagine interessanti ai fini della nostra ricerca sono quelle occupate dall'illustrazione delle sette virtù, cardinali e teologali: la loro raffigurazione non pare accostarsi al filone iconografico agostiniano né a quello tradizionale, evidenziando ancora una volta lo stretto legame con il testo a cui si accompagnano. *Fede*, inginocchiata, con veste azzurra, cintura e bordi d'oro, reca uno scudo bianco operato in argento e racemi con una croce rossa e, nell'altra mano, un grosso libro. *Speranza* è stranamente disposta all'indietro, con le mani giunte, le gambe piegate e la testa rivolta verso l'alto dove, da un cielo stellato semicircolare, appare Cristo benedicente. *Carità* è rappresentata da una figura femminile in piedi, con veste rossa e corona in oro punzonato. *Prudenza* sembra indicare la figura precedente. *Giustizia* è un guerriero che reca nella mano destra la spada e nella sinistra uno scudo con la scritta

LEX con i caratteri nei colori rosso, verde e azzurro. *Fortezza* è rappresentata da una grande figura femminile con le ginocchia flesse secondo il testo "*Et genibus flexis...*", un elefante marrone sullo scudo ("*fortis sicut elefans*") e mazza argentea. *Temperanza* è più piccola, con veste azzurra, velo bianco e in mano vari strumenti di misurazione appesi a un bastoncino (brocca, regolo, bilancia). Si appoggia all'altra, mostrando come la sua azione debba essere basata sulla *fortezza*¹⁵.

I manoscritti di Vienna e di Firenze, pressoché identici al codice di Londra dal punto di vista testuale e iconografico, presentano tuttavia qualche interessante aggiunta sia per quanto riguarda il testo sia nelle miniature (figg. 10). Per supportare l'aspirazione a un giusto dominio di Roberto d'Angiò su tutta l'Italia, viene citato il pensiero agostiniano e anche l'apparato decorativo si adegua raffigurando le virtù cardinali e teologali, nonché le arti liberali, secondo l'iconografia già vista nei cicli di cui ci siamo occupati sopra. Ci troviamo in date sicuramente più avanzate rispetto all'esemplare di Londra: il modello del 'Trionfo' di sant'Agostino doveva quindi già aver acquistato una diffusione piuttosto importante.

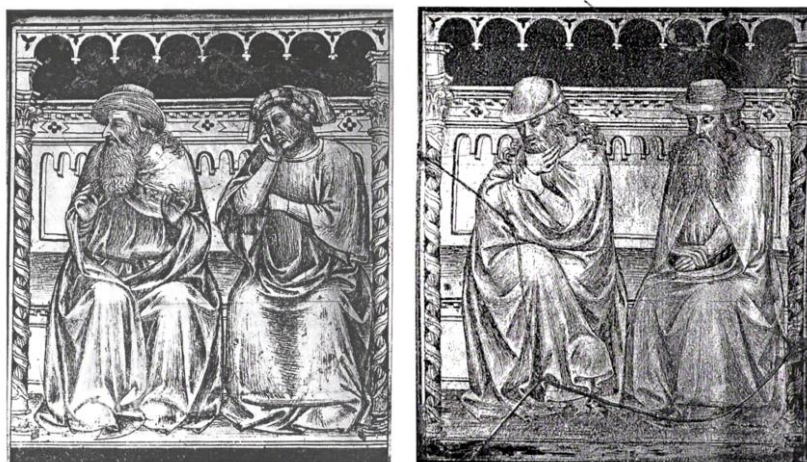
¹⁵ Cfr. *Regia carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di Cesare Grassi, saggi di Marco Ciatti e Aldo Petri, Cinisello Balsamo 1982.



Fig. 1: Niccolò di Giacomo, *Sant'Agostino Maestro dell'Ordine*, in *Lectura super digesto novo*. Madrid, Biblioteca Nazionale, cod. 197, antea D. e., 3r.



Fig. 2: Niccolò di Giacomo, *Vizi e Virtù*, part. del *Sant'Agostino Maestro dell'Ordine*.



Figg. 3a e 3b: "Dalmasio", Aristotele e Platone. Torino, Museo Civico d'Arte Antica; Socrate e Seneca. Paris, Musée Nat. du Moyen Age.



Fig. 4: La Canzone delle Virtù e delle Scienze, f. 2., Chantilly, Musée Condé.

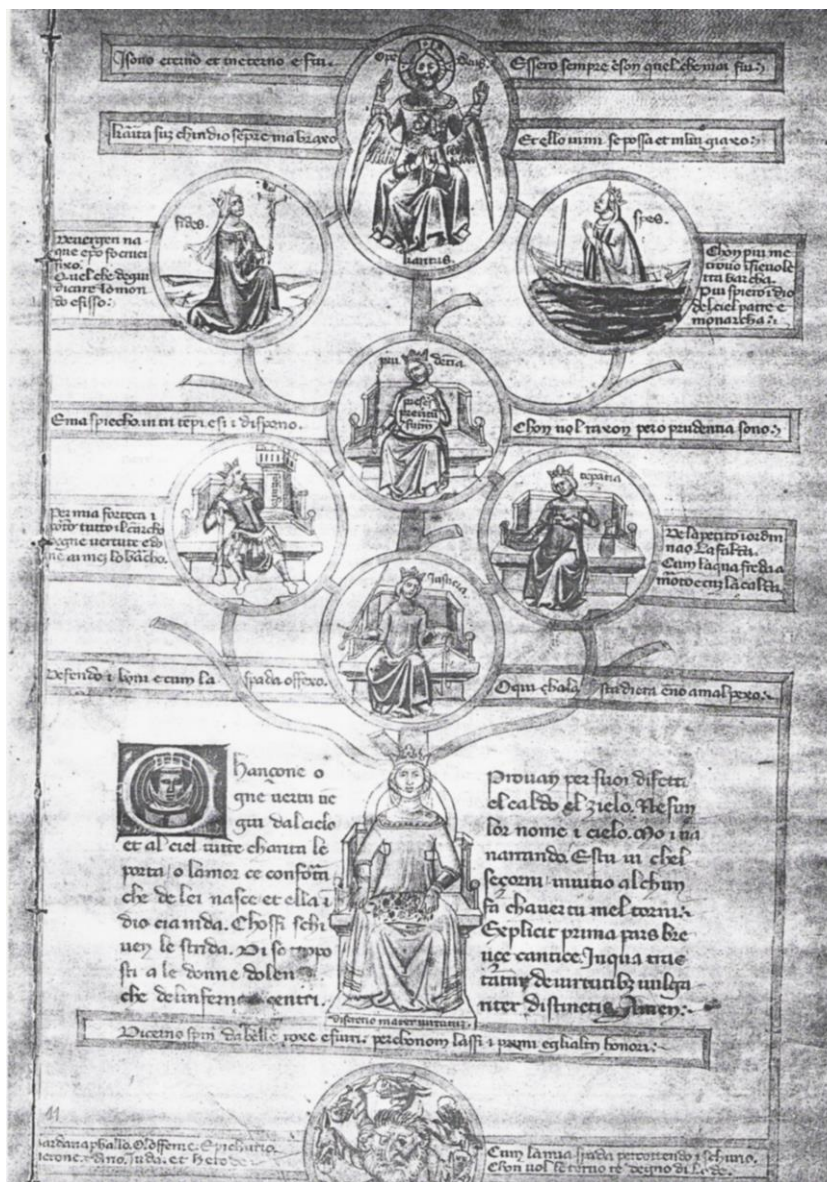


Fig. 5: *La Canzone delle Virtù e delle Scienze*, f. 11. Chantilly, Musée Condé.

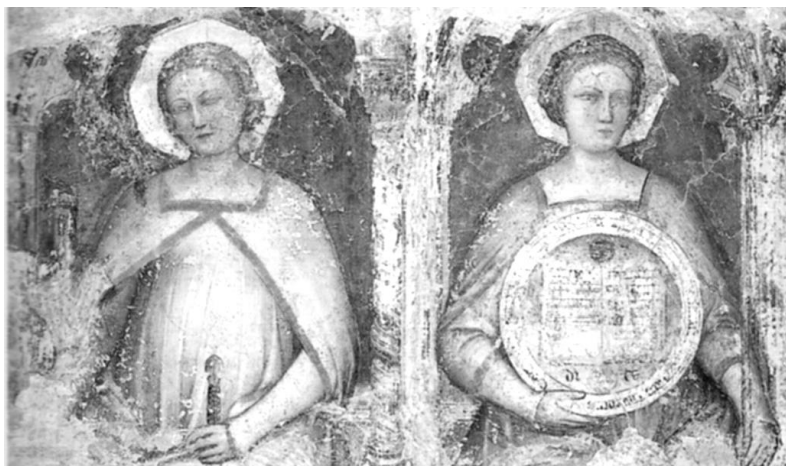


Fig. 6: Giusto de' Menabuoi, *Virtù* (particolare). Padova, Chiesa degli Eremitani.

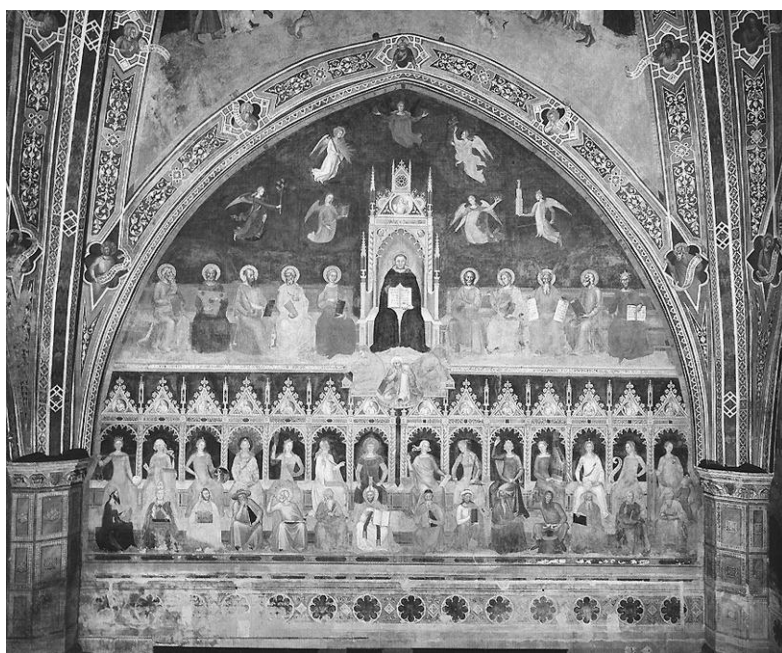


Fig. 7: Andrea di Bonaiuto, *Trionfo di san Tommaso*. Firenze, Santa Maria Novella.

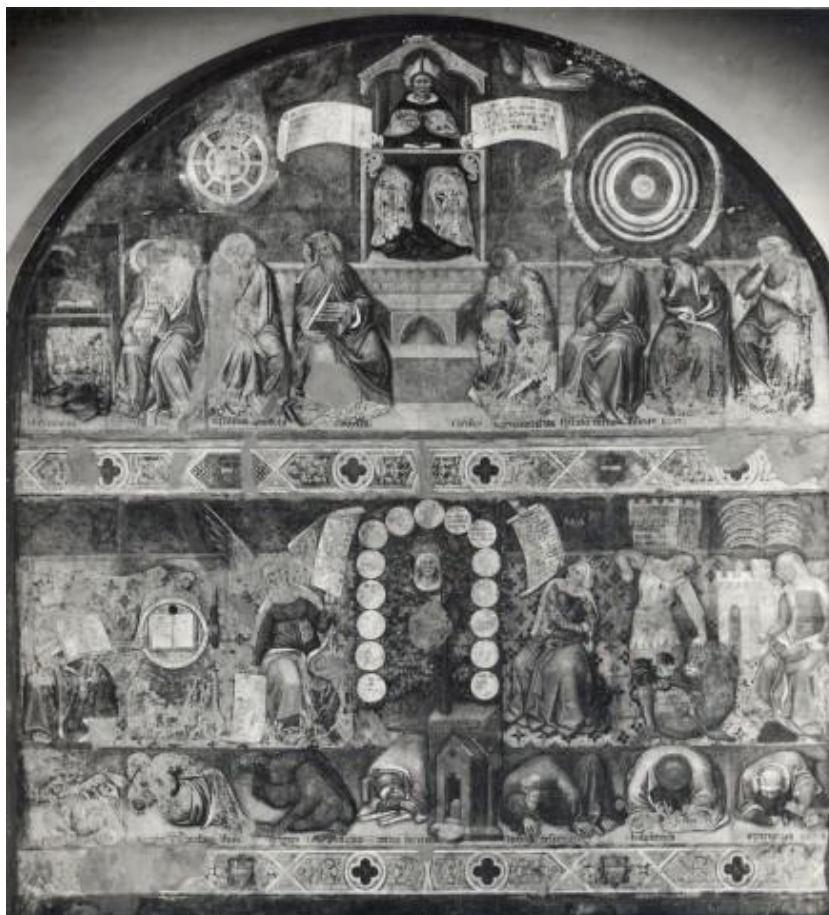


Fig. 8: Serafino de' Serafini, *Trionfo di sant'Agostino*. Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

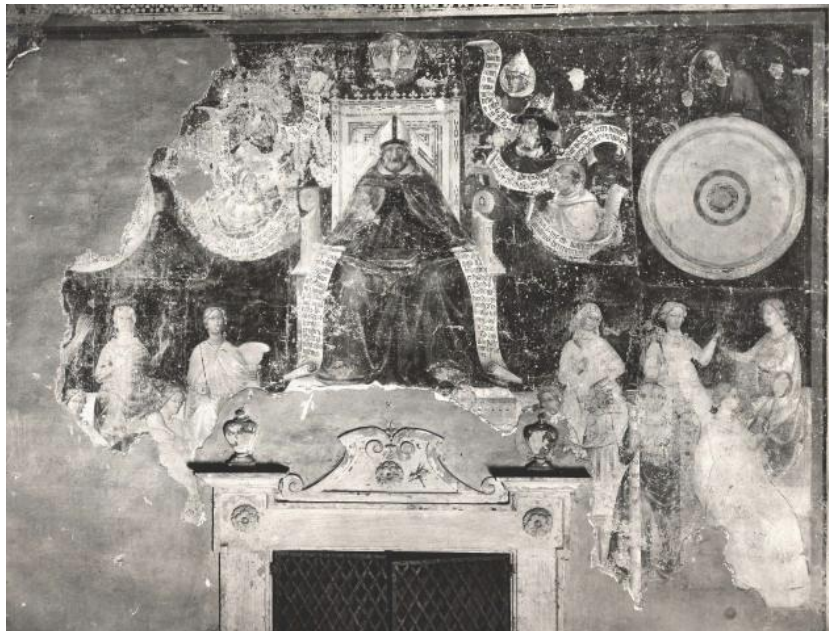


Fig. 9: Maestro della Cappella Bracciolini, *Trionfo di sant'Agostino*.
Pistoia, San Francesco.



Figg. 10a, b, c: Regia carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia. Carità e Speranza. Fede e Grammatica. Giustizia e Fortezza. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. Nov. 2639.