

ARTE E SPIRITUALITÀ NEGLI ORDINI MENDICANTI

Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino



BIBLIOTECA EGIDIANA

TOLENTINO 1992

AGOSTINO PATER E PRAECEPTOR DI UN NUOVO ORDINE RELIGIOSO (CONSIDERAZIONI SULLA PROPAGANDA ILLUSTRATA DEGLI EREMITI AGOSTINIANI)

Dieter Blume - Dorothee Hansen

PARTE PRIMA

La storia degli eremiti agostiniani ha inizio nel 1244, anno in cui il cardinale Riccardo Annibaldi raggruppò su ordine di papa Innocenzo IV gruppi di eremiti toscani, chiamandoli *fratres heremitae de Tuscia ordinis sancti Augustini*, sotto la regola del Padre della Chiesa.

Nel 1256, sotto papa Alessandro IV, segue la *magna unio*, l'unione sovregionale con altri gruppi di eremiti che portò alla creazione dell'Ordine degli eremiti agostiniani. Secondo l'idea che l'Ordine aveva di se stesso, la nuova fondazione del 13° secolo non era altro che un atto di raccolta di membri sparsi, cosa che rientrava, del resto, nello spirito che aveva guidato lo stesso Agostino¹.

La scelta programmatica del Padre della Chiesa a unico e vero fondatore dell'Ordine è il punto focale della propria rappresentazione, che mira principalmente alla distinzione dell'Ordine Agostiniano dagli altri ordini concorrenti. Proprio per dimostrare la vera continuità dell'Ordine religioso attraverso i secoli venne addirittura inventata una presunta vita da eremita per Agostino. Tutto ciò è stato descritto frequentemente nella letteratura; tuttavia nessuna delle fonti citate in questo contesto è antecedente al 14° secolo². Era questo un periodo di acuta rivalità tra i diversi ordini, periodo in cui, tra l'altro, i membri dei due ordini agostiniani (canonici ed eremitani) erano in lotta tra loro per il diritto di custodia della tomba di Agostino a Pavia. In quegli anni sono stati scritti trattati sulla storia dell'Ordine che riassumono programmaticamente la visione della propria storia, come, per esempio, quelli di Enrico di Friemar e di Giordano di Sassonia. Sono pure di questo periodo una serie di raffigurazioni, commissionate dal medesimo Ordine, che propagandano le stesse idee³. Si ha così l'impressione che la propaganda degli eremiti agostiniani in favore della propria causa abbia avuto origine dalle accese discussioni del Trecento. Ma l'apparenza inganna. Anche se le fonti sono alquanto povere, ci sono però chiari indizi che l'Ordine già nei primi decenni della sua esistenza chiamò programmaticamente S. Agostino a suo vero ed anche storico fondatore.

Già il nome scelto nel 1244 – *fratres heremitae de Tuscia ordinis sancti Augustini* – rivela un concetto che poi viene comprovato negli scritti del Trecento attraverso l'invenzione di una serie di leggende. La relazione tra eremitaggio e Regola di Agostino è già presente in questo nome. Ognuno di questi elementi evoca a suo modo un'antica tradizione. Il richiamarsi al Padre della Chiesa

unisce l'Ordine con la massima autorità ecclesiastica e procura così al giovane Ordine una tradizione senza pari. L'ideale dell'anacoretismo come perfetta forma di vita cristiana può conferire all'Ordine credibilità, anche se l'eremitismo non ha più niente in comune con le pratiche dei monaci.

Ma la prova che dalla fondazione in poi questi due aspetti hanno definito, in un congiungimento programmatico, l'immagine dell'Ordine, è data da alcune pitture. Nella pinacoteca civica di Fabriano vengono conservati frammenti di affreschi provenienti dal refettorio del convento di Sant'Agostino. Fino ad ora sono rimasti relativamente sconosciuti⁴. Per motivi stilistici, che qui non vorrei approfondire, non dovrebbero essere stati eseguiti dopo il 1280 circa. Appare dunque che, subito dopo la Grande Unione del 1256, a Fabriano si sia dato inizio, insieme all'edificazione del convento, anche alla decorazione pittorica.

Si presume che – al di sotto di una larga fascia di ornamenti floreali, la quale presumibilmente percorreva ad altezza piuttosto elevata l'intero ambiente – i tre affreschi fossero situati sul muro centrale, in un formato monumentale, alti tre metri l'uno⁵. Evidentemente il dipinto centrale era la *Crocifissione* (fig. 1). Ciò corrispondeva ad una convenzione generale che prevedeva raffigurazioni del Cristo in croce per il refettorio e la sala del capitolo, cioè le sale di riunione più importanti del convento. Un primo esempio di tale tradizione lo si ha nel refettorio dell'Abbazia San Severo e San Martino presso Orvieto⁶ (fig. 2). Ma gli eremiti agostiniani aggiungono a questo programma tradizionale accenti propri del loro Ordine.

A Fabriano con lo stesso formato della crocifissione si poteva vedere la scena in cui S. Agostino consegna la Regola ai monaci (fig. 3). Si tratta, per quanto io sappia, della raffigurazione più antica di questo soggetto. La scena ha luogo in un'architettura piuttosto lussuosa, contraddistinta da colonne e da una travatura scolpita. Sotto un ampio baldacchino troneggia il Padre della Chiesa vestito dei paramenti episcopali, circondato da chierici che evidenziano il loro stato di monaci per la tonsura e la tonaca. In ginocchio davanti a lui tredici eremiti agostiniani, in tonache nere⁷, pregano con le mani rivolte in alto. Il numero tredici ha, naturalmente, un significato simbolico in parallelo con la scena del Cristo e i dodici apostoli, i quali hanno, per tutti i monaci, un significato fondamentale. Con un gesto di benedizione il vescovo d'Ippona consegna al superiore dei monaci un libro aperto, che senza dubbio simboleggia la regola dell'Ordine Agostiniano, la regola che Agostino compone sul modello apostolico. Il testo nel

libro è in gran parte distrutto, ma probabilmente vi si possono leggere le prime parole della regola: ANTE OMNIA, / FRATRES KARISSIMI, / DILI / GATUR DEUS. Questo libro è situato quasi esattamente al centro geometrico della composizione e viene così evidenziato come perno centrale.

Agostino non indossa la tonaca. La sua pretesa vita da eremita, che avrà un ruolo così importante nelle discussioni del 14° secolo, qui evidentemente non viene ancora propagandata, anche se tutto il suo seguito indossa già la tipica tonaca nera degli eremiti agostiniani. Qui Agostino rappresenta la massima autorità della Chiesa, alla quale il nuovo Ordine può appellarsi. Egli è presentato come *padre spirituale* al quale i membri del nuovo Ordine si sentono legati come *veri e propri figli*, secondo quanto si leggerà in Enrico di Friemar (*veri et proprii filii*). Il nuovo ruolo degli eremiti come monaci mendicanti nei Comuni sembra così già presente nel leggendario atto di fondazione e sembra essere prestabilito dal Padre della Chiesa.

Quasi nello stesso periodo in cui fu eseguito l'affresco, troviamo il primo riferimento – nella *legghenda aurea* di Jacopo de Voragine – alla fondazione di un convento da parte di Agostino, convento in cui i monaci avrebbero vissuto secondo la regola apostolica (*secundum regulam apostolicam*)⁸. Questa espressione la ritroviamo nella *Vita di Agostino*, che fu composta dopo il 1322 nel convento di Santo Spirito di Firenze e che apre di fatto la serie dei testi programmatici del Trecento⁹. Questi testi sembrano quindi ispirarsi alle raffigurazioni pittoriche del tipo che ho dinanzi descritto.

A Fabriano, di fronte alla consegna ufficiale della regola, era situato, nell'altro fianco della crocifissione, la figura di un venerando *padre eremita* (fig. 4). Ai suoi lati due alberi stanno ad indicare il luogo selvaggio e solitario in cui soleva trascorrere la sua esistenza ascetica. La mano benedicente di Dio evidenzia l'approvazione per questa forma di vita. Insolito per un eremita è il libro come attributo, che lo distingue quale uomo colto e predicatore secondo l'esempio apostolico. Anch'egli indossa la tonaca nera degli eremiti agostiniani. In tal modo il personaggio, il cui nome purtroppo è stato reso illeggibile dal logorio del tempo, è legato direttamente all'attività dell'Ordine nel Duecento e può, nonostante la differente forma di vita, fungere da esempio. Si potrebbe forse identificare con il capostipite di tutti gli eremiti, San Paolo eremita, anche se qui mancano i suoi attributi specifici, e cioè, l'abito composto di foglie di palma intrecciate oppure il pane spezzato in due. Era un santo particolarmente venerato dall'Ordine ed era anche considerato, nel Trecento, come secondo fondatore dell'Ordine¹⁰. È collocato sotto un'arcata tribolata, riposta su colonne, che manifesta l'importanza di questa raffigurazione nell'ambito del programma generale. L'affresco richiama l'attenzione sulla seconda origine di questo giovane Ordine: l'eremitaggio toscano, che secondo la leggenda ha origine nel primo cristianesimo. Indubbiamente qui viene sottolineato come la tradizione dell'ascetismo, quale forma ideale di vita religiosa, viene conservata dall'Ordine recentemente fondato.

Gli elementi centrali della propaganda degli eremiti agostiniani vengono così chiaramente ritratti in questa decorazione. Sono gli stessi già presenti nel primo nome scelto nel 1244: *Fratres heremitae de Tuscia ordinis Sancti Augustini*. Si tratta inoltre di una delle più antiche decorazioni di una sala di riunione all'interno di un convento; in essa le decorazioni, con una misura e posizione così accentuate, rendono evidenti gli intenti specifici dell'Ordine. Ma sicuramente i resti di questi affreschi sono soltanto la punta di un iceberg, poiché quasi sicuramente questo tipo di iconografia non è stato inventato nella piccola Fabriano ma in uno dei centri dell'Ordine agostiniano, forse nel convento di S. Spirito a Firenze. Ma già le nuove decorazioni del Trecento, con la loro distinta esasperata iconografia, potrebbero aver distrutto nella maggior parte dei conventi gli affreschi precedenti, che io presumo esistessero. Come indizio per questa tesi, secondo cui forse originariamente raffigurazioni di questo tipo erano molto diffuse, vorrei prendere in considerazione un altro caso: la medesima scena della *consegna della regola all'Ordine*, nel terzo decennio del 14° secolo, era integrata nella decorazione del coro principale della chiesa di Sant'Agostino a Rimini (fig. 5). Anche qui possiamo osservare il Padre della Chiesa, troneggiante in abiti episcopali, consegnare ad un gruppo di eremiti agostiniani inginocchiati il libro contenente la regola dell'Ordine; anche in questa scena è presente il gesto della benedizione. Come nel convento di Fabriano, la scena è rappresentata in un quadro singolo. È chiaro che, facendo parte di un ciclo di S. Giovanni evangelista, che decora le pareti laterali della cappella, era sufficiente un breve accenno a questa fondazione leggendaria¹¹.

Sembra proprio che fosse questo tipo di scene singole, in posizioni più o meno evidenziate, a caratterizzare la prima fase della propaganda figurata dell'Ordine. Dalla metà del Trecento in poi questo compito viene adempiuto da cicli di raffigurazioni della vita di Agostino, in cui viene data particolare importanza a quegli episodi immaginari che raccontano la vita eremitica di S. Agostino¹². Non intendiamo analizzarne lo sviluppo in tutti i suoi particolari, ma teniamo presente che questi due aspetti – a Fabriano, subito dopo la Grande Unione, ancora raffigurati separatamente – vengono qui congiunti e concentrati sulla sola persona del fondatore dell'Ordine.

Nel coro centrale della chiesa degli Eremitani a Padova l'elemento dell'eremitaggio domina addirittura l'intera vita di Agostino. Il fatto che il santo fosse anche vescovo e padre della Chiesa viene completamente ignorato in questo ciclo, che forse fu eseguito poco dopo l'anno 1360. Sono raffigurate soltanto le scene della *conversione nel giardino*, della sua *vestizione a monaco* – di cui il *battesimo* è solo la premessa indispensabile –, nonché della *fondazione dell'Ordine*. E in questa scena Agostino non consegna più la regola dell'Ordine ad un gruppo di monaci, dei quali non fa parte, bensì è seduto da eremita tra eremiti. In questo ciclo estremamente programmatico la convalida da parte della Chiesa è stata rappresentata su una scena seguente, nel quadro conclusivo del ciclo, dove è la *raffigurazione della Grande Unione* del 1256 tra i vari

gruppi dispersi di eremiti ad opera del papa Alessandro IV¹³. Ma questa esasperazione unilaterale del ruolo di S. Agostino sembra dipendere solo dal fatto che nel frattempo l'Ordine stava sviluppando una nuova iconografia in cui, in una monumentale allegoria, il fondatore dell'Ordine e padre della Chiesa viene presentato come "maestro" del suo Ordine.

PARTE SECONDA

La curia romana si occupò della fondazione dell'Ordine degli eremiti agostiniani perché anch'essi, secondo l'esempio degli altri ordini mendicanti, combattessero contro le tendenze eretiche¹⁴. Nella bolla di fondazione di Alessandro IV – *Licet Ecclesiae* – questo compito dell'Ordine era formulato esplicitamente: *...ex pluribus cuneis acies una consurgeret fortior ad hostiles spiritualis nequitiae impetus conterendos*¹⁵. Per poter soddisfare le aspettative della curia gli eremiti dovettero cambiare il loro stile di vita. Abbandonarono la vita contemplativa e si dedicarono alla vita attiva. Andarono nelle città e si dedicarono alla predicazione e alla cura delle anime. Ma la base di una buona predicazione è una seria educazione scientifica. Era vietato, pena gravi sanzioni, predicare senza un'adeguata preparazione¹⁶. Per questa ragione l'Ordine Agostiniano iniziò subito ad organizzare un sistema di studi atto ad adeguare il livello intellettuale degli eremiti alle esigenze di una corretta predicazione¹⁷. Le Costituzioni del 1290 si occuparono con incomparabile minuziosità dell'organizzazione degli studi¹⁸, definendoli addirittura "base dell'Ordine". Ad esempio, sui compiti del priore si scriveva: *Attente quidem provideat quomodo Studia, in quibus fundamentum Ordinis consistit, per universum Ordinem solícite continuentur, et maxime quomodo generalia Studia in fervore et assiduitate studii nutriantur...*¹⁹.

La profonda esigenza scientifica dell'Ordine si rispecchia nel secondo programma in immagini che presenta S. Agostino come "maestro dell'Ordine". Il più celebre studioso del cristianesimo, l'inesauribile autore ed esperto della teologia e della filosofia diventa l'esempio per gli ambiziosi eremiti agostiniani. La sua presenza conferisce alla raffigurazione una particolare autorità²⁰.

Di Agostino come "maestro dell'Ordine" due sono gli esempi che si sono potuti conservare, molto simili tra loro: il primo è a Sant'Andrea di Ferrara, che si trova oggi nella pinacoteca della città²¹ (fig. 6); l'altro ricopriva un tempo tre pareti della Cappella Cortelleri nella chiesa degli Eremitani a Padova²² (fig. 7). Tutti e due sono molto danneggiati; ma, per fortuna, le raffigurazioni erano state copiate in alcune miniature bolognesi, che ora possiamo usare per la loro ricostruzione.

Una miniatura di Nicolò di Giacomo da Bologna riproduce quasi esattamente l'affresco ferrarese (fig. 8). Si trova in un commento giuridico di Bartolo da Sassoferrato, conservato a Madrid²³. Appena diversa dall'affresco ferrarese, la miniatura è suddivisa in soli due registri, sicché viene a formarsi una perfetta simmetria. In un altro codice la raffigurazione viene tagliata in modo che ogni

singola figura occupa un'intera pagina del libro. Si tratta anche qui di un lavoro bolognese: la "canzone delle virtù e delle scienze" di Bartolomeo di Bartoli, che oggi si trova a Chantilly²⁴ (figg. 9, 10).

La leggenda della fondazione dell'Ordine veniva riprodotta come una storia, in forma narrativa. Agostino come "maestro dell'Ordine", al contrario, appare in un diagramma statico di una monumentale allegoria. Le figure (fig. 8) sono disposte, secondo uno schema rigido, in modo che le loro relazioni intellettuali e gerarchiche siano ben evidenziate. Agostino occupa l'asse centrale e diventa così il perno di tutto il programma. Attraverso i suoi rotuli parla con gli spettatori. Fin da giovane avrebbe amato la *sapientia* e Dio gli ha donato la *scientia*²⁵. In questo modo rappresenta il collegamento con il programma allegorico.

Il registro superiore mostra le scienze più importanti: *Teologia* e *Filosofia*. Le due allegorie sono disposte in modo antitetico. La *Filosofia*, avvolta in manto scuro, rivolge lo sguardo verso il basso su un modello sferico: utilizza la ragione per poter analizzare il creato. La *Teologia*, che indossa un mantello bianco, rivolge lo sguardo verso l'alto, su Cristo che appare in una mandorla. Gli porge uno specchio con la scritta *sapientia*, poiché questa si raggiunge soltanto attraverso la rivelazione diretta. Un altro specchio è rivolto in basso, verso un modello di cerchi, al centro del quale si trova una Bibbia aperta, in cui si può leggere una citazione riguardante la visione di Ezechiele. Anche la *Teologia* si serve della *ratio*, indispensabile per una interpretazione scientifica della Bibbia. Tali metodi sono elencati sul bordo del cerchio: *sensus literalis, sensus allegoricus*. Al seguito della *Teologia* troneggiano quattro scrittori canonici²⁶, che mostrano i loro testi. In modo analogo, quattro filosofi²⁷ accompagnano la *Filosofia*. Due citazioni di Agostino, scritte al di sopra delle loro teste, esprimono la sua completa fiducia negli autori biblici ed indicano come alcune scoperte dei pagani possono essere utilizzate anche dai cristiani²⁸. Le allegorie del registro inferiore sono una introduzione per quello superiore. Le *arti liberali* sono subordinate a tutte le scienze più importanti; le *sette virtù* fanno parte della catechesi che precede la teologia.

Non è il caso di descrivere minuziosamente tutti gli attributi delle allegorie. È necessario evidenziare soltanto alcune singolarità. Le arti liberali si servono di famosi scrittori, come rappresentanti delle singole materie (figg. 8, 9). Questo metodo è già conosciuto da tempo nelle descrizioni letterarie, ma appare per la prima volta, nell'arte figurativa del Duecento, nelle figure dell'archivolto nella facciata ovest della cattedrale di Chartres²⁹. Non sembra tuttavia esserci una evidente connessione tra Chartres ed il nostro affresco. Ciò fa supporre che questa sistematica composizione delle arti e dei suoi rappresentanti, vista nel contesto italiano, sia originale. Come per i rappresentanti delle singole materie, così ai piedi delle virtù vi sono esempi storici dei vizi contrari. Ad esempio, si può vedere la personificazione della *giustizia* che trionfa sull'imperatore Nerone. Il soggetto del trionfo proviene dall'antichità ma appare qui, in questo ordine sistematico

co, per la prima volta nella pittura monumentale italiana ³⁰. Gli attributi delle arti sono piuttosto convenzionali (fig. 8), mentre quelli delle virtù si distinguono per nuove ed importanti invenzioni. Le quattro virtù cardinali portano con sé un libro aperto, uno schema di montaggio ed una torre. Sopra questi elementi sono scritti i nomi delle loro *partes* o virtù subordinate di cui sono composte. La tradizione letteraria di queste *partes* ci riporta indietro fino all'antichità, fino a Cicerone e Macrobio ³¹, ma negli affreschi monumentali i nomi delle virtù minori appaiono qui per la prima volta ³². Quanto agli attributi si distingue particolarmente la *temperanza*, che porta con sé il modellino di un castello, la cui porta può essere da essa aperta con la chiave della modestia. Il brigliante che porta al collo sta ad indicare testualmente il controllo sulla propria cupidigia.

Le virtù teologali portano, al posto delle *partes*, tre importanti pezzi catechetici come titoli. Sui rotoli della *Carità* sono scritti i dieci comandamenti distinti in due raggruppamenti: quelli riguardanti Dio e quelli riguardanti l'uomo. Dal suo cuore partono i raggi dell'amore verso Dio e verso il prossimo ³³. Già presso Agostino il decalogo viene considerato come prefigurazione del doppio comandamento dell'amore proposto dal Nuovo Testamento: *Omnia igitur praecepta divina referuntur ad caritatem* ³⁴.

La *Speranza* guarda in alto, dove le vengono mostrate, insieme con la corona della vita, le *beatitudines animae et corporis*. La *Fede* tiene in mano un albero i cui frutti consistono di medaglie sulle quali sono incisi i singoli brani del *Credo* ³⁵. Il *dogma della Trinità* viene a formarsi dal tronco dell'albero che cresce su una roccia, davanti alla quale è situato il modellino di una chiesa. L'iscrizione spiega la composizione: *Super banc petram edificata est ecclesia. Petra autem erat Christus*. Ario, l'eretico che negava il dogma della Trinità, giace sconfitto ai piedi della *Fides*.

La combinazione di virtù teologali con pezzi catechetici è stata sviluppata da Agostino nel suo *Enchiridion de fide, spe et caritate*. Agostino tuttavia assegna alla speranza il *Pater noster* e non le *beatitudines*. Tommaso d'Aquino invece, nella *Summa theologica* (II.II.q.17, a.2), è esattamente conforme alla nostra raffigurazione, poiché anche lui adopera le *beatitudines* come *obiectum spei*. Il convertire questo concetto in vistose iscrizioni è di nuovo un'invenzione dell'allegoria agostiniana ³⁶.

Gli affreschi a Padova e Ferrara nascono in chiese di eremiti agostiniani (figg. 6-10). Ma le miniature che ci hanno aiutato a ricostruire il programma non fanno parte del contesto agostiniano. Una proviene da un commento giuridico, l'altra si aggiunge alle raffigurazioni di una canzone in volgare ed è indirizzata al principe Bruzio Visconti, che aveva ricevuto un'educazione classica ³⁷.

È caratteristico per l'allegoria di Agostino "maestro dell'Ordine" il venir così facilmente adattata a contesti del tutto estranei. Infatti questa raffigurazione non è tanto specifica per l'Ordine Agostiniano come lo è, invece, la raffigurazione della consegna della regola da parte di Agostino. Questa era frutto di una incre-

ditabile asserzione degli storici dell'Ordine, più volte messa in dubbio dagli altri ordini, i quali non volevano permettere così facilmente che l'Ordine Agostiniano si arrogasse il diritto esclusivo di rappresentare il Padre della Chiesa.

L'allegoria di Agostino "maestro dell'Ordine" si rivela specifica degli eremiti agostiniani soltanto perché Agostino indossa, sotto il mantello episcopale, l'abito nero dell'Ordine. Questo tentativo, da parte dei rappresentanti dell'Ordine, di avere l'esclusiva sul Padre della Chiesa è stato illustrato dal Prof. Seidel ³⁸. Non sembra però che questo sia sufficiente per poter legare il programma esclusivamente all'Ordine Agostiniano, poiché da tempo Agostino era venerato da tutti i credenti ³⁹.

I canonisti stimavano gli scritti di Agostino come antiche fonti giuridiche, citate soprattutto nel *Decretum Gratiani* ⁴⁰. Nei circoli umanistici Agostino era popolare come autore classico, in quanto aveva una educazione retorica e conosceva i filosofi pagani ⁴¹. Petrarca l'aveva eletto a suo autore preferito e, sull'esempio di Agostino, aveva messo in scena la propria conversione sul Mont Ventoux ⁴².

Non solo la persona di Agostino, ma anche il programma allegorico fu accolto con avidità. Le arti liberali e le sette virtù non erano affatto attributi specifici degli Agostiniani ma un luogo comune nell'educazione medievale, sia in campo spirituale che in quello profano. Il parallelismo tra teologia e filosofia, tra autori ecclesiastici e autori profani nel registro superiore era una forma particolarmente gradita ad umanisti del tipo di Petrarca. In genere una tale suddivisione delle scienze e delle virtù poteva essere interessante per qualsiasi persona colta che conoscesse simili schemi, in forma astratta, dalla letteratura specifica ⁴³. Inoltre tutti i credenti conoscevano i brani catechetici, che venivano presentati in modo simile in schemi mnemonici ⁴⁴.

Solo negli affreschi della cappella Cortelleri a Padova l'allegoria del "maestro dell'Ordine" è legata esplicitamente all'Ordine Agostiniano. Le figure e i titoli sono stati tramandati dall'umanista tedesco Hartmann Schedel, che nel 1466 si trovava a Padova ⁴⁵. A fianco del programma da noi conosciuto egli accenna alla presenza di quattro agostiniani contemporanei (del Trecento), che probabilmente nella raffigurazione circondavano S. Agostino: Egidio Romano e Alberto da Padova rappresentavano l'erudizione dell'Ordine, Nicola da Tolentino era un grande taumaturgo e Giovanni da Bologna era famoso per la sua modestia ed umiltà. Schedel nomina anche S. Paolo eremita, che era venerato nell'Ordine come capostipite ed esempio per la precedente loro forma di vita. Il sesto è Averroè, che non è, come fino ad ora affermato, allineato nel gruppo come membro equivalente ma sdraiato a terra in quanto eretico vinto ⁴⁶.

Gli affreschi padovani vengono datati nell'anno 1370, che è la data di morte del fondatore della cappella Cortelleri ⁴⁷ (fig. 7). L'affresco ferrarese è invece del 1378 (fig. 6). In quell'anno i fratelli Marinetti affidarono la commissione della cappella di Santa Dorotea, che fu affrescata da Serafino Serafini. Allo stesso artista affidarono poi anche la commissione delle allegorie del "maestro

dell'Ordine" nella parte interna della facciata ovest (situata esattamente accanto alla cappella), che sicuramente è dello stesso periodo ⁴⁸.

Le miniature sono invece precedenti. Per motivi stilistici la miniatura di Madrid è sicuramente del tardo periodo di Nicolò di Giacomo, cioè degli anni sessanta/settanta del Trecento (fig. 8). Ancora più antecedente è la canzone di Chantilly, datata, per motivi storici, poco prima del 1349 (figg. 9, 10). In quell'anno Bruzio Visconti, destinatario del manoscritto, venne malamente cacciato da Lodi, per cui sicuramente non sarà stato più in grado di permettersi libri tanto costosi. Oltretutto, in quell'anno morì anche suo padre, Luchino Visconti, che nell'*incipit* non è ancora contrassegnato come morto ⁴⁹.

Non è da supporre che il programma dell'allegoria fosse stato inventato specificatamente per l'illustrazione di un libro giuridico o di una canzone. Il sovraccarico di titoli e la disposizione gremita di figure nella miniatura di Madrid fanno pensare piuttosto ad una composizione monumentale per un affresco che probabilmente fu eseguito nell'ambito dell'Ordine Agostiniano.

Altre citazioni di questo prototipo andato perduto emergono in altre miniature di Nicolò di Giacomo. In un commento canonico – il *Novella decretalium* di Giovanni d'Andrea (fig. 12) – appaiono soltanto le arti e le virtù come frontespizio del libro III: *De vita et honestate clericorum*. La miniatura si trova nella Biblioteca Ambrosiana a Milano (*cod. B 42 inf.*) ed è firmata e datata 1354 ⁵⁰. Un'altra miniatura dello stesso artista si trova a Parigi nella Bibliothèque Nationale (*cod. lat. 14339*) ⁵¹. Qui ritroviamo soltanto lontani riflessi del nostro programma, ma la specifica iconografia delle virtù è sicuramente ripresa ⁵².

Gli affreschi conservati si trovano a Ferrara e a Padova. A Bologna, cioè nelle immediate vicinanze, si trovano le miniature. I miniaturisti copiano sicuramente gli affreschi che hanno davanti gli occhi, nella propria città, piuttosto che altri più distanti. Perciò non sarebbe fuori luogo cercare il prototipo di questo programma proprio qui a Bologna. La chiesa degli Agostiniani di Bologna, S. Giacomo Maggiore, è stata completamente ristrutturata nell'epoca barocca. Forse l'affresco originale si trovava proprio lì. Doveva essere stato ultimato prima del 1349, cioè prima della prima citazione del soggetto in una miniatura. Bologna offre una cornice atta alla ideazione di una tale composizione. Infatti vi era uno dei primi studi generali dell'Ordine Agostiniano ⁵³ con molti studiosi in grado di ideare la composizione del programma. Inoltre nell'antica città universitaria vi era un pubblico molto colto, sicuramente in grado di comprendere il complicato programma con tutte le sue iscrizioni.

PARTE TERZA

Il prototipo perso dovrebbe allora essere antecedente anche agli affreschi della Cappella Spagnola a Santa Maria Novella di Firenze, eseguiti da Andrea Bonaiuto nel 1366-67 ⁵⁴ (fig. 11). L'affre-

sco di S. Tommaso è molto ben conservato e famosissimo. Per tale motivo fino ad ora veniva considerato come progetto originale, variato poi dagli agostiniani negli affreschi di Ferrara e Padova ⁵⁵. In realtà la situazione era inversa: sono stati infatti i Domenicani a rispondere, nella Cappella Spagnola, al progetto degli Agostiniani e non viceversa. I Domenicani dovevano risolvere lo stesso problema degli Agostiniani: la raffigurazione del "maestro" del proprio ordine religioso. Per tale motivo sostituirono Agostino con Tommaso d'Aquino.

Lo schema della composizione venne ripreso quasi letteralmente. Anche per l'insieme della composizione ci sono solo alcuni cambiamenti di posto. Le arti liberali mantengono la loro posizione nella parte destra del registro inferiore. Le sette virtù, invece, si trasferiscono nella parte superiore, facendo così corona al capo di Tommaso. In compenso le scienze passano al registro inferiore. Nonostante la difficoltà a definire singolarmente le scienze, è comunque certo che esse rappresentano le tre facoltà universitarie: il diritto canonico e civile, la fisica e la teologia ⁵⁶. Costituiscono così una equivalenza della Teologia e Filosofia rappresentate nella allegoria degli Agostiniani.

Tommaso troneggia nel registro superiore, circondato da dieci autori canonici del Nuovo e Vecchio Testamento. I Domenicani rinunciano a raffigurare i rappresentanti della filosofia pagana. In compenso viene aggiunto un particolare che nell'allegoria agostiniana mancava: ai piedi del "maestro" giacciono tre eretici, chiaramente sconfitti da Tommaso con le sue argomentazioni scientifiche. Gli eretici sono il bersaglio dell'enorme apparato educativo, rappresentato nell'allegoria. La scienza, infatti, non è fine a se stessa, bensì sempre a disposizione dell'ortodossia.

Questo tema del trionfo appare già prima nei Domenicani, in particolar modo in una tavola del Maestro del Biadaiolo (fig. 13): è di origine fiorentina, della prima metà del Trecento ⁵⁷. Qui Tommaso è raffigurato nella tipica posa di "maestro" come è conosciuta nelle raffigurazioni sulle tombe dei Dottori e nei manoscritti bolognesi ⁵⁸. Soltanto l'eretico sconfitto e i due santi fiancheggianti ci avvertono che qui non si tratta soltanto di una raffigurazione storica: Tommaso viene caratterizzato come "maestro" nel nome dell'ortodossia. Visto che qui viene a mancare qualsiasi tipo di allegoria, la tavola non può certamente essere considerata un'anticipazione della monumentale allegoria del "maestro dell'Ordine" degli Agostiniani.

Il motivo del "trionfo" non è limitato all'iconografia di S. Tommaso. Infatti S. Agostino era da sempre conosciuto come instancabile avversario degli eretici. Già una terza parte della *Vita di Agostino* di Possidio è dedicata esclusivamente alle dispute di Agostino con i Donatisti, Manichei e Pelagiani ⁵⁹. Anche nella *Legenda Aurea* questa tematica viene particolarmente sottolineata ⁶⁰. Bernardo di Clairvaux inneggia ad Agostino come *malleus hereticorum* ⁶¹ ed inni a S. Agostino lodano l'acutezza delle sue parole: *Confirmans fidem et mores - legis sacrae perversores - verbi necat gladio; - obmutescit Fortunatus - cedit Manes et Donatus - tantae lucis radio* ⁶². Niente di particolare, quindi, se in una versione ridotta

dell'allegoria anche S. Agostino viene mostrato come vincitore su due eretici, striscianti a terra. L'affresco di S. Agostino a Montalcino, eseguito da Bartolo di Fredi (fig. 15), viene datato negli anni ottanta del Trecento⁶³. Non vi sono però raffigurati gli avversari storici di Agostino, bensì un nemico dell'ortodossia discusso nel periodo in cui fu eseguito l'affresco, e cioè Averroè⁶⁴, che abbiamo già incontrato in una posa simile nell'affresco degli Eremitani di Padova.

Spesso si è parlato di "trionfo", ma non è l'argomento centrale di queste raffigurazioni, chiamate fino ad ora "Trionfo di S. Tommaso o di S. Agostino". La definizione "Allegoria del maestro dell'Ordine" è molto più adatta per definire la funzione della raffigurazione. Viene così distinta dall'apoteosi del fondatore dell'Ordine Franciscano, S. Francesco, la quale è diversa non solo per quel che riguarda l'aspetto formale ma anche per la funzione del tutto differente. Entro il sistema dato i Domenicani variano il programma degli Agostiniani. Quel che viene aggiunto può essere riutilizzato anche dagli Agostiniani. Non creano un'antitesi in una disputa di immagini⁶⁵, ma assimilano uno schema facendolo corrispondere alle proprie esigenze.

Il progetto originale dell'allegoria sul "maestro dell'Ordine" deriva dagli Agostiniani. Il loro programma si diffuse come tipologia fissa e andò oltre le frontiere dell'Ordine. I Domenicani, invece, sembrano reagire in maniera sempre differente e non hanno una tipologia fissa: le allegorie del "maestro dell'Ordine" a Pisa⁶⁶ e a Milano⁶⁷ si differenziano molto da quella della Cappella Spagnola. Questa è una delle ragioni per cui le raffigurazioni dei Domenicani non ebbero successo anche al di fuori del loro Ordine. Più importante però è la figura principale della raffigurazione: S. Tommaso d'Aquino non era certamente una personalità con cui potersi identificare come lo era invece S. Agostino.

PARTE QUARTA

Agostino, da una parte padre e fondatore dell'Ordine e dall'altra maestro: questi sono i due aspetti centrali che determinano il carattere della propaganda figurata agostiniana.

L'iconografia relativa alla immaginaria fondazione dell'Ordine ha, a quanto pare e come possiamo vedere dall'esempio di Fabriano, origine nel periodo della *Magna Unio* del 1256. La complessa allegoria di Agostino come maestro dell'Ordine è stata tuttavia elaborata solo verso la metà del Trecento, in un periodo in cui i diversi ordini religiosi erano alla ricerca di un nuovo profilo dopo le violente discussioni sulla dottrina della povertà dell'Ordine Franciscano. Questa monumentale allegoria di Agostino come maestro ebbe un incredibile successo, cosa documentata dalle svariate copie e parafrasi del soggetto anche al di fuori dell'Ordine Agostiniano.

Come in una sommatoria, questi due aspetti centrali vengono uniti in occasione della decorazione del convento di Montalcino

negli anni ottanta del Trecento. Anche questi affreschi sono finora sfuggiti all'attenzione dei ricercatori⁶⁸. Ritroviamo qui la raffigurazione della vita di Agostino che, come nella cappella degli Eremitani di Padova, è abbinata a scene di apostoli. Grazie alla loro posizione chiaramente evidenziata, saltano subito all'occhio la scena della consegna della regola e la raffigurazione del trionfo allegorico di Agostino, di cui abbiamo parlato (figg. 14, 15).

La consegna della regola mostra Agostino giovane che, come a Padova, è vestito con una tonaca nera ed è monaco circondato da altri monaci. Gli eremiti con lunghe barbe, mentre nei cicli precedenti venivano raffigurati in immagini distaccate, sono qui inginocchiati in prima fila per ricevere la regola dell'Ordine. La scena ha luogo, come si può riconoscere dai resti di una raffigurazione di paesaggio, nella solitudine di una montagna dove gli anacoreti erano soliti trascorrere la loro esistenza di eremiti.

Nel trionfo Agostino, come maestro dell'Ordine, è un venerabile vecchio e indossa l'abito episcopale sopra la tonaca; il suo trono è contraddistinto da un frontone, raggiungibile tramite gradini di pietra ben levigate. A rendergli omaggio vi sono non soltanto santi venerandi ma anche la personificazione della teologia e della filosofia, mentre innanzi ai gradini sono sdraiati gli eretici da lui sconfitti. Con un gessetto in mano Agostino mostra un libro aperto, mentre nella scena precedente la regola dell'Ordine è scritta su due rotoli. Come *pater* e *praeceptor* Agostino è qui raffigurato in due maniere indipendenti; e così l'immagine che l'Ordine ha di se stesso viene riassunta in queste due raffigurazioni.

NOTE

¹ Sulla fondazione dell'Ordine Agostiniano cfr. K. ELM, *Die Anfänge des Ordens der Augustinereremiten im 13^o Jahrhundert* (Diss.), Münster 1957; IDEM, *Italianische Eremitengemeinschaften des 12^o und 13^o Jahrhunderts*, in *L'eremitismo in occidente nei secoli XI e XII*, Atti della seconda settimana Internazionale di studio, Milano 1965, pp. 491-559; F. X. ROTH, *Cardinal Richard Annibaldi, First Protector of the Augustinian Order 1243-1276*, Louvain 1956.

² Cfr. K. ELM, *Elias, Paulus von Theben und Augustinus als Ordensgründer. Ein Beitrag zur Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung der Eremiten- und Bettelorden des 13^o Jahrhunderts*, in *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter*, a cura di Hans Patze, Sigmaringen 1987, pp. 371 ss.; K. WALSH, *Wie ein Bettelorden zu (s)einen Gründern kam, Fingierte Traditionen um die Entstehung der Augustiner-Eremiten*, in *Fälschungen im Mittelalter*, Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica München 1986, Teil V, Hannover 1988, pp. 585 ss.

³ M. SEIDEL, *Iconographie und Historiographie, "Conversatio angelorum in silvis", Eremiten-Bilder von Simone Martini und Pietro Lorenzetti*, in «Städel Jahrbuch», Neue Folge, Bd. 10 (1985), pp. 77 ss.

⁴ L. SERRA, *L'Arte nelle Marche*, I, Pesaro 1927, pp. 193, 200-203; D. BLUME, *Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutstreit*, in *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, a cura di H. Belting e D. Blume, Monaco 1989, pp. 149 ss.; J. e P. COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XIV^e siècle*, I, Parigi 1965, p. 57.

La chiesa di S. Agostino a Fabriano era già fondata nel 1216 con il titolo di

S. Maria Nuova; fu trasferita agli Agostiniani nel 1274: cfr. R. SASSI, *Le chiese di Fabriano*, Fabriano 1961, p. 52. Dunque questa data è un *terminus post quem* per gli affreschi. La scena con la consegna della regola è stata pubblicata da K. BAUCH con informazioni del tutto false (Assisi, chiesa inferiore, conferma della regola dei Francescani): K. BAUCH, *Zur geschichtlichen Bedeutung von Giotto's Frühstil*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1956, p. 48, Abb. 10.

Le misure dei frammenti: crocifissione cm 231x297, eremita cm 218x290, consegna della regola cm 236x288, fascia di ornamenti cm 200x63.

⁵ La parete frontale è normalmente il centro della decorazione di un refettorio; solo qui si trova una rappresentazione figurata. Ancora nel Trecento le pareti laterali si trovano tra i grandi finestroni divisi da lastre ornamentali: cfr. D. BLUME, *Ordenskonkurrenz...* cit., p. 162. Un simile sistema di decorazione, del Duecento, lo ritroviamo nella chiesa di S. Giuliana a Perugia e in quella di S. Maria a Gradara in Mantova: per Perugia cfr. H. BELTING, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi, Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, p. 172, Tav. 105c; per Mantova cfr. D. BLUME, *Wandmalerei als Ordenspropaganda, Bild-programme in Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14^o Jahrhunderts*, Worms 1983, p. 152, fig. 246.

⁶ Questo affresco non è finora pubblicato. Fu eseguito verso la metà del 13^o secolo. Oltre ai personaggi della crocifissione si vedono i santi titolari, Giovanni Battista e Agostino, in abito episcopale.

⁷ Il colore nero delle tonache è oggi quasi distrutto, ma i resti sono ancora visibili sopra l'originale colore marrone.

⁸ JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda Aurea*, N° 124,

⁹ R. ARBESMANN, *The Vita Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi in Cod. Laur. Plut. 90, sup. 48*, in «Traditio», 18 (1962), pp. 319 ss.

¹⁰ Enrico di Friemar I, 92: *cum beatum Augustinum exemplo sanctorum eremitarum, quia fuerunt primarii nostrae religionis fundatores...*: R. ARBESMANN, *Henry of Friemar, Treatise on the origin and development of the order of the hermit friars*, in «Augustiniana», 6 (1956), pp. 37 ss.

¹¹ Alla parete est si trovano le immagini di Cristo e di Maria in trono, insieme alla scena del *Noli me tangere*. Alle pareti laterali si vede un ciclo della vita di S. Giovanni Evangelista, ma la sequenza delle scene non corrisponde alla cronologia delle leggende. La consegna della regola agli Agostiniani si trova nella parte orientale della parete nord accanto ad una finestra. Carlo Volpe identifica erroneamente questa scena come S. Giovanni in cattedra: C. VOLPE, *La pittura Riminese del Trecento*, Milano 1965, pp. 77, Tav. 142; cfr. D. BLUME, *Ordenskonkurrenz...* cit., p. 150.

¹² Soltanto il ciclo delle vetrate di Erfurt in Germania è già compiuto tra gli anni 1330-1340. Posteriori al 1360 sono i cicli dell'Arca di S. Agostino in S. Pietro in Ciel d'Oro a Pavia e gli affreschi del Guariento nella chiesa degli Eremitani a Padova. Del periodo 1370-1380 sono gli affreschi in S. Agostino a Montalcino: cfr. più sotto.

¹³ La vita di S. Agostino è parte di una decorazione complessa, che offre un panorama generale dal giudizio universale con il coro degli angeli nella volta, la missione e il martirio degli Apostoli fino alla vita di S. Agostino, la storia del suo Ordine ed infine le sette età della vita umana nello zoccolo dipinto soltanto in chiaroscuro. Tutte le scene sono state pubblicate soltanto nel vecchio articolo di L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova - Guariento e Semitecolo*, in «Rivista d'Arte», 12 (1930), pp. 323 ss.: le foto degli affreschi a pp. 353 ss. Cfr. anche F. D'ARCAIS, *Guariento*, Padova 1965, pp. 61 ss.; S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani*, Padova 1970.

¹⁴ Cfr. nota 1.

¹⁵ A. DE MEIJER - R. KUITERS, *Licet Ecclesiae Catholicae*, in «Augustiniana», 6 (1956), p. 11.

¹⁶ I. ARAMBURU, *Las primitivas Constitutiones de los Agustinos (Ratisbonenses del año 1290)*, Valladolid 1966, pp. 115 s.: *Praedicare enim verbum Dei non nisi viris providis et sufficientis literaturae sit permissum. Igitur per Priorem Provinciale et Definitores Capituli provincialis duobus lectoribus iniungantur, ut*

eos qui praedicare debent examinent...

¹⁷ R. KUITERS, *The Development of the Theological School of Aegidius Romanus in the Order of St. Augustine. Specimen of synthesis between Constitutions and praxis*, in «Augustiniana», 4 (1954), pp. 157-177; E. YPMA, *La formation des Professeurs chez les érémites de S. Augustin*, Parigi 1956; A. ZUMKELLER, *Die Augustinerschule des Mittelalters: Vertreter und philosophisch-theologische Lehre*, in «An. Aug.», 27 (1964), pp. 167-262.

¹⁸ Fino a quel momento solo i Domenicani avevano trattato nelle proprie *constitutiones* l'organizzazione dello studio, ma gli Agostiniani trattarono il soggetto in modo ancora più ampio: H. DENIFLE, *Die Constitutionen des Predigerordens vom Jahre 1228*, in *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters*, 1885, pp. 165-193.

¹⁹ *Constitutiones Ratisbonenses*, cap. 40 (in I. ARAMBURU, *op. cit.*, p. 139).

²⁰ Al capitolo generale di Firenze del 1287 gli Agostiniani avevano proclamato Egidio Romano "maestro dell'Ordine" per garantire nell'Ordine uniformità d'insegnamento (cfr. gli *Atti* del capitolo in «An. Aug.», 2 (1907-1908), p. 275). Ma la sua autorità non poteva concorrere con quella di S. Agostino, per cui nella propaganda illustrata dell'Ordine doveva cedere il posto al Padre della Chiesa.

²¹ L. LODI, *Problemi iconologici di un dipinto ferrarese del 14^o secolo*, in *Cultura e arte figurativa ferrarese tra 15^o e 16^o secolo. In memoria di G. Bargelli*, Venezia 1981, pp. 1-34; L. COLETTI, *Un affresco, due miniature e tre problemi*, in «L'Arte», 37 (1934), pp. 101-121; *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, a cura di E. Riccomini, Ferrara 1969, pp. 15 s.; R. VARESE, *Trecento Ferrarese*, Milano 1976, pp. 44-46.

²² J. v. SCHLOSSER, *Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, in «Jahrbuch der kunsthistor. Smlg. des allerhöchsten Kaiserhauses», 17 (1896), pp. 13-100; IDEM, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, in «Ibidem», 23 (1902), pp. 327-348; B. J. DELANEY, *Giusto de Menabuoi: Iconography and Style* (Diss.), Columbia 1972, pp. 64-89, 351-353; S. BETTINI, *Giusto de Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944, pp. 58 s., 112-117; L. COLETTI, *Un affresco...*, cit., pp. 108, 121.

²³ J. D. BORDONA, *Miniaturas bolognesas del siglo XIV. Tres obras desconocidas de Nicolò da Bologna*, in «Archivo Espagnol de arte y arqueologia», 1 (1925), pp. 183-188; IDEM, *Manuscritos con Pinturas*, I, Madrid 1933, Cat. N° 428, p. 239; L. COLETTI, *Un affresco...*, cit., pp. 101 s.; R. PAZ - J. LOPEZ, *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid 1953, Cat. N° 197, pp. 156 s.; A. GARCIA Y GARCIA, *Iter Hispanicum* (Codices operum Bartoli de Saxoferrato recensiti 2), Firenze 1973, p. 54; L. LODI, *op. cit.*, pp. 1-34.

²⁴ *Le Cabinet des Livres Manuscrits (Chantilly)*, II, Parigi 1900, N° 599, pp. 345-349; J. v. SCHLOSSER, *Giustos ...*, cit., pp. 334-336; L. DOREZ, *La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, Bergamo 1904; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907, p. 1018; R. BALDANI, *La pittura a Bologna nel sec. XIV*, in «Documenti e studi della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna», 3 (1909), pp. 416 (n. 1), 434-444; L. COLETTI, *Un affresco...*, cit., pp. 109 s., 113, 121; G. SCHMIDT, «*Andreas me pinsit*», in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 26 (1973), pp. 57-59, 67 s.

²⁵ Rotolo a sinistra: *Hanc amavi et quaesivi et eam a iuventute mea amator factus sum forme illius. ex ipsa sapientia que vere una est, si quid a Deo sumpsit non a me presumpsit. in epistola ad macedonum.*

Rotolo a destra: *Omnium que sunt dedit mihi Deus scientiam veram et quecumque sunt et improvisa didici. libro secundo de doctrina christiana.*

²⁶ Girolamo, Giovanni Evangelista, Paolo, Mosè.

²⁷ Aristotele, Platone, Socrate, Seneca.

²⁸ Titolo a sinistra: *Scripturas canonicas solas ita sequor ut scriptores earum nihil in eis omnino errasse vel fallaciter posuisse non dubitem. In epistola ad Jeronimum.* Titolo a destra: *Phylosophy, si qua vera dixerunt et fidei nostra accomoda, sunt ab eis tanquam ab iniustis possessoribus in usum nostrum vindicanda. Libro secundo de doctrina christiana.*

²⁹ Rappresentanti famosi delle arti liberali esistono già in MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Sui rappresentanti cfr. P. ABELSON, *The Seven Liberal Arts*, New York 1965. Sui cosiddetti *Begleiterzyklen* cfr. J. KRONJÄGER, *Berühmte Griechen und Römer als Begleiter der Musen und der Artes Liberales in Bildzyklen des 2. bis 14. Jb.* (Diss.), Marburg 1973. Sulla rappresentazione delle arti liberali fino alla fine del medioevo cfr. J. TEZMEN-SIEGEL, *Die Darstellungen der septem artes liberales*, München 1985.

³⁰ Il motivo del "trionfo" ha una lunga tradizione, ma non era stato mai realizzato in un modo così sistematico. Per esempi più antichi cfr. A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices*, New York 1964, pp. 14-21, e J. O'REILLY, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York/London 1988, pp. 48-56. La O'Reilly caratterizza la nostra iconografia come «popular 14th century convention» (*Ibid.*, p. 152), senza capire che invece questo gruppo è il primo e l'unico che proprio in questo modo rappresenta le virtù con gli esempi dei vizi contrari.

³¹ CICERONE, *De inventione* II, 54; MACROBIO, *Somnium Scipionis* I, 8.

³² Sulla tradizione dei testi da Cicerone e Macrobio fino a S. Tommaso d'Aquino cfr. R. TUVE, *Notes on the Virtues and Vices*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 26 (1963), pp. 246-303. Secondo la Tuve, la più antica rappresentazione delle *partes* nell'arte figurativa sono alcune miniature olandesi del Quattrocento.

³³ S. Agostino, avendo il cristianesimo assunto il decalogo a base della propria dottrina, era stato il primo a riprenderlo come testo catechetico: cfr. P. RENTSCHKA, *Die Dekalogkatechese des hl. Augustinus*, Kempten 1905, pp. 53, 101 s. S. Agostino era stato anche il primo a predicare sul decalogo (cfr. *Ibid.*, pp. 56 s.) e a dividerlo in due parti con tre comandamenti riguardanti Dio e sette riguardanti l'uomo (cfr. *Ibid.* pp. 129-131).

³⁴ AGOSTINO, *Enchiridion de fide, spe et caritate*, a cura di J. Barbel, Darmstadt 1960, p. 198. Cfr. anche P. RENTSCHKA, *op. cit.*, pp. 71 s.

³⁵ S. Agostino fu il primo a definire il *symbolum fidei* come riassunto di tutta la fede cristiana: cfr. C. EICHENSEER, *Das Symbolum Apostolicum beim hl. Augustinus*, St. Ottilien 1960, p. 37 e *passim*. Gli scritti di Agostino sul *Credo* furono importanti per la forma definitiva del testo (cfr. *Ibid.*, p. 107). Nelle omelie pseudo-agostiniane ogni brano del *Credo* viene attribuito ad uno degli Apostoli: cfr. G. COOR, *Bemerkungen zu einem ungewöhnlichen italienischen Triptychon in der Niedersächsischen Landesgalerie*, in «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte», 2 (1962), p. 154. Gli Agostiniani conoscevano l'importanza di S. Agostino in merito al *Credo*: cfr. M. SEIDEL, *Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts Florenz», 22 (1978), p. 206.

³⁶ R. FREYHAN, *The evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11 (1848), pp. 68-86. Il Freyhan non conosce alcun esempio della nostra iconografia. Ciò conferma la straordinarietà del progetto agostiniano.

³⁷ P. G. RICCI, *Il Petrarca e Bruzio Visconti*, in «Leonardo - Rassegna bibliografica», 23 (1947), pp. 337-345.

³⁸ M. SEIDEL, *Iconographie...* cit., p. 111. La più antica rappresentazione di Agostino in abito agostiniano si trova su una tavola di Simone Martini a Cambridge, Fitzwilliam Museum, datata tra il 1317 e 1320. La tavola proviene dalla chiesa S. Agostino di S. Gimignano.

³⁹ Sul culto di S. Agostino cfr. A. MANSER, *Aus der älteren Geschichte der Augustinus-Verehrung*, in «Benediktinische Monatschrift», 12 (1930), pp. 287-298, 387-396.

⁴⁰ R. METZ, *Saint Augustin et le Code de droit canonique de 1917*, in «Revue de droit canonique», 4 (1954), pp. 405-419; CH. MUNIER, *Les sources patristiques du droit de l'Eglise de VIII^e au XIII^e siècle*, Mühlhausen 1957; J. M. BUCKLEY, *The Use of the Writings of Saint Augustine as Sources of Canon Law* (Diss.), Washington 1965.

⁴¹ P. O. KRISTELLER, *Augustine and the Early Renaissance*, in «The Review of Religion», 8 (1943-44), pp. 339-358, in particolare p. 348; K. ELM, *Mendikanten und Humanisten im Florenz des Tre- und Quattrocento. Zum Problem*

der Legitimierung humanistischer Studien in Bettelorden, in *Die Humanisten in ihrer politischen und sozialen Umwelt* (a cura di Herding/Stupperich), Boppard 1976, pp. 51-85.

⁴² G. BILLANOVICH, *Petrarca und der Ventoux*, in *Petrarca, Wege der Forschung* (a cura di A. Buck), Darmstadt 1976, pp. 450-453; C. CALCATERRA, *S. Agostino nelle opere di Dante e del Petrarca*, in «S. Agostino - Rivista di filosofia Neoscolastica (Suppl.)», 23 (1931), pp. 422-499; P. COURCELLE, *Petrarque entre Saint-Augustin et les Augustins du XIV^e siècle*, in «Studi Petrarqueschi», 7 (1961), pp. 51-71.

⁴³ K. A. WIRTH, *Von mittelalterlichen Bildern und Lebrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts*, in *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Göttingen 1983, pp. 256-370.

⁴⁴ Come esempio di una tale collezione cfr. L. F. SANDLER, *The Psalter des Robert de Lisle*, in *British Library, Arundel MS 83 II*, Oxford 1983; cfr. pure CH. LAUN-GOCHT, *Bildkatechese im Spätmittelalter - Allegorische und typologische Auslegungen des Dekalogs* (Diss.), München 1979; P. GÖBL, *Geschichte der Katechese im Abendlande*, Kempten 1880.

⁴⁵ H. SCHEDEL, *Memorabilienbuch*, München Staatsbibliothek, Cod. 4418, fol. 104-109. Il testo dello Schedel è pubblicato da G. v. SCHLOSSER, *Giustos Fresken...* cit., pp. 91-94.

⁴⁶ Questa errata ricostruzione la ritroviamo in J. v. SCHLOSSER, *Giustos Fresken...* cit., p. 18; S. BETTINI, *Giusto de...* cit., p. 116; B. G. DELANEY, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁷ J. v. SCHLOSSER, *Giustos Fresken...* cit., p. 16.

⁴⁸ Sull'iscrizione del donatore nell'anno 1378 cfr. M. A. GUARINI, *Compendio storico... di Ferrara*, Ferrara 1621, pp. 368 ss. Sulla datazione cfr. L. LODI, *op. cit.*, p. 3. Sull'attribuzione cfr. R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Roma 1934, pp. 6 s. Cfr. anche R. GIBBS, *L'occhio di Tommaso*, Roma 1981, p. 25; A. DE MARCHI, *Un'aggiunta al Catalogo di Serafino Serafini*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi», s. XI, 10 (1988), pp. 122 s.

⁴⁹ L. DOREZ, *op. cit.*, p. 71, la data nel 1355, ma non esistono sicuri argomenti storici. Già nel 1911 il Filippini data il codice prima del 1349: cfr. F. FILIPPINI, *Andrea da Bologna, miniatore e pittore del secolo XIV*, in «Bollettino d'Arte», 5 (1911), p. 59. I suoi argomenti vengono accettati dagli studiosi; solo il Dorez difende la sua datazione in: J. MEURGEY, *Les principaux manuscrits a peintures du Musée Condée a Chantilly*, Parigi 1930, p. 38.

⁵⁰ L. DOREZ, *op. cit.*, pp. 80-82; R. BALDANI, *op. cit.*, p. 415; L. COLETTI, *Un affresco...* cit., pp. 101 s; R. CIPRIANI, *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Vicenza 1968, pp. 171 s.

⁵¹ *Dix siècles d'enluminature italienne (VI^e - XVI^e siècle)*, Catalogo, Parigi 1984, N° 66, p. 81.

⁵² Altre citazioni di parti dell'allegoria del "maestro dell'Ordine", che copiano solo le virtù e le arti liberali, si trovano - insieme con la canzone in lode del re Roberto da Napoli dal Convevole da Prato - in due codici: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2639 (cfr. J. v. SCHLOSSER, *Giustos Fresken...* cit., pp. 19-24); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Banco Rari 38, antea Magliabec. II, I, 27/CL VII,17. Vi sono grandi difficoltà sulla datazione e l'attribuzione di queste miniature: un'adeguata discussione su tali argomenti esula dall'ambito di questa ricerca.

⁵³ Nel capitolo generale di Firenze del 1287 fu decisa la fondazione di quattro nuovi studi generali (Padova, Napoli, Bologna e presso la curia romana): cfr. gli *Atti* del capitolo generale in «An. Aug.», 2 (1907-1908), p. 275.

⁵⁴ Per la datazione cfr. R. OFFNER / K. STEINWEG, *The Corpus of Florentine Painting*, sec. IV, Vol. VI, New York 1979, p. 17.

⁵⁵ J. v. SCHLOSSER, *Giustos Fresken...* cit., p. 26; L. DOREZ, *op. cit.*, p. 91; S. ROMANO, *Due affreschi del Cappellone dei Spagnoli*, in «Storia dell'arte», 26 (1976), pp. 181-213, in particolare p. 198.

⁵⁶ Le allegorie discusse vengono in genere identificate con le facoltà superio-

ri: cfr. J. v. SCHLOSSER, *Giustos Fresken...* cit., pp. 49-52; S. ROMANO, *op. cit.*, pp. 194 s.; I. P. GROSSI, "Arti" e "Scienze" nel "Trionfo di S. Tommaso" di Andrea Bonaiuto. *Ipotesi di interpretazione*, in «Memorie Domenicane», 8/9 (1977-78), pp. 343-353; S. I. CAMPOREALE, *Lorenzo Valla tra Medioevo e Rinascimento. Encomion S. Thomae - 1457*, in «Memorie Domenicane», 7 (1976), p. 22, n. 11. Credo invece che sia errata l'interpretazione dello Schüssler, secondo cui tre delle allegorie rappresentano le tre virtù teologali: cfr. G. A. SCHÜSSLER, *Das Thomasfresko des Andrea Bonaiuto in der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts Florenz», 24 (1980), pp. 251-274.

⁵⁷ J. POPE-HENNESSY, *The Robert Lehmann Collection, Bd. I, Italian Paintings, Katalog Metropolitan Museum, New York, Princeton 1987, Kat. N° 26, pp. 55-57; cfr. anche R. OFFNER, The Corpus of Florentine Painting Sec. III, Vol. II/P. I, New York 1930, p. 46.*

⁵⁸ Cfr. R. GRANDI, *I Monumenti dei Dottori e la Scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982. Come esempio della miniatura cito soltanto una di Nicolò di Giacomo nella *Novella decretalium* di Giovanni d'Andrea (Bibl. Vat., cod. lat. 1456, fol. 1^o). Cfr. S. KUTTNER, *A Catalogue of Canon Manuscripts in the Vatican Library*, I, Città del Vaticano 1986 (Testi e Studi 322), p. 263.

⁵⁹ M. PELLEGRINO, *Possidio: Vita di S. Agostino* (lat.-ital.), Alba 1955 (13 dei 31 capitoli trattano delle dispute di S. Agostino con gli eretici).

⁶⁰ *Legenda Aurea*, a cura di T. Graesse, Leipzig 1890, pp. 554, 557.

⁶¹ BERNARDO DA CLAIRVAUX, *Sermo in Cant.* 80, 7 (Migne PL 183, 1170). Cfr. R. ARBESMANN, *The "Malleus" Metapher in Medieval Charakterization*, in «Traditio», 3 (1954), pp. 389-392. Bernardo viene citato anche negli elogi

per S. Agostino che si trovano nella *Legenda Aurea*, cit., p. 561.

⁶² F. J. MONE, *Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklärt*, Freiburg 1855, II, inno N° 822, p. 210, stanza 3.

⁶³ Gli affreschi nel coro della chiesa S. Agostino di Montalcino non sono ancora pubblicati. Attribuzione e datazione si trovano in G. FREULER, *Bartolo Fredi's Altar für die Annunziata Kapelle in S. Francesco in Montalcino*, in «Pantheon», 43 (1985), p. 22; IDEM, *L'altare Cacciati di Bartolo di Fredi nella chiesa di San Francesco a Montalcino*, in «Arte Cristiana», 73 (1985), p. 162.

⁶⁴ I titoli sono molto danneggiati. Per questo motivo si può identificare solo uno degli eretici, copiato in una tavola di Giovanni di Paolo, che oggi si trova nel Museo di *Petit Palais* ad Avignone. Cfr. il Catalogo del *Musée du Petit Palais, Peinture Italienne*, a cura di M. Laclotte, Parigi 1987, Cat. N° 110, 111. Il rotolo è ben leggibile: l'eretico è Averroè.

⁶⁵ Così l'interpretazione di L. DOREZ, *op. cit.*, pp. 53 s., 59, 91.

⁶⁶ Tavola di S. Tommaso d'Aquino in S. Caterina a Pisa: cfr. P. BACCI, *Il Trionfo di San Tommaso di Francesco di Traino e le sue attinenze con la scuola senese*, in «La Diana», 5 (1930), pp. 161-174; M. MEISS, *The Problem of Francesco Traini*, in «Art Bulletin», 15 (1933), pp. 97-173, in particolare pp. 106-116.

⁶⁷ Affresco nella cappella Visconti in S. Eustorgio a Milano: cfr. L. CREMA - S. MATALON, *La cappella di S. Tommaso d'Aquino in S. Eustorgio di Milano*, in «Bollettino d'Arte», 44 (1959), pp. 114-121.

⁶⁸ Gli affreschi della chiesa S. Agostino di Montalcino non sono stati finora pubblicati. Sono stati recentemente attribuiti a Bartolo di Fredi in una breve nota di G. FREULER, *Bartolo...* cit., nota 63.



1. *Crocifissione*. Fabriano, Pinacoteca Comunale, già chiesa Sant'Agostino.
2. *Crocifissione*. Orvieto, Abbazia di San Severo e San Martino, refettorio.

3. *Consegna della Regola da parte di S. Agostino*. Fabriano, Pinacoteca Comunale, già chiesa Sant'Agostino.

4. *S. Paolo Eremita (?)*. Fabriano, Pinacoteca Comunale, già chiesa Sant'Agostino.



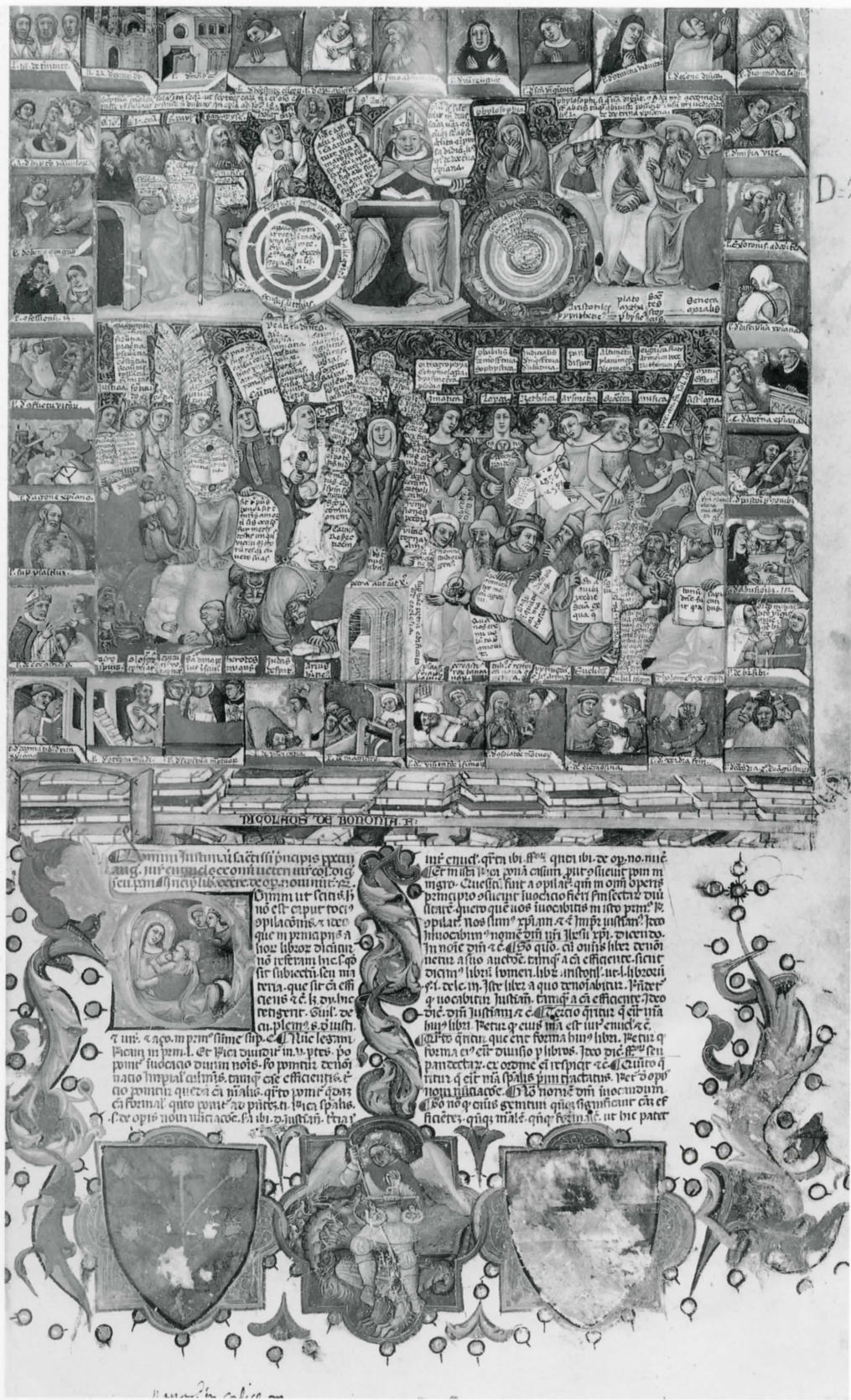
5. *Consegna della Regola da parte di S. Agostino*. Rimini, chiesa Sant'Agostino, cappella maggiore.



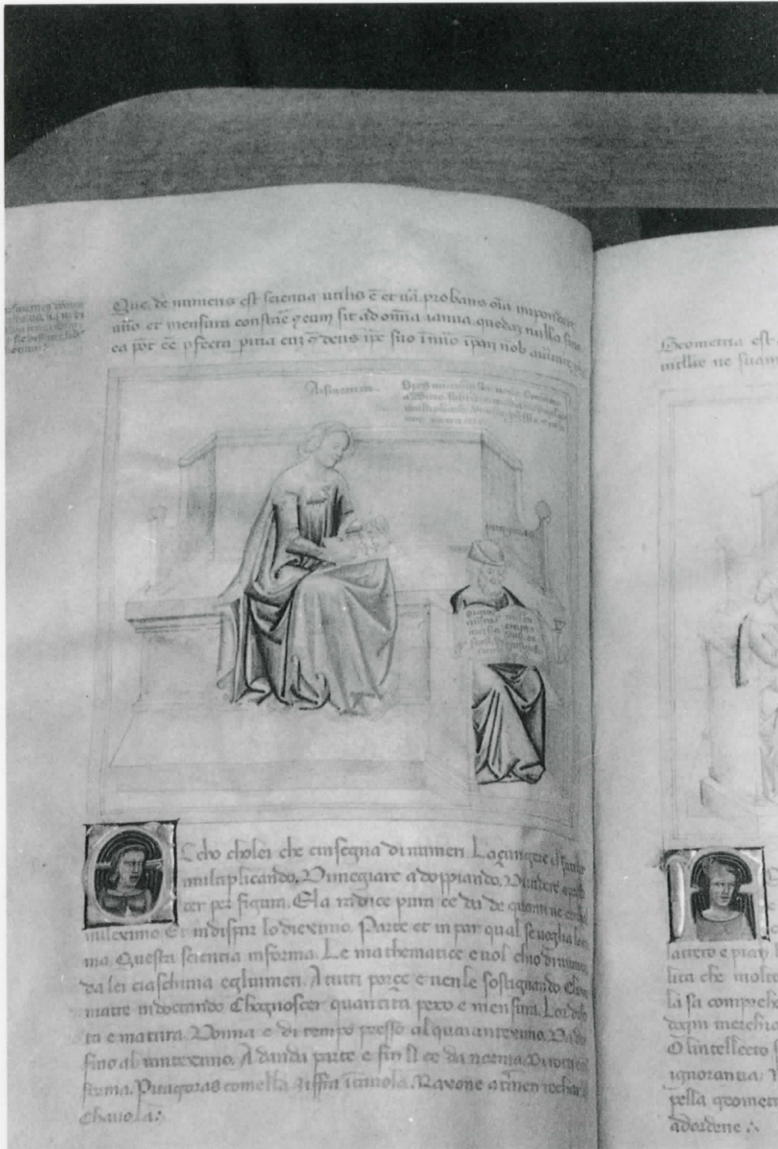
6. *S. Agostino "maestro dell'Ordine"* (affresco). Ferrara, Pinacoteca Comunale, già chiesa Sant'Andrea.



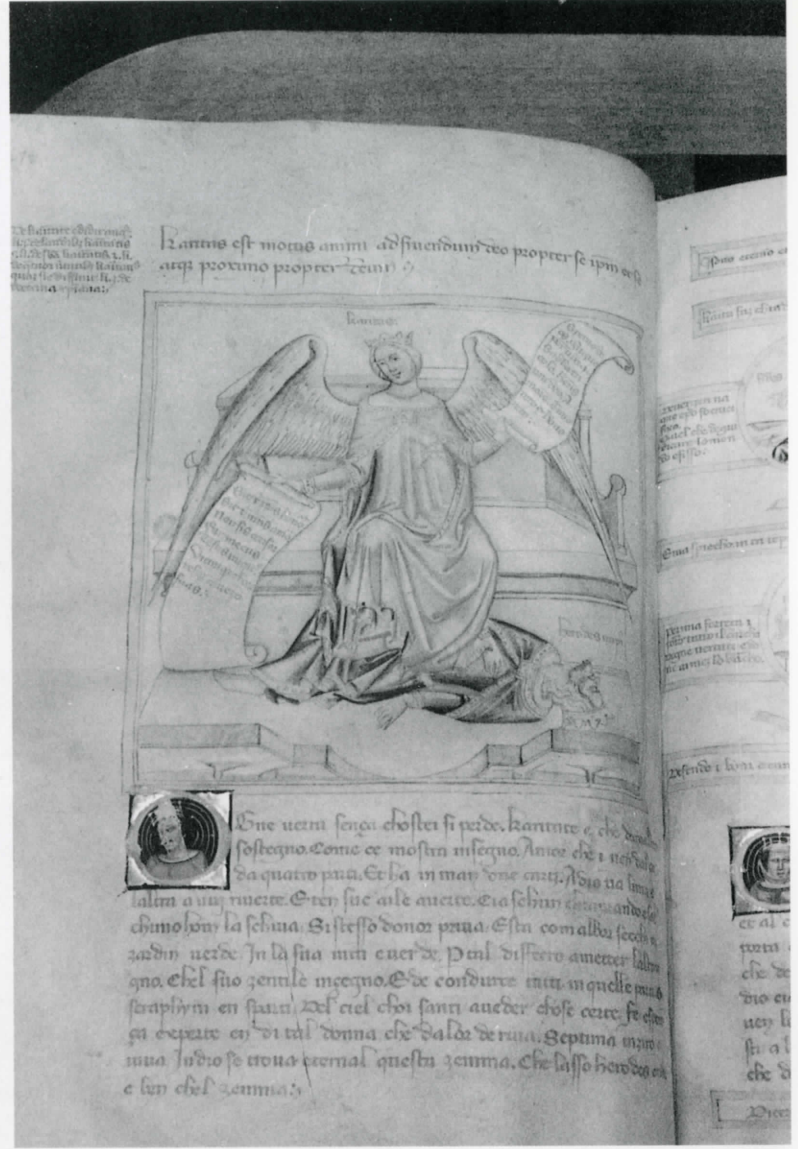
7. *Le arti liberali* (frammento dell'allegoria di S. Agostino "maestro dell'Ordine"). Padova, chiesa degli Eremitani, Cappella Cortelleri (parete destra).



8. BARTOLO DA SASSOFERRATO, "Lectura super digesto novo", Allegoria di S. Agostino "maestro dell'Ordine". Madrid, Biblioteca Nazionale, Cod. 197, antea D. e., fol. 3r.



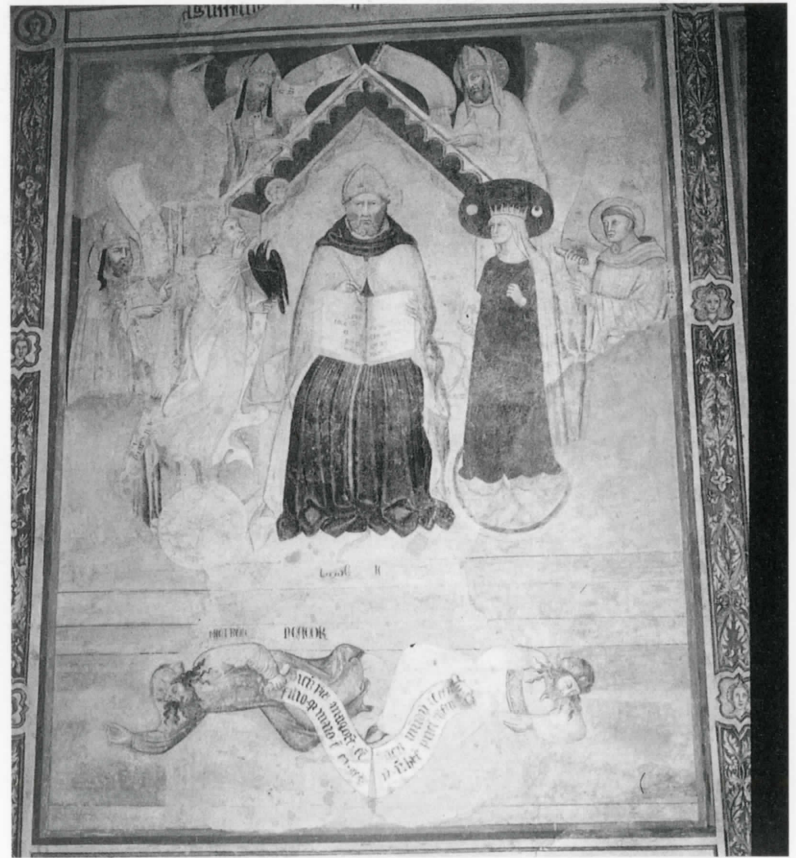
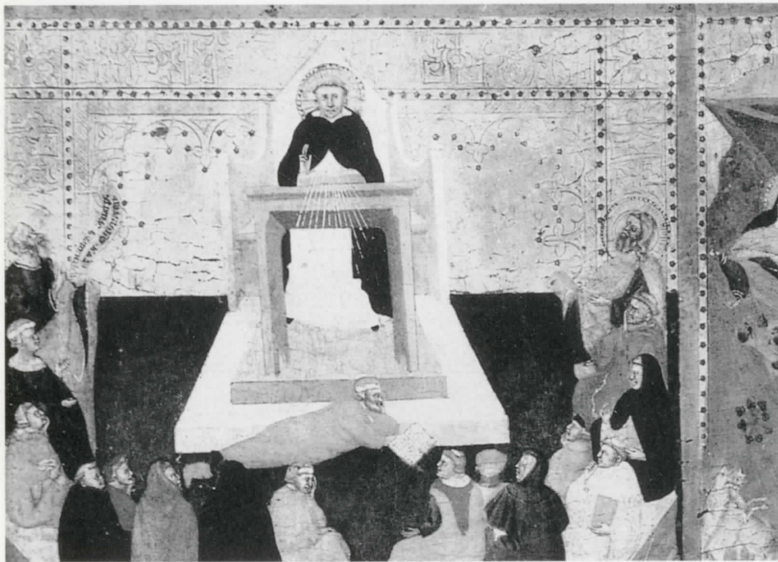
9. BARTOLOMEO DI BARTOLI, *La "Canzone delle virtù e delle scienze", Aritmetica.* Chantilly, Musée Condé, Cod. 1426, fol. 8v.



10. BARTOLOMEO DI BARTOLI, *La "Canzone delle virtù e delle scienze", Carità.* Chantilly, Musée Condé, Cod. 1426, fol. 8v.



11. S. Tommaso d'Aquino come "maestro dell'Ordine Domenicano". Firenze, Santa Maria Novella, Cappella degli Spagnoli, parete sinistra.



12. GIOVANNI D'ANDREA, "Novella super decretalium", le virtù e le arti liberali. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. B. 42 inf., fol. 1r.
 13. Tavola del "Maestro del Biadaiolo", particolare: S. Tommaso d'Aquino come "maestro dell'Ordine Domenicano". New York, Metropolitan Museum.

14. Consegna della regola da parte di S. Agostino. Montalcino, chiesa Sant'Agostino, cappella maggiore.
 15. Allegoria di S. Agostino come "maestro dell'Ordine". Montalcino, chiesa Sant'Agostino, cappella maggiore.