

OPERA OMNIA DI
SANT'AGOSTINO

ICONOGRAFIA AGOSTINIANA

XLI / 1

DALLE ORIGINI AL XIV SECOLO

DI

ALESSANDRO COSMA — VALERIO DA GAI — GIANNI PITTIGLIO

CITTÀ NUOVA EDITRICE

A SUA SANTITÀ
BENEDETTO XVI

L'AFFASCINANTE SUSSIDIO DELLA PRIMA PUBBLICAZIONE SISTEMATICA
DELLA ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA DEL VESCOVO DI IPPONA
DALLA NASCITA FINO AL XVIII SECOLO
NUOVA CONFERMA DEL SEMPRE VIVO AGOSTINO
NEGLI SCRITTI NEGLI STUDI NELLE ARTI FIGURATIVE

QUALE PRESTIGIOSO CORONAMENTO
DELLA STRAORDINARIA EDIZIONE BILINGUE LATINO-ITALIANA
DELL'OPERA OMNIA DEL SOMMO DOTTORE DELLA CHIESA

LA NUOVA BIBLIOTECA AGOSTINIANA E LA CITTÀ NUOVA EDITRICE
MEMORI DELL'ALTA BENEVOLA ACCOGLIENZA
DELLA LORO PUBBLICAZIONE
CON FILIALE DEVOZIONE
DEDICANO

PREFAZIONE

di FRANCO MONTEVERDE

Sono felicissimo che abbiamo dato vita all'ultimo sussidio dell'*Opera Omnia* di Sant'Agostino. È l'affascinante pubblicazione della più vasta raccolta delle testimonianze iconografiche sul Santo d'Ippona, nuova conferma del sempre vivo Agostino anche nelle arti, oltre che negli scritti, nel cuore dei suoi ammiratori e dei seguaci.

È il prestigioso coronamento della straordinaria edizione bilingue latino-italiana dell'*Opera Omnia* del più grande dottore della Chiesa.

Era il desiderio del nostro fondatore Agostino Trapè. Egli ha preso il nome di Agostino vestendo giovanissimo l'abito agostiniano a Tolentino, nella basilica di San Nicola, attratto dalla figura del suo Santo dipinto accanto all'evangelista san Giovanni fra i dottori della Chiesa nella volta del bellissimo Cappellone del Santuario. E quella raffigurazione sempre ce la ricordava nel momento della scelta delle tavole fuori testo, ornamento gradevole da lui voluto per ogni volume dell'edizione bilingue. Ma era un desiderio che vedevamo lontanissimo da realizzare, magari alla fine della pubblicazione di tutte le opere, nella speranza poi di trovare i fondi e a chi affidarlo. Però la passione per Agostino e il fascino irresistibile che ne subivamo ci incrementavano il desiderio, non per l'orgoglio di essere i primi, ma perché in tanti attendevamo una completa raccolta iconografica degna di Agostino.

Nel frattempo il nostro affezionato Direttore se n'è andato lassù...

Ma da lassù ci ha aiutato a concludere tutto: la pubblicazione per intero dell'*Opera Omnia* di sant'Agostino (ci aveva lasciati al 27° volume e siamo arrivati a oltre 65), il sito www.augustinus.it, tutto l'indice analitico, compresi l'indice onomastico e quello degli Autori (5 volumi), l'indice scritturistico già pronto in bozze.

E adesso *l'Imago Augustini*, immensa pubblicazione in 4 volumi.

Penso alla contentezza del Padre Trapè... ma nel luogo dove si trova insieme a sant'Agostino ha ben altro da ammirare e godere...

Ora assolvo il mio debito di qualche riga, unicamente per congratularmi e ringraziare.

Grazie al Santo Padre Benedetto XVI, che dopo aver gioiosamente gradito il dono prezioso dei volumi di tutta la Collana, ha ora benevolmente accettato che gli venisse dedicato questo sussidio.

Grazie alla Direzione della NBA, che sempre benevolmente sollecita la conclusione dell'*Opera* e con larghezza la sussidia.

Grazie all'editrice Città Nuova e alle sue Maestranze, che ci seguono con tanta fiducia e pazienza nel fare propri i nostri progetti. Ancora una volta Agostino è il primo di questa iniziativa editoriale.

Un grazie particolarissimo all'amico Pio Pistilli, il nostro grande studioso del complesso monumentale della basilica e del convento di San Nicola, a Tolentino. È lui che ci ha trovato i curatori di quest'opera, se n'è fatto responsabile, li segue e li sprona.

Grazie alla Comunità dei Padri Agostiniani di Tolentino, che ha sempre ospitato e trattato con squisita benevolenza i nostri giovani storici dell'arte. Ha messo a loro disposizione la Biblioteca Egidiana fornitissima di tutto l'occorrente: dizionari, enciclopedie, testi di consultazione, libri e collane d'arte, mezzi informatici. Grazie al bibliotecario Orlando Ruffini, che ha orientato e seguito i ricercatori in tutto con esperienza e vivo interesse.

Grazie di cuore a Gianni Pittiglio, Valerio Da Gai, Alessandro Cosma, che sono i nostri carissimi studiosi, autori competenti di questo straordinario lavoro, che ci rallegra tanto.

Abbiamo condiviso insieme il progetto sognato da Trapè della ricerca, la più vasta possibile, delle opere in cui Agostino è raffigurato.

I Nostri son convinti che altri avrebbero saputo far meglio... ma noi volevamo far presto, perché eravamo al completamento dell'*Opera Omnia*, e per esperienza di oltre quarant'anni sappiamo che i tempi dei probabili grandi esperti sono sempre molto (troppo) lunghi. Per noi l'ideale era: affidarci ad un gruppo affiatato di giovani laureati in arte, studiosi entusiasti, che si sapessero muovere celermente per ogni dove, con l'ardire dell'età, insistendo per ottenere collaborazione, importunando per le indicazioni necessarie.

Li abbiamo trovati, continuamente si sono confrontati con noi, e li ringraziamo sinceramente.

PREFAZIONE

di REMO PICCOLOMINI

Quando nel 1954, in occasione di un importante congresso agostiniano, padre Agostino Trapè avviò, con il coraggio e la lungimiranza dei pionieri, la Nuova Biblioteca Agostiniana (NBA), che avrebbe accolto l'edizione italiana dell'*Opera omnia* di sant'Agostino, era certamente consapevole del valore strategico di questa straordinaria iniziativa editoriale; concepita non solo come un doveroso atto di gratitudine da parte della famiglia agostiniana verso il Padre comune dell'Europa cristiana, ma anche come un contributo rigoroso e finalmente completo agli studi agostiniani. In un arco di 40 anni di lavoro, la NBA, in collaborazione con l'editrice Città Nuova, ha portato a termine un'impresa davvero imponente; avvalendosi di più di 80 curatori e collaboratori, l'intera produzione del santo vescovo d'Ippona in edizione bilingue latino-italiano è stata messa finalmente a disposizione dei lettori e degli studiosi in oltre 65 volumi, equivalenti a circa 45.000 pagine, con 240 tavole a colori.

Uno sguardo retrospettivo ci consente oggi di confermare quel coraggio e quella lungimiranza. In questi anni una splendida fioritura di incontri, seminari, convegni, studi e ricerche ha potuto trovare nella NBA una fonte documentaria completa e facilmente accessibile, corredata di introduzioni e apparati bibliografici, ulteriormente arricchita da un Indice analitico generale, di cui sono finora apparsi i primi 4 volumi, e dall'ottimo strumento rappresentato dal portale www.augustinus.it, che ha messo a disposizione *online* l'equivalente dell'intero materiale cartaceo, esplorabile analiticamente grazie ad un motore di ricerca, in versione tradizionale, testuale e tematica.

A corredo della «Nuova Biblioteca Agostiniana» s'aggiunge ora un ulteriore tassello, costituito da una grande opera intorno all'iconografia e iconologia agostiniana. In questo primo volume, dedicato al Medioevo, si potrà già apprezzare la struttura di questa nuova impresa editoriale e la ricca messe del materiale raccolto, articolato secondo alcune scansioni temporali, ognuna delle quali è aperta da un'introduzione e seguita dalle schede delle opere principali, selezionate seguendo criteri di rilevanza e peculiarità nel panorama storico artistico generale e in quello iconografico specifico.

Il primo periodo, che abbraccia un arco temporale compreso fra il VI e l'XI secolo, è segnato dalla crescita e dalla diffusione del culto al santo vescovo, di cui tuttavia non rimane una immediata traccia figurativa. Nell'Occidente latino, la venerazione per Agostino si sviluppa in modo relativamente lento, intrecciandosi con le vicissitudini legate alla traslazione delle sue spoglie, che giungono a Pavia dopo un periodo in cui furono custodite in Sardegna. Il carattere drammatico di tali spostamenti e soprattutto la complessità dei motivi di ordine politico-istituzionale, oltre che religioso, che ne furono all'origine certamente incidono sulla devozione popolare, contribuendo al formarsi di un'agiografia che privilegia i temi intellettuali e pastorali rispetto a quelli legati al suo potere taumaturgico.

Progressivamente, però, l'immagine del santo raffigurato in abiti vescovili s'intreccia con quella del padre della Chiesa, impegnato nelle dispute ereticali, e del maestro, raffigurato nel suo

studio intento a scrivere e a commentare la Scrittura. Il secolo XII è dominato dall'adozione della regola agostiniana da parte di un numero crescente di comunità ecclesiastiche, che la preferiranno alla regola benedettina per la sua maggiore duttilità, in favore di un servizio missionario e pastorale da svolgere oltre i confini del monastero. È l'epoca in cui nascono i mosaici, mentre anche le pitture, le miniature e la scultura non mancano di riferimenti all'autore delle *Confessioni*. Nel secolo successivo il baricentro pastorale si sposta ancora di più al di fuori del monastero, nascono i principali ordini mendicanti e inizia anche la storia degli Agostiniani, mentre la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine conferisce ad Agostino, come viene puntualmente ricordato, l'*auctoritas* di un grande santo cattolico.

Infine grande attenzione viene dedicata al secolo XIV, che conosce un incremento straordinario dell'iconografia agostiniana, in senso quantitativo e qualitativo; compaiono grandi cicli figurativi, integrati da nuovi episodi della vita del Santo. Fra gli altri motivi di questo rinnovato interesse per la figura del Santo, nel libro viene ricordata la canonizzazione dei quattro dottori della Chiesa, in cui Agostino compare insieme ad Ambrogio, Gregorio e Girolamo, oltre alla sorprendente diffusione del suo pensiero filosofico e teologico, e, ad un livello diverso, della sua immagine, promossa in particolare dagli Eremitani, che vedono nell'Ipponate il supremo garante dell'unità dell'Ordine. In questo periodo, di conseguenza, Agostino è raffigurato sempre più spesso come *auctoritas*, *lux doctorum*, *pater et praeceptor*, anche se la stilizzazione della sua figura con la veste eremitana non sarà priva di reazioni, soprattutto da parte dei canonici regolari.

A questi approfondimenti storico-artistici segue quindi una raccolta di sedici schede relative a grandi cicli figurativi dedicati ad Agostino. Rispetto alla prima indagine in questa direzione, condotta nel 1965 da Jeanne e Pierre Courcelle, che inaugura quest'approccio all'iconografia agostiniana, gli autori ci offrono un campo molto più ampio, aggiungendo ben 11 cicli a quelli censiti dai Courcelle, compresi tra il XIII e il XIV secolo. Ne risulta un quadro ricchissimo e di grande interesse storico, artistico, agiografico e persino pastorale; un quadro che potrà essere in futuro probabilmente ancora ampliato, ma che allo stato attuale riassume in modo eccellente il quadro delle conoscenze di cui oggi disponiamo. Il volume si conclude quindi con una serie di appendici molto utili, riguardanti la vita di Agostino, i soggetti trattati ed un glossario con i nomi dei personaggi e degli attributi.

Il confronto con Agostino, che ha spesso risentito di approcci parziali, se non addirittura unilaterali, condizionati da un certo intellettualismo disincarnato, rispetto alla ricchezza multiforme del suo magistero e all'esemplarità della sua testimonianza, può certamente ricevere da quest'opera un contributo insostituibile, che va ben oltre il piano strettamente iconografico. C'è infatti una *imago Augustini* che attraversa tutto il Medioevo, acquistando un radicamento storico, uno spessore di concretezza figurativa e ideale, una forza simbolica ed evocativa, da cui non possiamo prescindere, se vogliamo riconoscere la potenza spirituale che quella immagine continua a sprigionare – con immutata vitalità – fino ai nostri giorni.

È un grande merito dei curatori di quest'opera l'averci offerto uno strumento prezioso per individuare il lento ma inarrestabile processo di stratificazione storica, grazie al quale la figura di Agostino ha preso forma, è stata rappresentata, celebrata e raccontata come un modello di vita per tutti. Anche per questo, ai curatori, gli storici dell'arte Gianni Pittiglio, Alessandro Cosma e Valerio Da Gai, va tutta la nostra più sincera e motivata gratitudine.

PREFAZIONE

di PIO FRANCESCO PISTILLI

Ci vuole una grande dose di coraggio e, perché no, un pizzico di sfrontatezza giovanile, nell'affrontare un lavoro iconografico ad ampio spettro dedicato ad un padre della Chiesa. E ciò vale anche quando il terreno è stato in passato dissodato, come nel caso di sant'Agostino. Si tratta di qualità che riconoscevo nei tre autori prima ancora che intraprendessero in un lontano inverno di cinque anni fa questo immane lavoro; le medesime, che associate alle loro comprovate competenze scientifiche, mi assicuravano sulla riuscita dell'iniziativa, quando su invito di padre Franco Monteverde fui con delicatezza sollecitato a presentargli un gruppo di studiosi che fossero all'altezza del compito.

Questo è quanto ho potuto dare di mio. D'altronde non ero allora avvezzo alle indagini iconografiche, così come non lo sono ancora oggi. Pertanto tutto il resto va a loro totale merito e che ora l'uscita del primo volume del *corpus* solo in parte ripaga. Infatti avendo avuto modo di assistere ai primi passi dell'impresa, ho percepito quali sforzi enciclopedici dovevano essere compiuti. Innanzitutto la difficoltà di operare da subito su un arco temporale pari a quasi quindici secoli per costruire un repertorio di immagini del santo che fosse nelle "capacità umane e informatiche" il più completo possibile; quindi la progressiva sistematizzazione delle stesse che tenesse conto non solo del dato materico, cronologico e laddove praticabile geografico, ma soprattutto delle valenze iconologiche del rappresentato, senza le quali l'operazione editoriale sarebbe scaduta tra il mero indirizzario e l'"album calcistico".

È in quest'ultimo aspetto, dietro cui si cela un più gravoso lavoro di approfondimento, che risiede la più sottile via di interpretazione del *corpus*, ben presente nell'opera prima della collana malgrado, come tale, resti pur sempre un prodotto sperimentale. Il fatto poi che il volume sia rivolto al Medioevo la accresce giocoforza di un doppio valore aggiunto, perché se da un lato il repertorio scandisce l'avvento di sant'Agostino per immagini quanto la sua fortuna (per nulla scontata prima del Mille, anche per l'Occidente cristiano), dall'altro ne individua già all'interno della Riforma il suo lento e inesorabile incedere pure in chiave propagandistica, tratto che culminerà nel Trecento e, per motivi più che scontati, soprattutto nelle committenze eremitane.

Lungo questa articolata ma frammentaria direttrice, che come di frequente accade per l'iconografia cristiana rende dissonante questa stagione dall'età moderna, si muove la divisione cronologica in quattro capitoli dell'opera. Sempre preceduto da un dettagliato quadro di riferimento storico e artistico, ciascun contributo è figlio di una ponderata selezione di prodotti figurativi che di volta in volta devono rispondere – in una sorta di approccio a "geometria variabile" – al dato numerico del conservato, al circoscrivere le aree interessanti dal fenomeno, ai mezzi di diffusione, alle fonti di riferimento, nondimeno al portato ideologico di rappresentazioni isolate o in cicli. Il che, evidentemente, si riverbera anche sulla consistenza degli stessi capitoli, sbilanciando gli ultimi a favore dei primi, non certo sulla qualità scientifica dell'operato dei singoli autori.

D'altro canto non poteva essere altrimenti, qualora si consideri la carenza di immagini del vescovo di Ippona per l'epoca altomedievale, per lo più concepite ad uso strettamente cenobitico

in codici miniati da *scriptoria* oltremontani. Sicché ci sarebbe da chiedersi perché l'icona di un padre della Chiesa non avesse trovato un posto consono tra le infinite schiere di santi che al tempo della *renovatio* carolingia invasero i registri affrescati nelle basiliche romane. Così come appare paradossale che allora la sua immagine fosse stata con cura coltivata quasi esclusivamente nei cenacoli benedettini, malgrado sottostessero a una propria regola monastica, prima di esplodere nel corso del XII secolo – e con il beneplacito della Chiesa romana – quale vessillo del nuovo e contrapposto mondo canonico che dei precetti agostiniani aveva fatto fondamento della sua vita comunitaria.

Queste, al pari di ulteriori domande, scaturiscono alla lettura in tralice del *corpus*, infittendosi e complicandosi sempre più davanti alle elaborate imprese pittoriche o plastiche del tardo Medioevo, non solo italiane o di matrice eremitana. Domande, dicevo, che talvolta lo storico dell'arte ha il dovere di farsi ma anche di rivolgere, lasciando così ad altre competenze il compito di rispondere nella prassi di un lavoro interdisciplinare. E credo che questo sia, tra le tante virtù dell'opera, il fattore metodologico più innovativo, eccellente viatico per la riuscita di un'iniziativa che va ben aldilà del repertorio e, soprattutto, per i suoi futuri episodi.

Roma, 9 ottobre 2010

PREFAZIONE

degli autori

Lo studio, di cui il presente volume costituisce l'avvio, è stato concepito come appendice iconografica della Nuova Biblioteca Agostiniana, fortemente voluta da padre Agostino Trapè, il quale sin dall'origine pensò a questa sezione finale come corredo visivo e artistico ai testi del vescovo d'Ippona.

L'importanza della figura di Agostino ha reso costante la sua presenza nelle arti visive, tanto che non sono mancati numerosi tentativi di studiare le origini, lo sviluppo e la diffusione della sua iconografia. Ma l'argomento, com'è naturale, è difficilmente esauribile.

I grandi repertori iconografici di Louis Reau (*Iconographie de l'art chrétienne*, vol. III, *Iconographie de les saints*, Paris 1958) e Gertrud Schiller (*Ikonographie der Christlichen Kunst*, Gütersloh 1966-1991, 5 voll.), e soprattutto gli studi condotti da George Kaftal e Fabio Bisogni nei loro volumi sull'iconografia dei santi in Italia, hanno contribuito all'analisi e al riconoscimento dei principali attributi che caratterizzano Agostino, nonché degli episodi narrativi maggiormente rappresentati. Ma è solo con gli studi specifici di Pierre e Jeanne Courcelle che la questione iconografica relativa a sant'Agostino è stata affrontata in maniera sistematica. Nei loro testi, infatti, a differenza degli studi precedenti, si è tentato di delineare la questione in senso diacronico, cercando di fornire una prima mappatura cronologica e geografica e di risalire agli archetipi delle diverse iconografie¹.

Su questa stessa linea vanno posti anche gli studi di Schnaubelt (1999) e Lazcano (2001) che, pur se con ottiche differenti, hanno analizzato la raffigurazione di Agostino attraverso i secoli, e in cui riveste particolare importanza il tentativo di definire il rapporto tra gli episodi iconografici e le fonti testuali riguardanti la biografia del santo.

Un capitolo a parte è quello relativo alle nuove tecnologie e ad internet, i cui repertori, spesso citati nel presente volume, permettono oggi una ricerca a vasto raggio, comunque da affiancare a quella tradizionale. In questo macrocosmo spicca il sito dell'Associazione storico-culturale «Sant'Agostino» di Cassago Brianza (WEB Cassiciaco), con la sua imponente mole di informazioni e immagini disponibili *online*, utile punto di partenza per qualunque tipo di indagine iconografica relativa al santo.

Di diversa natura va invece considerato il lavoro curato da Luigi Dania e Demetrio Funari (1988), volume che si limita a fornire un nutrito elenco di opere a soggetto agostiniano dal Trecento al Settecento corredato da un ricco apparato fotografico.

Pur se circoscritta alle sole opere d'arte ispirate dalle *Confessiones*, va inoltre segnalata l'opera di Maria Cristina Misiti che, come nel nostro caso, fa da corredo finale all'edizione critica del testo in più volumi curata da Giuliano Vignini (1998).

¹ Il loro contributo costituisce ancora oggi un ineludibile punto di riferimento, a partire dagli studi sulle illustrazioni delle *Confessiones* (COURCELLE 1963; 1964c; 1968), proseguendo con i saggi sulle raffigurazioni narrative (COURCELLE 1962; 1964a-b; 1966) e la pubblicazione della vita illustrata del santo del XV secolo conservata a Boston (1964d), per finire con la monumentale opera incompleta in più volumi dedicata ai cicli figurativi dal Trecento al Settecento (COURCELLE 1965-1980).

Un nuovo impulso è poi venuto dagli studi riguardanti l'ordine agostiniano, che hanno chiarito il ruolo svolto dagli eremitani nella nascita di nuove immagini del santo e della loro diffusione. Facciamo particolare riferimento ai volumi che raccolgono i risultati dei convegni svoltisi a Tolentino tra il 1992 e il 2005, fino al recentissimo testo a cura di Anne Dunlop (2007). Come si vedrà, infatti, sarà proprio in parallelo con lo sviluppo dell'ordine che nasceranno le principali questioni che coinvolgeranno il santo e la sua rappresentazione.

Vogliamo, infine, menzionare alcuni dei più importanti contributi che hanno illuminato alcune delle più celebri raffigurazioni di Agostino, da Wilpert (1931) a Roberts (1959), da Ahl (1986) a Elm (1990), da Bourdua (1998) a Seidel (2003).

Nella presente opera ci siamo serviti di tutti i lavori sopracitati, fatta eccezione per quelli concernenti le epoche successive al Trecento, che risulteranno basilari per il prosieguo di questo progetto editoriale, ma anche di molti testi ai quali, pur non essendo prettamente storico-artistici, va il merito di aver affrontato e chiarito il ruolo della figura di Agostino e dell'ordine agostiniano nel corso dei secoli. Tra questi segnaliamo in particolare gli studi di Saak sul tardo Medioevo (1997; 1999; 2002), di Rano (1974) e di Gutierrez (1986).

La serie di volumi dedicata all'iconografia di Agostino è stata ideata come una raccolta il più possibile sistematica delle testimonianze figurative riguardanti il santo lungo un arco cronologico che, a partire dalle prime immagini conosciute, giunge fino al XVIII secolo.

La difficoltà di conciliare l'aspirazione alla completezza con le necessità pratiche di «inscatolare» una tale mole di opere ha reso inevitabile una partizione in più volumi, con una scansione cronologica che segua l'evolversi e il consolidarsi dell'iconografia del vescovo d'Ippona.

Il primo volume si chiude così con la fine del XIV secolo e tenta di rendere conto delle origini e delle prime fondamentali raffigurazioni del santo. Per il Quattrocento ed il Cinquecento, la quantità e la qualità delle opere conservate, nonché la definitiva affermazione del concetto di personalità artistica, renderanno necessaria una partizione cronologica più circoscritta, in base alla quale ad ogni secolo corrisponderà una differente trattazione.

La serie, infine, intende chiudersi con un volume dedicato al Seicento e al Settecento, anni in cui nuovi problemi legati alle mutate esigenze dei committenti, a seguito della Controriforma, al conseguente ampliamento degli orizzonti geografici della cristianità, determineranno ulteriori cambiamenti e sviluppi dell'iconografia di sant'Agostino.

Si è deciso di presentare il censimento delle opere raccolte in due distinte sezioni.

La prima raccoglie una selezione cronologica di 125 opere maggiormente significative, scelte in base a criteri dettati da istanze di ordine iconografico e contestuale, senza però tralasciare quelle più generali di natura culturale e storico-artistica, anche in rapporto ai differenti supporti e alle tecniche utilizzate. Ogni scheda analizza, inoltre, l'immagine di Agostino, la sua iconografia e le motivazioni della sua presenza in un determinato contesto, al fine di offrire, quando possibile, anche una lettura iconologica. La sezione è introdotta da un saggio che enuclea in maniera sintetica le principali problematiche emerse durante lo studio e i risultati della ricerca, dando nel contempo una visione generale che possa fornire un *trait d'union* con la sezione successiva. Conclusione di questa prima sezione è la rassegna dei cicli sulla vita del santo realizzati nel corso di Medioevo, a cui sono dedicate 16 schede, che ne trattano gli aspetti storico-artistici e ne analizzano gli episodi, sempre illustrati singolarmente. Al fine di rendere più agile la lettura e il confronto delle differenti scene, si è preferito inserire un'apposita appendice corredata di una breve descrizione dell'episodio e le relative fonti testuali, rimandando in ogni caso fin da ora all'eccellente sintesi di Schnaubelt e Van Fleteren².

La seconda sezione, invece, che raccoglie un *corpus* di 700 opere, è costituita da brevi schede corredate di immagini che riportano i principali dati geografici, cronologici e iconografici. Per

² SCHNAUBELT – VAN FLETEREN 1999, pp. 7-62.

facilitare il reperimento delle informazioni in questa sezione si è deciso di accompagnare al criterio cronologico una distribuzione geografica secondo la quale le opere sono divise per nazione di conservazione e organizzate in ordine alfabetico. Proprio per questa caratteristica, il *corpus* stesso può essere utilizzato come indice delle opere, tra cui per questo tornano anche quelle già schedate nella prima sezione. Può risultare evidente un certo sbilanciamento numerico della presenza agostiniana in alcune aree geografiche piuttosto che in altre, dovuto in primo luogo all'effettiva centralità dell'Italia nella diffusione dell'ordine eremitano e, in secondo luogo, all'esistenza di alcuni repertori riferibili solo a pochi contesti specifici che hanno permesso un censimento sistematico.

Necessario complemento del volume è costituito dalle appendici. Oltre al già citato indice dei soggetti narrativi, infatti, vengono incontro al lettore il glossario degli attributi e dei personaggi; una tavola sinottica della biografia di Agostino messa in parallelo ai principali eventi storici del tempo; e, in particolar modo, i due indici dedicati ai luoghi e ai personaggi citati nel volume.

Vogliamo, infine, ringraziare tutti coloro senza i quali questo libro non avrebbe visto la luce, cominciando da Padre Franco Monteverde, che prima di tutti ha voluto e sostenuto questo progetto, con grande passione e competenza, ma soprattutto con illimitata disponibilità.

Al professor Pio Francesco Pistilli, che inizialmente ha pensato ai nostri nomi e ha riposto in noi la fiducia per affrontare un'impresa di questa portata.

La Biblioteca Egidiana, nelle persone di Monica Ruffini, Ivo Battellini, e in particolare Orlando Ruffini, sempre attento e pronto a fornirci preziosi consigli e per aiutarci a risolvere alcuni ostacoli incontrati nello svolgere questo lavoro.

Padre Luciano De Michieli, già priore del convento di San Nicola da Tolentino, il suo successore Padre Massimo Giustozzo e tutta la comunità religiosa, per la generosa accoglienza riservataci nelle nostre frequenti visite di studio.

La casa editrice Città Nuova e soprattutto Donato Falmi, Lucia Velardi, Matteo Girardi, Chiara Di Noi, Pietro Podolak e Rossana Quarta.

Padre Antonio Iturbe, priore del convento dell'Escorial, con la sua dettagliata conoscenza del territorio spagnolo.

Padre Marziano Rondina e il convento agostiniano di San Giacomo Maggiore a Bologna, per l'ospitalità e la cortesia.

Il dottor Massimo Medica, direttore del Museo Civico Medievale di Bologna, e la dottoressa Silvia Battistini, per la competenza e la preziosa collaborazione.

Il Metropolitan Museum of Art di New York, nella persona di Christine E. Brennan, collections manager del Dipartimento di Arte Medievale e dei Cloisters, per la disponibilità e la cortesia.

Un grazie anche a Roberta Cerone, Giorgia Corso, Francesco Gangemi, Elisabetta Interdonato, Claire Joncheray, Francesca Manzari, Mario Marubbi, Sara Nicotera, Silvia Pedone, Emilio Rapanà, Maria Rosaria Rinaldi, Isabella Rossi, Claudio Santangelo, Roberto Tollo, Antonia Tronti, Carolina Vigliarolo.

Una dedica particolare va alla memoria di Maria Pia Giommoni Da Gai.

ICONOGRAFIA AGOSTINIANA

Dalle origini al XIV secolo



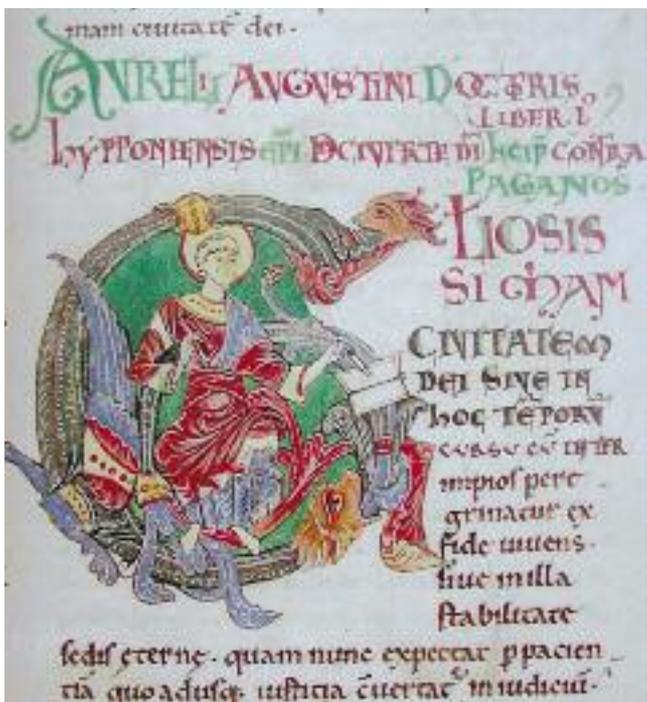
ΕΝ ΤΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΕΙΣ



2 - *San Girolamo, sant'Agostino e san Gregorio*, Brescia, Museo di Santa Giulia (*Dittico di Boezio*), particolare, prima metà VII o prima metà VIII secolo, scheda n. 2

3 - *Sant'Agostino e diaconi*, Berlino, Staatsbibliothek, ms. Phill. 1676, f. 18v (*Codice di Eginone*), 796-799, scheda n. 5

Nella pagina precedente
1 - *Sant'Agostino* (dall'affresco del *Sancta Sanctorum*), acquerello di Carlo Tabanelli, fine XIX secolo, scheda n. 1



4 - *Sant'Agostino confuta Fausto*, Avranches, Bibliothèque Municipale, ms. 90, f. 1v, 1050-1065ca., scheda n. 12

5 - Gyraldus (?), *Sant'Agostino riceve l'ispirazione da un angelo*, Avranches, Bibliothèque Municipale, ms. 75, f. Av, 1040-1055ca., II sez., n. 6

6 - Magister Hugo, *Sant'Agostino scrivente*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 2058, f. 1r, inizio XII secolo, scheda n. 15

7 - *Sant'Agostino consegna una lettera a Volusiano*, Vic, Museu Episcopale, ms. 59, f. 5r, fine XII secolo, scheda n. 49

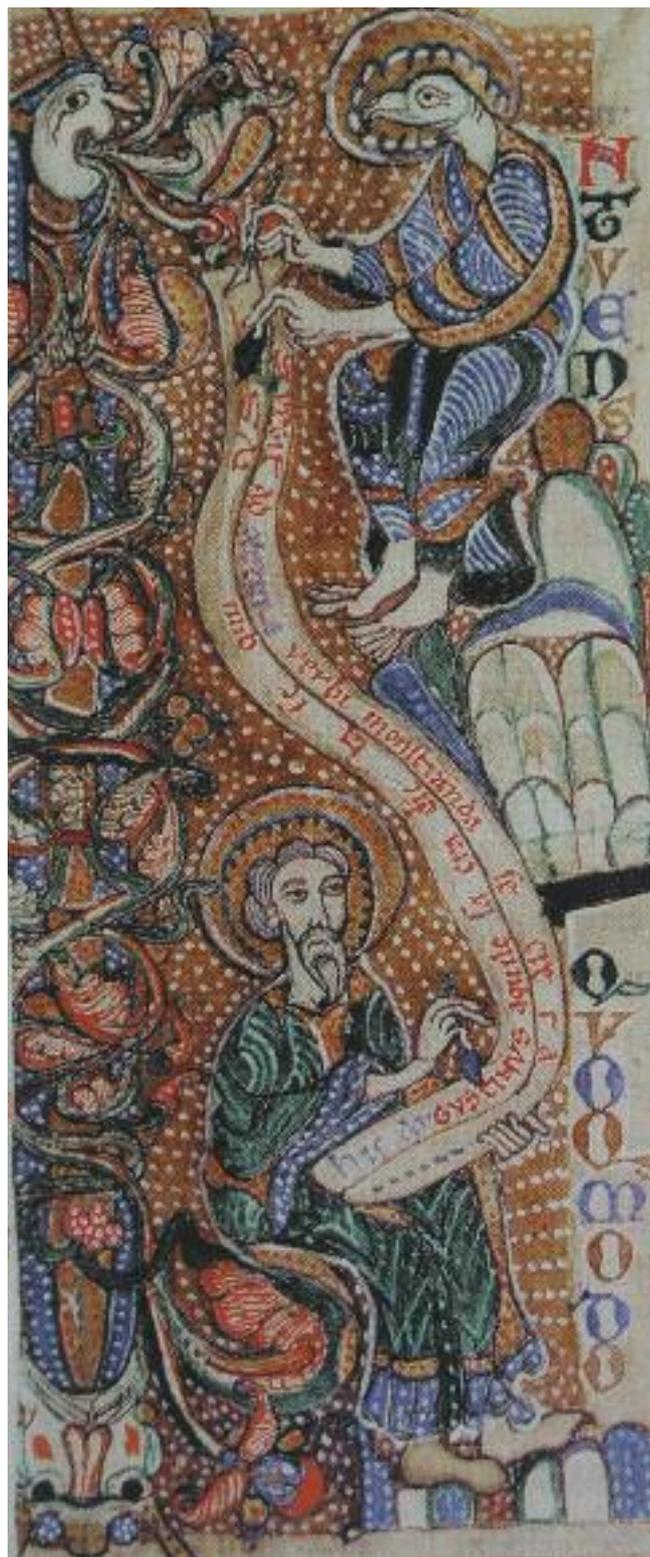




9 - Sant'Orso presenta il priore Arnolfo di Avise a sant'Agostino, Aosta, Collegiata di Sant'Orso, chiostro, 1149-1159, scheda n. 28

Nella pagina precedente

8 - Sant'Agostino discute con i filosofi, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 12.17, f. 3v, 1120ca., scheda n. 22



11 - Sant'Agostino, Palermo, Cappella Palatina, navata, 1154-1166ca., scheda n. 35

12 - Sant'Agostino ispirato da san Giovanni Evangelista, Charleville-Mézières, ms. 246 B, f. 3r, 1156-1157, scheda n. 36

Nella pagina seguente

13 - Sant'Agostino in trono, Douai, Bibliothèque Municipale, ms. 250, f. 2r, 1158-1182ca., scheda n. 37





14 - *Battesimo di sant'Agostino*, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. 137, f. 159r, 1217, scheda n. 53

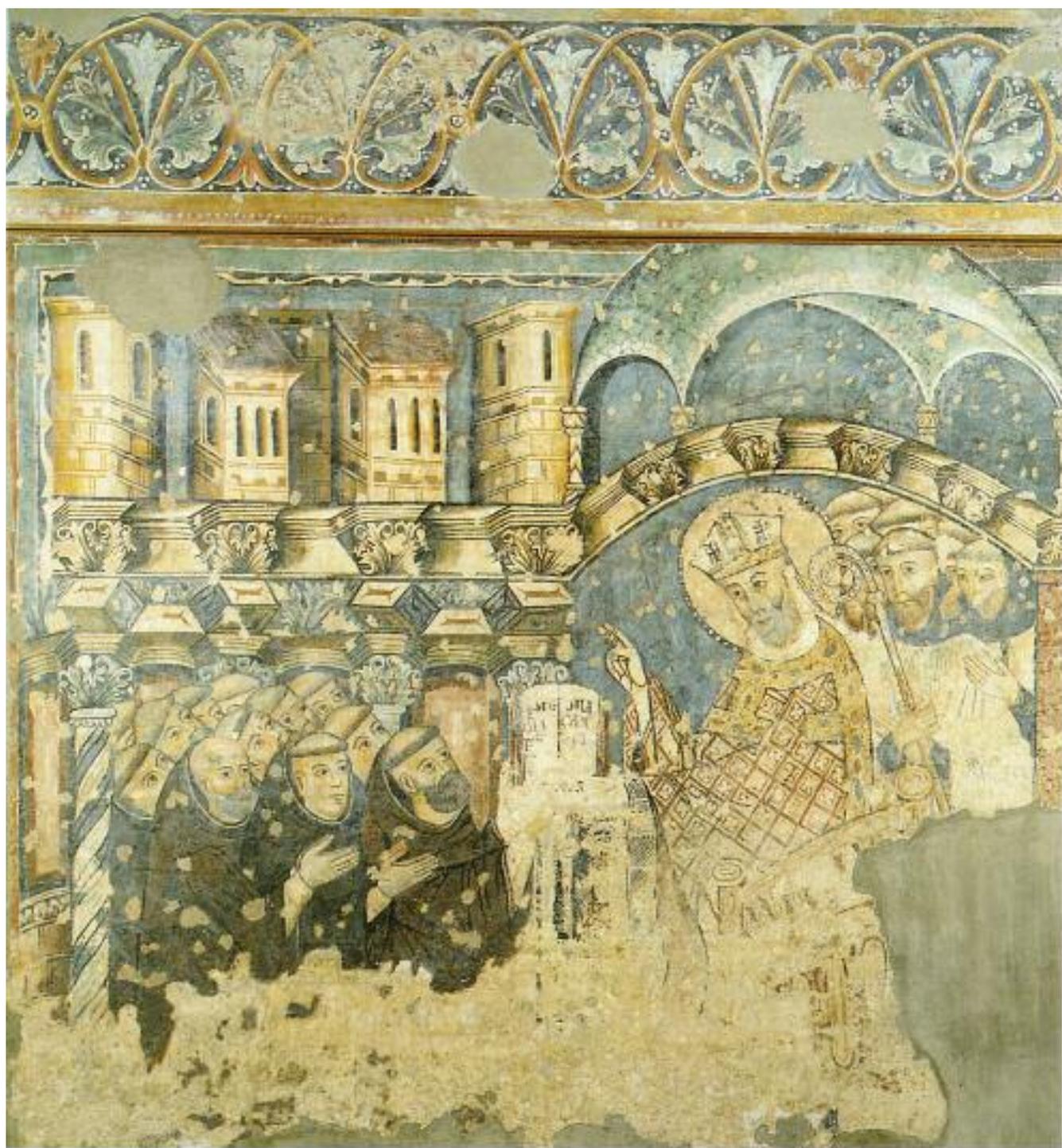
15 - *Sant'Agostino*, Roma, Basilica di San Clemente, 1110-1120ca., scheda n. 18

16 - *Sant'Agostino*, Mottola, Chiesa di San Michele Arcangelo di Casalrotto, 1165-1200ca., scheda n. 39

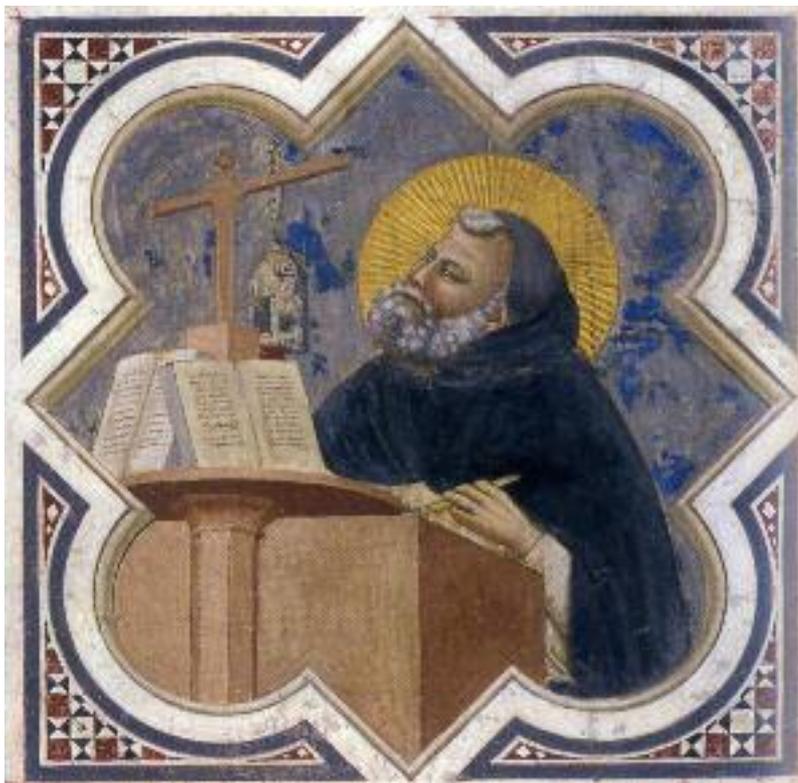
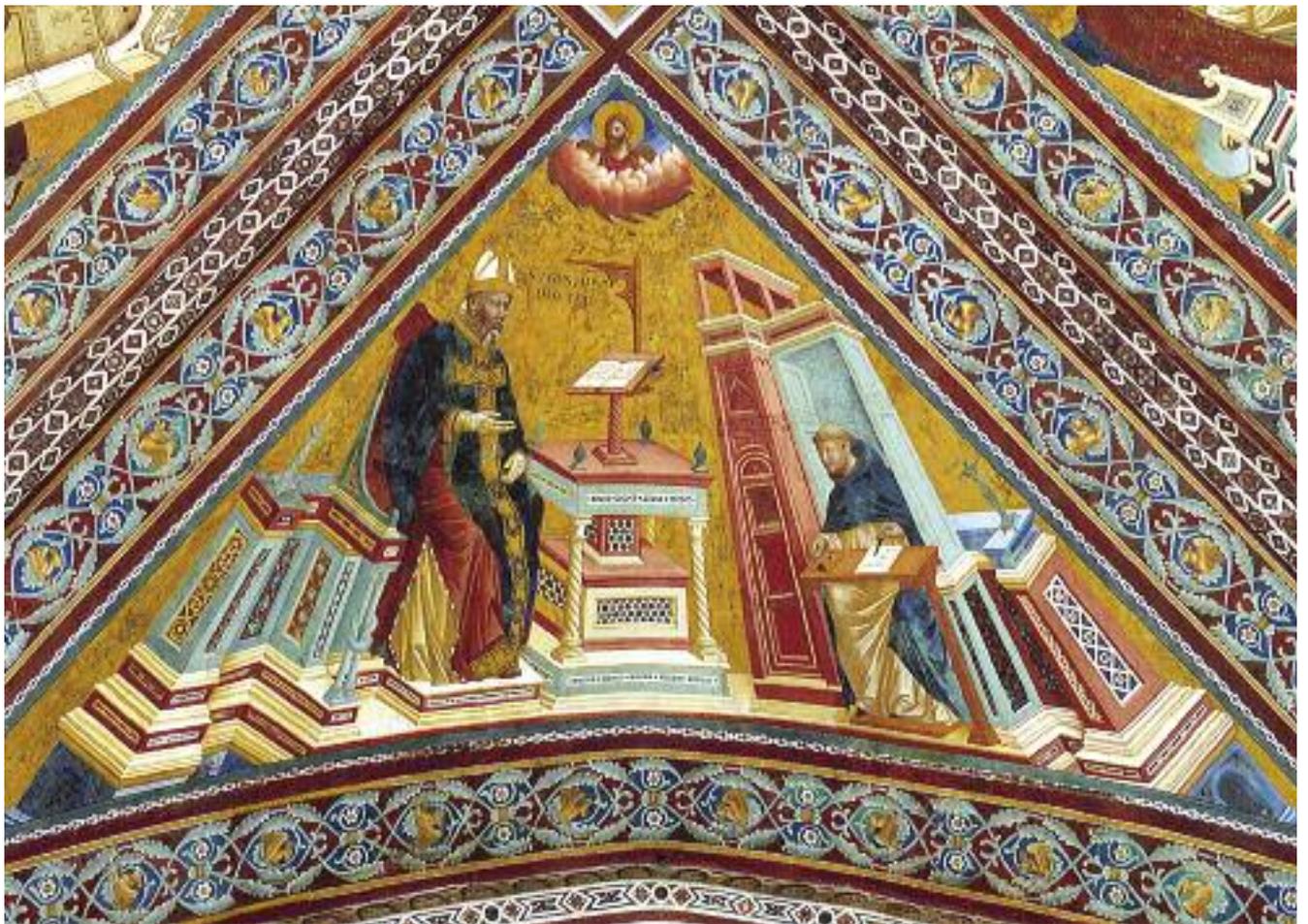


17 - *Sant'Agostino e san Giovanni Evangelista*, Berlino, Staatsbibliothek, ms. Theol. Lat. Fol. 342-343, f. 1v, 1190ca., scheda n. 48

18 - *Sant'Agostino e la Vera Religio*, Roma, Monastero dei Santi Quattro Coronati, Aula Gotica, 1234-1246ca., scheda n. 56



19 - Sant'Agostino consegna la regola agli eremitani, Fabriano, Pinacoteca Civica, post 1274, scheda n. 60



20 - Giotto, *Sant'Agostino*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, 1290-1295ca., scheda n. 63

21 - Giotto, *Sant'Agostino scrivente*, Padova, Cappella degli Scrovegni, 1303-1305, scheda n. 66

22 - Duccio di Buoninsegna, *Sant'Agostino*, Siena, Pinacoteca Nazionale, ante 1308, scheda n. 67

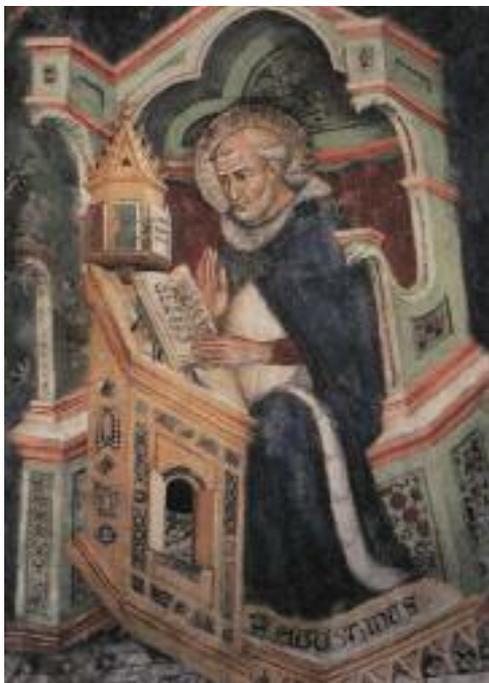


23 - Simone Martini, *Sant'Agostino*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1322-1331ca., scheda n. 73

Nella pagina seguente

24 - Pietro da Rimini, *Sant'Agostino*, Tolentino, Convento di San Nicola, Cappellone, 1325-1328ca., scheda n. 74





25 - Ambrogio Lorenzetti, *Maestà con santi*, Massa Marittima, Pinacoteca Civica, 1335-1338ca., scheda n. 78

26 - Vanni di Baldolo (?), *Sant'Agostino*, Subiaco, Sacro Speco, chiesa superiore, 1340-1348ca. o 1362-1369ca., scheda n. 81

27 - Paolo Veneziano, *Sant'Agostino*, Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore, 1344ca., scheda n. 83



28 - *Sant'Agostino nello studio*, Venezia, Basilica di San Marco, Battistero, 1343-1354ca., scheda n. 82

Nella pagina seguente

29 - Niccolò di Giacomo da Bologna, *Allegoria di sant'Agostino maestro della Sapienza*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 197 antea D, f. 3r, 1354, scheda n. 90





32 - Nicoletto Semitecolo, *Sant'Agostino ai piedi della croce*, particolare, Padova, Chiesa degli Eremitani, 1365-1370ca., scheda n. 94

33 - Lippo Vanni, *Conversione di sant'Agostino*, Siena, Bosco di Lecceto, Eremo di San Leonardo, 1360-1370ca., scheda n. 92

Nella pagina precedente

30 - Ugolino di Prete Ilario, *Sant'Agostino nella regione del dissimile* e *La visione di sant'Agostino*, Orvieto, Duomo, Cappella del Corporale, 1357-1364, scheda n. 91

31 - Ugolino di Prete Ilario, *Sant'Agostino nello studio* e *Conversione di sant'Agostino*, Orvieto, Duomo, presbiterio, 1370-1380ca., scheda n. 91

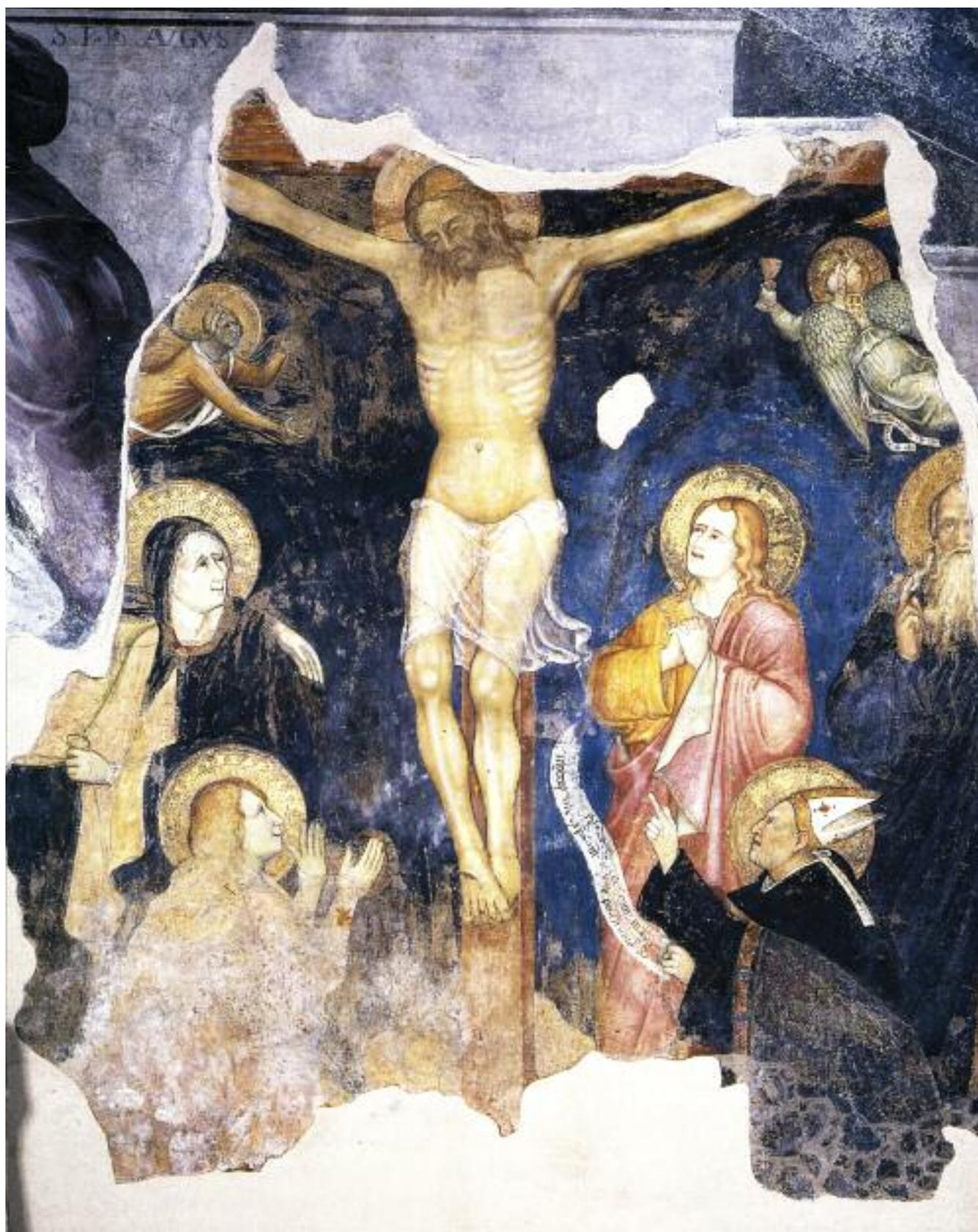




ἉΓΙΟΥ

ΤΙΝΟΥ

ADTE	DE	POS
OMI	PAICY	
PROS	GETISM	
KRI	POG	TS
STLI	HY	PO
OSTV	QIDELIT	
CVS	DORIS	
	TA	



35 - Anovelo da Imbonate (?), *Crocifissione con sant'Agostino e sant'Antonio Abate*, Milano, Chiesa di San Marco, 1386ca., scheda n. 106

Nella pagina precedente

34 - Lorenzo Veneziano o Jacobello di Bonomo, *Sant'Agostino consegna la regola*, Pavia, Pinacoteca Malaspina, 1370-1380ca., scheda n. 96

**Hymnus sanctorum
fessorum. Ambrosii et
augustini. de fide xpiana.**



Deus
Lau
dam
Te
dum
con
fitem

Te eternum patre omis
terra uenerit. **T**ibi omes
angeli et archangeli. **T**ibi
celi et uniuerse potestates. **I**
Tibi kerubim et seraphi
in cessabili uoce proclamant
dicentes. **S**anctus. **S**es.
Ses dñs deus sabaoth.
Pleni sunt celi et terra
glā maiestatis tue. **T**e glo
riosus apostolorum chorus.
Te prophetarum laudabilis
numerus. **T**e martirum
candidatis laudat exercitus.
Te p orbem terrarum scā
confiter ecclesia. **P**atre in se
maiestatis. **M**eneridum
tuum uerū et unieū filium.
Sanctū quoq; pacitum
spiri. **M**er glē xpc. **T**u
patris sempiterni es filii
Mu ad liberandum suce
pturus hominem non conu
stinguis uerū. **T**u de

uicto mortis aculeo apuisti
credentibus regna celorum. **T**u
atque tuam dei sedes in gloria
patris. **I**udex credens esse
uenturus. **T**e ergo qsum
tuis famulis subiucim. quos
precioso sanguine redemisti.
Et in a fac cum scis tuis
in glā numerari. **P**saluuz
fac pplim tuū dñe. **E**t bñ
dic hereditati tue. **P**roge
ces et extolle illos usq; in
eternum. **P**er singulos dies
bndicimus te. **E**t lauda
mus nomē tuū in eternum
et in seculū seculi. **O**ignare d
die isto sine peccatis nos
custodire. **M**isens nri dñe
mis nri. **P**lac dñe mīatua
sup nos que ad modū spera
uim in te. **M**te dñe spūi
nō confundat in eternum. **B**e
nedictus es dñe deus pa
trum nrorū. et laudabil et
glosus in secula seculorū. Amen.
Incipit liber psalterii sū
translationem scissim ac
uenabilis patris nri. **A**m
broxii. scē oediolamensis
ecclesie archiepi. ps. dauid.



Satus uir q
non habyt in
consilio im
pioꝝ. et in iura
peccōꝝ nō st





37 - Pietro da Rimini, *Transito di san Nicola da Tolentino*, Tolentino, Convento di San Nicola, Cappellone, 1325-1328ca., scheda n. 75

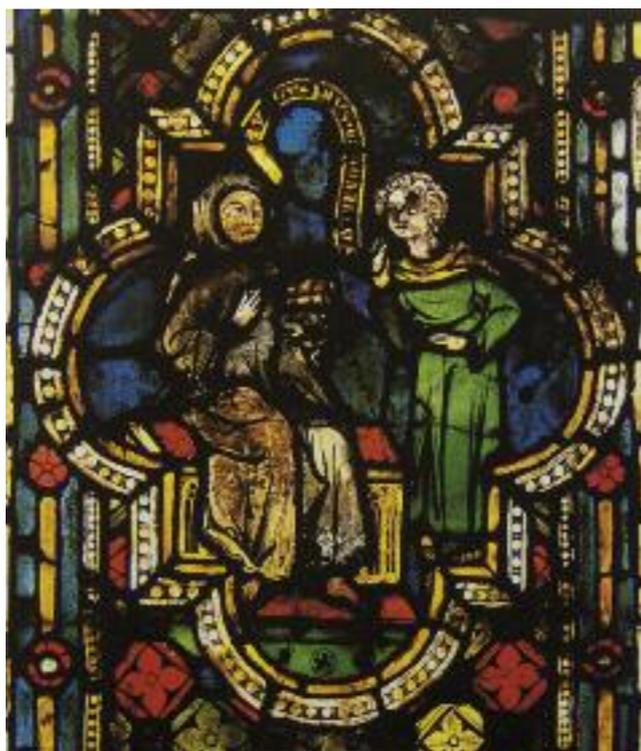
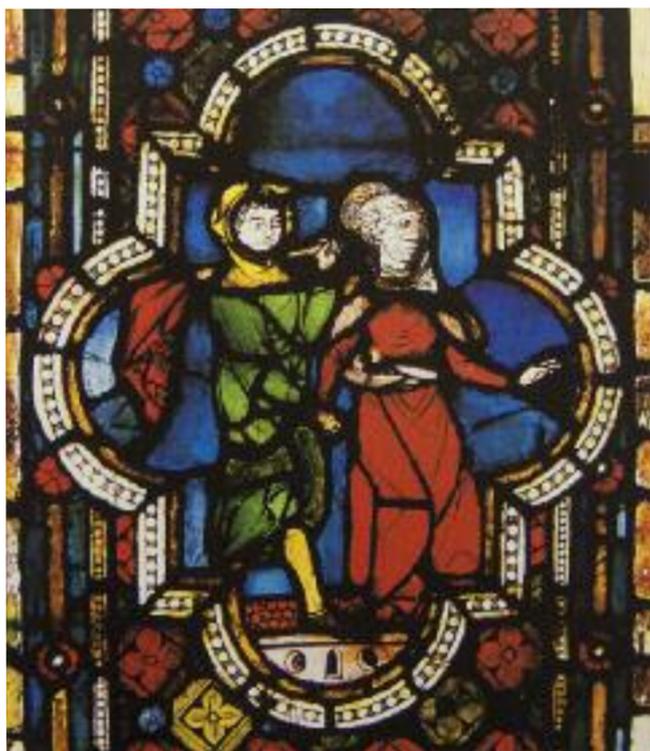
38 - *Transito di san Nicola da Tolentino*, Fabriano, Chiesa di Sant'Agostino, 1325-1340ca., scheda n. 112

Nella pagina precedente

36 - Giovannino e Salomone de' Grassi, *Sant'Agostino e sant'Ambrogio e Battesimo di sant'Agostino*, Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 2262, f. 1r, 1396-1398ca., scheda n. 109



39 - Storie di sant'Agostino, Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 22, f. 153v, 1300-1325ca., scheda n. 111



40-43 - *Agostino accompagnato a scuola da Monica; Agostino incontra Simpliciano; Agostino libera un'indemoniata; Morte di Agostino*, Erfurt, Chiesa di Sankt Augustin, 1330-1334ca., scheda n. 114

Nella pagina seguente

44 - Maestro del Leggendario Ungherese, *Storie di sant'Agostino*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, ms. 16931, scheda n. 115





45 - *Storie di sant'Agostino*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, ms. Ref. 49.203, 1330-1340ca., scheda n. 116



46 - Guariento, *Conversione di sant'Agostino*, Padova, Chiesa degli Eremitani, 1355-1365ca., scheda n. 120



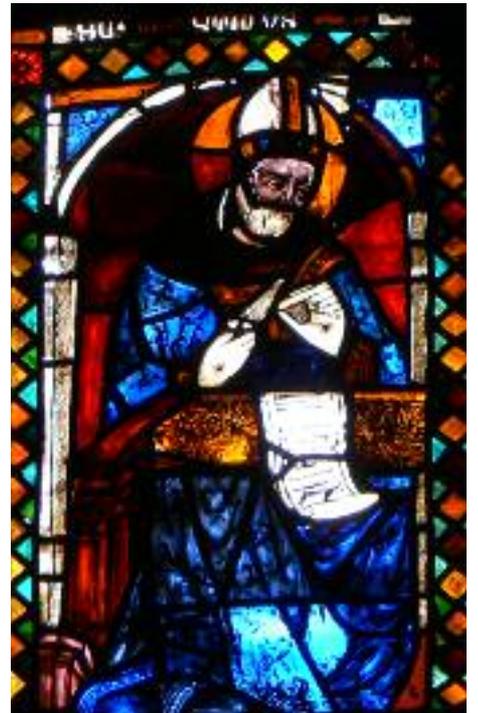
47 - Guariento, *Vestizione di sant'Agostino e Battesimo di Adeodato*, Padova, Chiesa degli Eremitani, 1355-1365ca., scheda n. 120



48-49 - Seguace di Giovanni di Balduccio, *Agostino insegna retorica a Roma e Milano; Sant'Agostino incontra Simpliciano e Conversione di sant'Agostino*, Pavia, Chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro, Arca di Sant'Agostino, 1362-1383, scheda n. 123



50-51 - Seguace di Giovanni di Balduccio, *Sant'Agostino consegna la regola* e *Sant'Agostino giacente*, Pavia, Chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro, Arca di Sant'Agostino, 1362-1383, scheda n. 123



52-54 - Bartolo di Fredi, *Sant'Agostino consegna la regola*; *Sant'Agostino libera il prigioniero dei Malaspina* (particolare) e *Sant'Agostino*, Montalcino, Chiesa di Sant'Agostino, 1384-1388ca., scheda n. 125

Questa raffigurazione risulta di più difficile interpretazione. Infatti il santo è collocato al centro dell'immagine, sempre in abiti episcopali sovrapposti al saio eremitano, con le braccia aperte, alla testa di una nutrita schiera di frati. Davanti a lui un'altra coppia di eremitani regge un libro aperto ed un piccolo stendardo, mentre due giovani chierici li accompagnano con l'incensiere. È possibile ipotizzare che si tratti di una sorta di presentazione da parte di Agostino della propria regola, secondo uno schema insolito di cui non si conoscono esempi precedenti, ma che costituirebbe una reiterazione del soggetto già presente nella miniatura precedente. Alternativamente si

può pensare ad un'allegoria che presenti Agostino alla testa dell'ordine eremitano (Porcher).

È comunque interessante notare come, soprattutto in queste ultime tre scene, venga sottolineato il ruolo del santo non solamente come modello esemplare per i frati dell'ordine, ma rispetto anche agli aspetti più propriamente liturgici, evidentemente in relazione al contenuto del codice e alla sua funzione nell'ambito di tale comunità eremitana.

[VDG]

Bibliografia: MOLINIER 1885, V, p. 46; PORCHER 1954, pp. 29-30; DELARUELLE 1956, pp. 161-162; *Archeologie* 1993, p. 14; COBIANCHI 2000, p. 220; WEB Toulouse.



123

Seguace di Giovanni di Balduccio

Arca di sant'Agostino

1362-1383

Pavia, Chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro, coro

Marmo, cm. 305 x 314 x 168

L'arca, attualmente collocata di fronte all'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro, venne concepita per esaltare la memoria di Agostino, le cui spoglie mortali, secondo la tradizione, erano conservate presso tale convento.

Le preziose reliquie erano state traslate da Ippona (odierna Annaba in Algeria), dove il santo morì nel 431, in Sardegna con ogni probabilità nel VII secolo, a seguito della conquista araba del Nord Africa. Successivamente, per difenderle da possibili profanazioni causate dalle continue scorriere dei pirati saraceni, secondo lo storico Paolo Diacono vennero acquistate dal re longobardo Liutprando per essere portate tra il 723 ed il 725 proprio presso la basilica pavese, alla quale lo stesso monarca fece anettere un monastero (cf. pp. 31-33). L'esatto luogo della sepoltura era conosciuto almeno fino al 1022, quando la tomba venne aperta dai monaci per vendere ad Egelnoto, vescovo di Canterbury, un braccio del santo al prezzo di

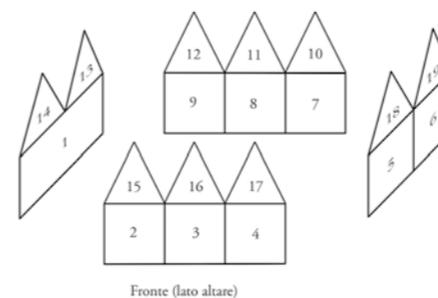


Fig. 123a – Schema grafico del ciclo

cento talenti d'argento e uno d'oro. Dopodiché le preziose reliquie furono occultate per evitare che venissero trafugate e furono ritrovate nel 1695.

Le vicende relative alla committenza dell'arca sono in parte ricostruibili grazie ad una pergamena fatta redigere da Antonio da Tortona, priore degli eremitani del convento di San Pietro in Ciel d'Oro, il quale attorno al 1578 stava raccogliendo informazioni sulla realizzazione del monumento (Sacchi). Nelle intenzioni del prelato vi era infatti la redazione di una cronaca che comprovasse come gli eremitani avessero finanziato l'arca senza il contributo dei canonici regolari, con i quali gli eremitani dividevano il convento e avevano continue dispute per il possesso della chiesa e dei relativi arredi sacri. Dal testo risulta infatti che l'arca fu iniziata nel 1362 per volontà dell'allora priore eremitano Bonifazio Botigella, professore di teologia presso l'università della città e successivamente vescovo di Lodi. Tale datazione, confermata anche dall'iscrizione sulla cornice alla base del monumento, viene ormai quasi unanimemente accettata dalla storiografia come termine *post quem*, sebbene sia stata anche proposta una data di avvio dei lavori al 1350ca. (Courcelle; Fiderer Moskowitz 1991). Sulla base di alcuni documenti recentemente scoperti, secondo la stu-

diosa americana Sharon Dale fin dall'inizio fu con ogni probabilità fornito un contributo sostanziale per la realizzazione dell'arca dal duca Galeazzo II Visconti (1320-1378), che assieme alla moglie Bianca di Savoia (1336-1387) intrattene un legame privilegiato con l'ordine eremitano di Pavia, dove proprio nel 1362 trasferì la corte. Ad una prima fase a ridosso di questa data sono da riferire il completamento dei registri inferiori con *Virtù, apostoli* ed il *gisant*, caratterizzato dalla raffigurazione del corpo giacente di Agostino, inserito perché ancora non se ne conosceva l'esatta collocazione delle reliquie. Tale committenza troverebbe conferma nel fatto che successivamente lo stesso Galeazzo II, il quale aveva formalmente espresso la volontà di essere sepolto presso la chiesa del monastero, lasciò nel testamento la somma cospicua di diecimila fiorini, utilizzati invece per la continuazione del monumento con il registro corredato dalle storie del santo completato entro il 1378-1381.

L'opera comunque doveva essere praticamente terminata nel 1383, quando fu portata a termine una cancellata in ferro per proteggerla (Maiocchi - Casacca). Dalla pergamena cinquecentesca si ricava inoltre che l'ordine eremitano, per il completamento del monumento, si avvale del contributo non solo dei colleghi dei medici e notai di Pavia, ma ancora una volta dei Visconti, in quanto il nuovo duca di Milano Giangaleazzo Visconti (1347-1402), nel testamento redatto nel 1397, lasciò agli eredi disposizioni in proposito. Il contributo da parte della famiglia ducale dovette servire però solamente per alcuni lavori di finitura. Ancora non è del tutto chiarita l'identità dell'autore dell'arca, inizialmente attribuita a Bonino da Campione (Sacchi) e poi riferita a Giovanni di Balduccio (Maiocchi 1901) o più probabilmente al suo ambito.

Il monumento sepolcrale pavese costituisce uno degli esempi più elaborati del XIV secolo, in parte

ispirato alle arche di San Domenico a Bologna e Pietro Martire in Sant'Eustorgio a Milano, opere sempre di Giovanni di Balduccio, dalle quali però se ne differenzia per alcuni elementi che ne fanno una sintesi del tutto originale. Innanzitutto, come nei casi appena citati, medesima è la concezione di inscindibilità tra parti architettoniche e scultoree, nonché la collocazione isolata al centro di un ambiente, anche per favorire la percorribilità dei devoti attorno ad essa. Diversamente però da tali modelli, a Pavia viene evitato l'uso delle cariatidi



Fig. 123b – *Sant'Agostino giacente*, particolare interno dell'arca



a supporto della cassa sepolcrale, la cui massa imponente, riccamente decorata, è articolata da una serie di pilastri aggettanti sui quali sono addossate raffigurazioni di Virtù, ispirate iconograficamente e stilisticamente a quelle dell'arca milanese, e degli apostoli. Inoltre il numero degli episodi relativi alla vita del santo viene notevolmente incrementato, non venendo però questi collocati sul sarcofago stesso, bensì sulla cimasa e sul frontone, costituito da una serie di pannelli triangolari decorati da *gables* (fig. 123a).

Tra i due registri, infine, si inserisce la camera funeraria, scandita da una sequenza tripartita di archi sorretti da pilastri, ispirata alla suddivisione degli archi trionfali e decorata da raffigurazioni allegoriche e santi, molti dei quali in veste eremitana. Al suo interno, secondo un modello desunto dalle tombe papali e prelatizie (Fiderer Moskovitz 2001; Bourdua), si colloca direttamente sul sarcofago il corpo giacente di Agostino a grandezza naturale, con indosso un sontuoso abito vescovile e un libro aperto tra le mani (fig. 123b). Attorno al santo si stagliano le rappresentazioni, in dimensione inferiore, di sei diaconi, che sostengono il drappo funerario, Ambrogio, Girolamo, Gregorio Magno e un eremita, recante un bastone a forma di tau, identificabile verosimilmente come Simpliciano (Sacchi), mentre al centro della volta si staglia Dio Padre, contornato da schiere di serafini e di santi.

Tale disposizione disattende la consueta sequenza iconografica presente nelle altre tombe dedicate a santi, realizzate nel Trecento. Infatti nelle due archie domenicane, le Virtù si configurano come sostegno non solo strutturale, ma anche concettuale della vita, rappresentata immediatamente al di sopra. Inoltre in quella dedicata a Pietro Martire il coronamento è costituito dalla rappresentazione del santo, ormai assunto in cielo al fianco della Vergine, per alludere alla sua ricompensa ultraterrena, completando così un preciso ordine ascendente.

L'importanza dell'arca in San Pietro in Ciel d'Oro non risiede solamente nel prestigio della committenza e della destinazione, ma anche nella presenza di uno dei pochi cicli scultorei dedicati ad Agostino in tutto il Trecento e nel numero di scene, il più ricco dopo quello della vetrata di Erfurt. Ciononostante mancano studi monografici approfonditi che lo riguardano, soprattutto a causa della scarsità di fonti documentarie e del giudizio negativo, dal punto di vista estetico, della moderna storiografia, che lo ha costantemente giudicato di livello inferiore rispetto alle contemporanee tombe di Azzone Visconti e san Pietro Martire.

L'analisi del monumento rimane comunque piuttosto complessa, in quanto esso fu smontato e rimosso in diverse occasioni, senza rispettarne, con

ogni probabilità, la sequenza originaria dei rilievi. Ad esempio, ancor prima del compimento fu trasportato presso la nuova sacrestia commissionata dagli eremitani, per conservarlo in un luogo non condiviso con i canonici regolari. Solamente nel 1900, dopo ulteriori vicissitudini, trovò l'attuale collocazione, al di sopra di un alto basamento presso il coro, venendo così trasformato in un grande retablo.

1. Agostino insegna retorica a Roma e Milano



Collocata sul lato breve della cimasa ai piedi dell'effigie giacente di Agostino, la scena rappresenta l'*incipit* dell'intero ciclo. Il santo si staglia al centro del rilievo, in posa ieraticamente frontale, davanti ad un leggio scorciato prospetticamente e indossa abiti da laico. Caratterizzato da fattezze giovanili, ha il viso coronato dal nimbo dentellato, indicativo della sua non avvenuta conversione, e così appare anche nelle tre scene successive. Attorno ad Agostino si posizionano sette discepoli in ascolto, variamente atteggiati. Lo schema s'ispira a rappresentazioni che ritraggono un maestro in cattedra, presenti anche sui monumenti funerari dedicati a giuristi e retori, come ad esempio il sarcofago Aliprandi nella chiesa di San Marco a Milano (Baroni; cf. scheda n. 88). Decisamente originale invece l'inquadramento della scena con due vedute laterali di Milano e Roma, che alludono alla duplice sua ambientazione.

2. Agostino ascolta predicare sant'Ambrogio

Il riquadro, assieme ai due rilievi successivi posti sul lato lungo della cimasa verso l'altare, prosegue la sequenza narrativa con scene relative alla definitiva conversione del santo al cristianesimo. Tale soggetto è presente nella vetrata di Erfurt (scheda n. 114), ma rispetto a tale precedente il vescovo milanese parla dal pulpito ad una folla composta di fedeli, tra i quali sono riconoscibili



anche Alipio, mentre in basso si trovano Monica e il figlio Adeodato, come viene ricordato nelle *Confessiones*.

3. Agostino incontra Simpliciano e Conversione di Agostino

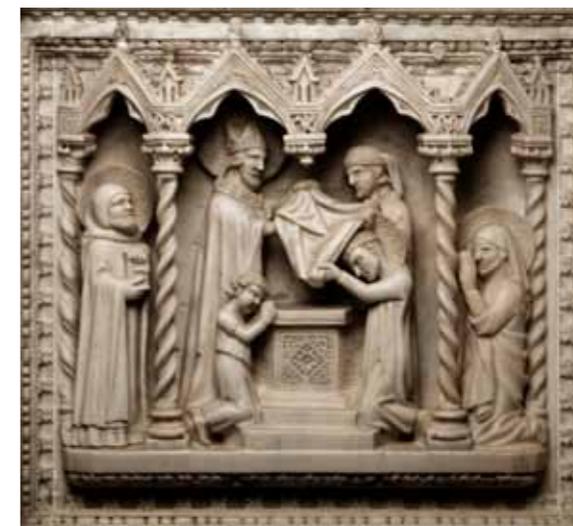


L'incontro con Simpliciano, anziano sacerdote di grande cultura, nonché mentore di Ambrogio, avvenne con ogni probabilità nel luglio del 386, non molto prima della decisione di Agostino di convertirsi al cristianesimo. Tale episodio compare per la prima volta in alcuni cicli trecenteschi presso fondazioni appartenenti ai frati agostiniani come ad Erfurt (scheda n. 114), contesto al quale rimane relegato. In tali raffigurazioni l'anziano sacerdote viene inoltre ritratto con abiti da eremita, in allusione alla vita ritirata ed austera che conduceva, secondo una formula iconografica sviluppata sempre nell'ambito di tale ordine, per il quale assumeva evidentemente una valenza specifica. Mediante questa connotazione si intende evidente-

mente alludere al ruolo cruciale svolto da una figura eremitica nel cambiamento di fede del futuro vescovo d'Ippona. Infatti la scena del colloquio richiama in maniera quasi letterale quanto riferisce Enrico da Friemar nel suo *Tractatus de origine et progressu Ordinis fratrum eremitarum sancti Augustini* (I, 2-3) datato al 1334: *Simplicianus sibi proposuit sanctam vitam beati Antonii et aliorum patrum mundum gaudenter pro Christo deserentium, et specialiter exemplum Victorini magni rethoris* («Il beato eremita Simpliciano gli propose la santa vita del santo Antonio e di altri padri che abbandonarono con tutto il cuore il mondo per amore di Cristo e, in particolare, l'esempio del grande retore Vittorino»).

La conversione viene rappresentata come tradizione mediante l'episodio del *Tolle Lege*, raffigurato nel medesimo pannello al centro dell'arco, per sottolinearne ulteriormente la consequenzialità. In tale scena Agostino appare assorto sotto l'albero, intento nella lettura di un volume che tiene sulle ginocchia, mentre l'angelo gli sta per porgergli il testo con le epistole paoline, indicando il versetto che dovrà essere letto, come nella scena di analogo soggetto realizzata da Guariento a Padova (scheda n. 120).

4. Battesimo e vestizione di Agostino



Alla scena ambientata all'interno di un'architettura gotica assiste, oltre a Monica ed Alipio, anche lo stesso Simpliciano. Il giovane Agostino viene raffigurato mentre s'inginocchia di fronte ad Ambrogio, con il capo tonsurato e circondato dall'aureola, mentre sta per indossare il saio da frate, che lo caratterizza anche in altre scene del ciclo, invece della consueta tunica catecumenale. Anche in questo caso le fonti di riferimento sono state elaborate direttamente nell'ambito dell'ordine eremitano, in

particolare da Enrico di Friemar, sulla base del *Sermo de baptismo et conversione sancti Augustini* dello Pseudo-Ambrogio (cf. pp. 160-167).

5-6. *Traslazione delle reliquie di Agostino a Pavia*



La narrazione prosegue su due pannelli collocati sul lato breve della cimasa, che presentano episodi che interrompono la cronologia riguardante la vita di Agostino, per presentare l'evento postumo relativo all'ultima traslazione del suo corpo. Nella parte superiore del riquadro destro viene rappresentato l'arrivo in Sardegna, mediante un'imbarcazione, di Liutprando con il suo seguito. Tra i personaggi è riconoscibile Pietro, vescovo di Pavia, ed un monaco. Sullo sfondo si intravede la costa dove si stagliano le mura della città di Cagliari. Nella scena sottostante avviene la partenza con le spoglie del santo alla volta della capitale del regno. Il monarca, in piedi vicino alla poppa della nave, indica la direzione da seguire, mentre Pietro è umilmente



inginocchiato di fronte al santo rappresentato con la mitra, vicino al quale sono riconoscibili ancora due monaci (Hallenbeck). Tali personaggi sono chiaramente evidenziati anche nel seguito della narrazione, che prosegue nel registro inferiore del pannello di sinistra, con la traslazione delle sacre spoglie presso una delle porte di Pavia e in quello superiore prima del loro ingresso nella chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro (Courcelle). Mancano esempi precedenti riguardo queste scene, per le quali non esiste una fonte testuale specifica: la presenza, durante il viaggio di Liutprando, del vescovo Pietro e di alcuni monaci non viene ricordata dalle fonti medievali, evidentemente essendo stati inseriti al fine di sottolinearne maggiormente il ruolo nell'impresa (Hallenbeck).

7. *Funerali di Monica*



Sul lato sinistro viene rappresentato il trasporto del corpo della madre di Agostino da parte di un gruppo di monaci, verso una chiesa collocata sul lato opposto, che presenta l'ingresso aperto. La testa nimbata del santo si staglia teneramente proprio vicino a quella di Monica. In secondo piano si notano altri tre personaggi in vesti laiche, forse identificabili con Adeodato, Navigio ed Evodio (Courcelle). Da notare che tale scena compare per la prima volta proprio all'interno del ciclo pavese, essendole generalmente preferita la rappresentazione della morte di Monica.

8. *Sant'Agostino consegna la regola agli eremitani*

Lo spazio centrale viene lasciato ad un soggetto che stava particolarmente a cuore agli eremitani di San Pietro in Ciel d'Oro, ovvero la rappresentazione di Agostino come fondatore dell'ordine. Infatti il santo, con la testa ricoperta dal cappuccio del sa-



io, viene solennemente ritratto in posizione frontale mentre consegna la regola ad un gruppo di diciotto frati, secondo un'iconografia che si viene a sviluppare dall'inizio del Trecento. Rispetto all'esempio dipinto da Guariento a Padova (scheda n. 120), mancano indicazioni geografiche che possano permetterne la collocazione nelle colline toscane o in Africa. Tuttavia l'inserimento dell'episodio dopo la *Morte di Monica*, segue le indicazioni cronologiche della *Legenda Aurea* e del trattato di Enrico di Friemar.

9. *Agostino confuta Fortunato e battezza dei manichei convertiti; Fortunato abbandona Ippona pianeggiante*



Sul lato sinistro del riquadro Agostino, attorniato da un gruppo di frati eremitani argomenta, accompagnato da eloquenti gesti delle mani, le proprie tesi in opposizione a quelle del manicheo Fortunato. L'eretico è facilmente riconoscibile dal berretto appuntito, attributo che caratterizza tradizionalmente anche i pagani, mentre il santo a partire da questa scena viene connotato anche dalla mitra al fine di sottolinearne la dignità epi-

scopale, contraddicendo però il dato storico poiché quando ebbe luogo il dibattito nel 392 Agostino era ancora un semplice sacerdote (Courcelle). Il risultato dell'aspro contraddittorio porta alla sconfitta di Fortunato, raffigurato afflitto sullo sfondo mentre esce da Ippona. Per contrasto, in primo piano, il trionfante Agostino battezza i seguaci dell'eretico, che gli sono inginocchiati di fronte in attesa della purificazione. Questi due soggetti si ritrovano per la prima volta rappresentati proprio a Pavia, per essere poi spesso ripetuti anche all'interno di altri cicli, come ad esempio in quello eugubino di Ottaviano Nelli d'inizio Quattrocento. Il loro inserimento, immediatamente dopo la scena della consegna della regola, potrebbe voler sottolineare l'importanza della predicazione come una delle prerogative precipue dell'ordine eremitano, soprattutto in relazione al loro fondatore.

10-11. *Sant'Agostino ed il libro dei vizi*



Ripartendo dal lato opposto all'altare, la sequenza narrativa procede nelle cuspidi triangolari del frontone con un andamento cronologicamente discontinuo, che con ogni probabilità dipende da un rimontaggio dei pannelli secondo una disposizione diversa da quella originale. In tali raffigurazioni Agostino abbandona le insegne eremitane, per vestire esclusivamente gli abiti pontificali. Da sinistra si trovano due scene intimamente connesse, che raffigurano un episodio narrato nella *Legenda Aurea* (Courcelle). Nel primo pannello infatti Agostino viene rappresentato mentre s'im-



riconoscibile come il demonio, in quanto ne rispecchia alcuni tipici caratteri presenti nelle raffigurazioni medievali: dimensioni più piccole rispetto al protagonista, barba e capelli lunghi, veste corta per sottolinearne la minore dignità, piede forcuto e scarsella, in riferimento alla sua avidità materiale. Secondo Jacopo da Varagine il santo gli chiede di mostrare il contenuto del volume, che è servito al diavolo per registrare accuratamente i peccati commessi dagli uomini. Tra questi se ne trova anche uno di Agostino, che una volta si era dimenticato di recitare l'ufficio di compieta. Appresa la notizia il vescovo d'Ippona, come si vede nel pannello successivo, prega di fronte ad un altare, per poi quindi scoprire che la pagina contenente le sue colpe è ormai divenuta bianca.

12. *Agostino morente risana un malato*



L'episodio, che conclude la narrazione su questo lato del frontone, presenta Agostino disteso sul letto, con un libro aperto di fronte, accompagnato da due monaci. Il suo sguardo è rivolto verso un altro personaggio collocato in piedi sulla destra, che gli mostra le mani gonfie e deformate. Tale episodio, confuso con la morte del santo, è stato invece correttamente interpretato come la guarigione di un malato, avvenuta proprio poco prima di tale tragico evento, che si ritrova anche in altri cicli medievali come ad Erfurt e Rabastens (Courcelle; schede nn. 114, 117).

13-14. *Agostino morente risana un sacerdote e il sacerdote guarito celebra la festa di Agostino*



A partire da questa coppia di pannelli del lato corrispondente ai piedi della statua giacente di Agostino sul sarcofago, si prosegue con la serie dei suoi miracoli *post mortem*, la cui fonte principale è ancora una volta la *Legenda Aurea*, integrata in taluni casi da altri testi. Particolare rilievo viene dato a diversi episodi taumaturgici avvenuti a Pavia o presso lo stesso convento di San Pietro in Ciel d'Oro, al fine di esaltarne il valore salvifico come meta di pellegrinaggio. Le due scene fanno riferimento alla vicenda del prevosto di una chiesa particolarmente devoto ad Agostino che, afflitto da una grave malattia, fu costretto a letto infermo per tre anni (Courcelle). In occasione della festa dedicata al santo ne implorò devotamente l'intercessione e questi gli ap-



parve come si vede nella prima delle raffigurazioni. Assiste alla scena un frate eremitano, anch'egli orante. La narrazione si conclude nel rilievo successivo, dove il sacerdote celebra l'evento con un ufficio religioso, assieme ad altri devoti.

15-16. *Agostino libera il prigioniero dei Malaspina*



Nel primo rilievo Agostino si staglia imponente al centro della raffigurazione, di fronte ad un giovane prigioniero inginocchiato in gesto di preghiera. Secondo il testo di Jacopo da Varagine, questi era un cittadino di Pavia, tenuto recluso assieme ad alcuni compatrioti nelle segrete del marchese Malaspina il quale, per estorcere loro il maggior riscatto possibile, evitava di dissetarli. Ormai stremato il prigioniero invocò devotamente l'aiuto del santo, il quale gli apparve e lo condusse a dissetarsi presso il fiume Gravelona, come raffigurato, infatti, nel rilievo successivo.

17. *Agostino libera un'indemoniata*



Questo miracolo venne attribuito a torto da Jacopo da Varagine ad Agostino, in base ad un'errata interpretazione di un passo del *De Civitate Dei*. Alla sinistra del rilievo il santo viene rappresenta-

to mentre impone le mani su di una posseduta ingocchiata, la quale si dibatte trattenuta da un gruppo di donne (Courcelle).

18-19. *Agostino indica ai pellegrini la via di Pavia e Agostino risana i pellegrini presso la chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro*



Le due scene si ispirano ad un episodio accaduto ad un gruppo di pellegrini ammalati provenienti dalla Germania e dalla Francia, che nel 912 avevano intrapreso un viaggio verso Roma. Attraversate le Alpi e giunti nei pressi di Pavia, videro apparire il santo, come mostra il primo rilievo. Questi, mosso a compassione, li invita a visitare la propria tomba presso la chiesa in Ciel d'Oro, dove infatti si dirigono con le loro stampelle, che però abbandonano all'uscita, poiché risanati.

Nella loro diversità tali eventi miracolosi, alcuni dei quali mai rappresentati precedentemente, vogliono non solamente celebrare le qualità taumaturgiche di Agostino, ma anche sanzionare la legittimità di Pavia e del convento di San Pietro in Ciel d'Oro a conservare le preziose reliquie.

L'analisi dei differenti rilievi permette di trarre alcune conclusioni fondamentali riguardo la commissione dell'opera. Innanzi tutto, nonostante la mancanza di pagamenti e di una documentazione precisa, sembra emergere in maniera evidente il ruolo dell'ordine eremitano come promotore dell'impresa. Tale deduzione si evince non solamente dalle diverse raffigurazioni di santi eremitani collocati sulla cimasa, come già venne fatto notare dal priore Antonio da Tortona nel già citato manoscritto cinquecentesco (Sacchi), ma anche dalla specifica connotazione di Agostino in alcuni rilievi narrativi e di Simpliciano, il quale nell'ambito del ciclo viene a svolgere un ruolo strategicamente cruciale nella conversione del santo. La sua raffigurazione inoltre sembra integrare la serie dei dottori della Chiesa all'interno della camera funeraria, venendo così assunto a garante e campione dell'ortodossia cattolica.

Tramite la realizzazione dell'arca, gli eremitani intesero quindi legittimare la loro presenza in san Pietro in Ciel d'Oro, dove sempre in quegli anni promossero anche un'altra serie di committenze, quali la perduta decorazione del secondo chiostro con un ciclo, dedicato ad Agostino e san Nicola da Tolentino, opera di Michelino da Besozzo, terminato nel 1388 (II sez., n. 529), nonché il polittico destinato all'altare maggiore, datato all'ottavo decennio del Trecento, di cui rimane solamente lo scomparto centrale conservato presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia (scheda n. 96).

La committenza dell'arca, inoltre, costituisce una tappa fondamentale, se non addirittura una sorta di corollario, di quella strategia avviata dall'ordine volta a ridefinire l'identità del santo come proprio fondatore, che non a caso culmina proprio con questa ideale presa di possesso delle sue spoglie. Tale diritto era stato di fatto già sancito dalla bolla, emanata il 20 gennaio del 1327 da Giovanni XXII, che concesse agli eremitani d'insediarsi nel convento pavese assieme ai canonici regolari, in virtù del fatto che fossero da ritenere i figli prediletti del santo.

Il monumento va anche considerato chiara espressione dell'orgoglio cittadino da parte del comune di Pavia, che ne sostenne in parte il finanziamento. Nondimeno, contrariamente a quanto sostenuto dalla Fiderer Moskovits (1991a), appare difficilmente sostenibile l'ipotesi che possa costituire anche un manifesto figurativo finalizzato a sostenere il primato storico-politico della città nei confronti della rivale Milano (Bourdua), ma piuttosto sembra volto a sottolineare il suo legame con la fami-

glia Visconti, che nel 1362 l'avevano scelta come co-capitale del ducato.

[VDG]

Bibliografia: SACCHI 1832; MAIOCCHI 1901; MAIOCCHI 1903; MAIOCCHI - CASACCA, I, 1906, pp. 154-209; BARONI 1944, pp. 98-100; COURCELLE 1965, pp. 61-72; FIDERER MOSKOVITZ 1991a, pp. 1-9; HALLENBECK 2000, pp. 40-49; FIDERER MOSKOVITZ 2001, p. 210; WARR, in BOURDUA - DUNLOP 2007, pp. 23-25; BOURDUA, in BOURDUA - DUNLOP 2007, pp. 29-50; DALE, in corso di pubblicazione.



124
Niccolò di Giacomo da Bologna
Storie di sant'Agostino
1365-1375ca.
Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 4108, f. 171r
Miniatura

Notizie sul codice: pergamena; cm. 60 x 40; ff. 171; scrittura gotica corale, notazioni quadrate su tetragrammi; Antifonario dei santi (II volume: da Maria Maddalena a sant'Agostino); provenienza: Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore (eremitani).

Il codice oggi si presenta in un

precario stato di conservazione, con molte iniziali ricollocate e numerose carte mancanti, asportate nella seconda metà del XIX secolo. Il manoscritto è uno dei corali (mss. 4108, 4109; II sez., nn. 401, 403) recuperati nel 1885 sotto l'altare di San Bartolomeo all'interno della chiesa bolognese di San Giacomo Maggiore, dove erano stati nascosti alle requisizioni decretate dalle soppressioni post-unitarie nel 1866.

Il restauro effettuato ha permesso solo in parte il recupero dei capilettera che inizialmente, una volta rinvenuti, erano stati depositati nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Tra i fogli non ritrovati, tra l'altro, resta quello con l'iniziale *M[aria Magdalena]*, descritto a fine Ottocento da

Malaguzzi Valeri, con l'iconografia della *Cena in Casa di Levi*, verosimilmente posto all'inizio di questo secondo volume dell'antifonario, in corrispondenza della festività della santa. La carta, inoltre, presentava lo stemma della famiglia Isolani, da considerare la probabile committente del codice. Stando alla notazione dello studioso, oggi purtroppo non più verificabile, nella pagina erano raffigurati anche due frati agostiniani, forse i procuratori generali Giovanni e Niccolò da Castel de' Britti (Benevolo - Medica, p. 275).

Da un punto di vista stilistico, le miniature sono databili tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del XIV secolo, una collocazione cronologica che si desume dal confronto con altri volumi della serie agostiniana di San Giacomo Maggiore (mss. 604, 605, 607), nonché con alcune immagini realizzate dallo stesso Niccolò di Giacomo nei graduali di Sant'Antonio a Padova (Biblioteca Antoniana).

Il ciclo con le storie della vita dei santi Antonio e Agostino è costituito da tre frammenti ricollocati in corrispondenza di un foglio mancante (f. 171r), costituenti un unico capolettera «I», e se ne può rintracciare la sequenza originaria in base alle decorazioni marginali. Il vescovo d'Ipbona, peraltro, compare anche nel f. 166r (iniziale ricollocata e segnata XII 33; II sez., n. 401), dov'è inserito come capolettera *A[dies celebris]*.

1. *Conversione di Agostino (?)* (frammento ricollocato e segnato XII 41, cm. 15 x 16,5)

La miniatura è estremamente rovinata e non permette un'identificazione certa. Il santo sembra essere la figura aureolata seduta sotto un albero, con la mano destra sotto il mento, in atteggiamento pensieroso, e abbigliato con una veste dai risvolti azzurri. Davanti a lui, in piedi, è rappresentato un altro personaggio in veste rossa e senza aureola con cui sembra discorrere.

La scena, che appare ambientata in un giardino, potrebbe essere interpretata come una delle fasi immediatamente precedenti la conversione del