

NUOVA BIBLIOTECA AGOSTINIANA  
A CURA DELLA CATTEDRA AGOSTINIANA  
PRESSO L'“AUGUSTINIANUM” DI ROMA  
FONDATORE P. AGOSTINO TRAPÈ O.S.A.  
DIRETTORE P. REMO PICCOLOMINI O.S.A.

OPERE DI SANT'AGOSTINO

EDIZIONE LATINO-ITALIANA  
PARTE V: SUSSIDI: ICONOGRAFIA AGOSTINIANA  
VOLUME XLI / 2

OPERA OMNIA DI  
SANT'AGOSTINO

# ICONOGRAFIA AGOSTINIANA

**XLI / 2**  
**IL QUATTROCENTO**

**PRIMO TOMO – SAGGI E SCHEDE**

DI  
ALESSANDRO COSMA - GIANNI PITTIGLIO

CITTÀ NUOVA EDITRICE

## PREFAZIONE

*Il secondo volume sull'iconografia di Agostino è dedicato al Quattrocento, un secolo particolarmente ricco sia per la straordinaria fioritura artistica che per l'evoluzione dell'immagine del santo. Proprio per questo motivo, nonostante la minore ampiezza cronologica rispetto al volume sul Medioevo, si è deciso di suddividere l'opera in due tomi (nei riferimenti indicati rispettivamente come I t. e II t.), una soluzione che ha permesso di affrontare con maggiore ampiezza le problematiche relative alla raffigurazione del santo e i grandi capolavori in cui è presente. Il primo tomo, infatti, è dedicato interamente ai saggi e alle schede delle opere principali, mentre il vero e proprio corpus è ora raccolto tutto nel secondo.*

*La struttura dell'opera, in ogni caso, riprende lo schema elaborato per il volume sul Medioevo: nel primo tomo, quindi, una serie di saggi introduttivi analizzano i più importanti cambiamenti dell'immagine di Agostino durante il secolo. In particolare, il contributo di Gianni Pittiglio focalizza l'attenzione sulle principali novità iconografiche, ripercorrendone l'origine e la diffusione, e offre una panoramica complessiva dei risultati conseguiti da questo studio; quello di Alessandro Cosma analizza l'utilizzo dell'immagine di Agostino promossa dall'ordine eremitano in una sorta di “propaganda visiva” che conduce a nuove iconografie e ad accese polemiche; quello di Ian Holgate si sofferma sul ruolo della madre di Agostino, santa Monica, proprio nel secolo in cui la traslazione delle sue reliquie da Ostia a Roma ne aumentò incredibilmente la devozione; quello di Elisa Brilli, infine, affronta la complessa e articolata questione degli apparati decorativi approntati per la traduzione francese del De civitate Dei realizzata da Raoul de Presles, in cui Agostino compare in vesti spesso uniche e di grande originalità.*

*Ai saggi segue una selezione di 125 opere, divise tra immagini singole e cicli biografici, analizzate in maniera approfondita e selezionate in primo luogo per evidenziare le principali innovazioni iconografiche relative al santo, spesso all'origine di una tradizione che avrà una grande diffusione nei secoli seguenti, o per presentare veri e propri hapax in cui l'immagine di Agostino compare al centro di complesse soluzioni figurative. Allo stesso tempo, però, la selezione comprende anche opere meno originali da un punto di vista iconografico, ma che, per la loro straordinaria e riconosciuta importanza storico-artistica, non potevano certo mancare in un volume dedicato al Quattrocento. Riguardo i cicli biografici, invece, come già avvenuto nel volume sul Medioevo, si è scelto di inserire tutti quelli rintracciati nel corso dello studio, affiancati dalla consueta scheda critica e da un completo apparato illustrativo.*

*Il secondo tomo, invece, raccoglie il vero e proprio corpus dell'iconografia agostiniana del Quattrocento, ovvero la mappatura di 750 opere in cui compare l'immagine del santo con le relative illustrazioni. Come già nel volume dedicato al Medioevo, la sezione è ordinata geograficamente e l'analisi di ogni opera è affidata a brevi testi che riportano i principali dati cronologici, iconografici e bibliografici. Il corpus, inoltre, è preceduto da una piccola sezione in cui abbiamo recuperato alcune importanti raffigurazioni che non avevano trovato posto nel primo volume e seguito da un'ulteriore sezione, Oltre il corpus, con una breve segnalazione di numerose altre opere a ricordare che un censimento iconografico costituisce necessariamente una “ricerca aperta”, suscettibile di continui miglioramenti e integrazioni. A questo proposito, peraltro, precisiamo che le opere iniziate sul finire del XV secolo, ma concluse nel XVI – come ad esempio il ciclo della cappella Cavalcabò di Sant'Agostino a Cremona – saranno pubblicate nel prossimo volume dedicato al Cinquecento.*

*Nelle appendici al secondo tomo, inoltre, sono state inserite le trascrizioni integrali di due testi latini che rivestono un'importanza particolare per l'immagine di Agostino nel corso del secolo, il Metrum pro depingenda e la cosiddetta Historia Augustini, analizzate già nel primo tomo e che ci auguriamo di poter affrontare successivamente in uno studio specifico.*

*L'opera, infine, è corredata dai fondamentali apparati di riferimento: l'indice dei nomi, dei luoghi e delle schede nel primo tomo e quello dei nomi nel secondo, che si presenta già, di fatto, organizzato per nazione, città e luogo di conservazione.*

*Grazie alla tenacia e alla generosità di padre Franco Monteverde, vero e proprio motore di questa vasta impresa, si è inoltre potuto ampliare considerevolmente il numero di riproduzioni a colori che ora accompagnano integralmente il primo tomo dell'opera, venendo incontro ai suggerimenti di numerosi*

collegli e amici e testimoniando anche con la qualità delle riproduzioni l'importanza della rappresentazione di Agostino nel XV secolo.

In conclusione, volevamo ringraziare chi a vario titolo ci ha aiutato in questa lunga e complessa ricerca: Pieralda Albonico e Giandomenico Borelli (per le opere di Gravedona), Cecilia Alessi e Raffaella Bogo (Biblioteca della Soprintendenza B.S.A.E. di Siena e Grosseto), Juana Arroyo (Madrid, Real Collegio Alfonso XII), Ilaria Azzoni (Parma, Biblioteca Palatina), Ursula Benkoe e Katharina Kirr (Konstanz, Städtliche Museen), fra' Paolo Canali (responsabile della Biblioteca francescana collegata al Convento di S. Angelo in Milano), Claudine Croyere (Institut d'Études Augustiniennes, Paris), Elena De Mattia (Pordenone, Biblioteca Civica), Albert Dietl (Universität Regensburg), Blanca Domingo (Roma, Biblioteca Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC), Ingrid Falque (Université de Liège), padre Vittorio Fratini (parroco della cattedrale di Treia), Valentine Henderiks (Université Libre de Bruxelles), Luke Kelly (Associate Curator of Antiquities Utah Museum of Fine Arts), Ingrid van Neer-Bruggink (Bibliotheek Augustijns Instituut, Eindhoven), Elena Raponi (per Santa Maria delle Grazie a Milano), Paola Scarpellini (Biblioteca dell'Accademia Carrara e GAMeC), Robert Reijn, Anna Sgobbi (Monaco, Ludwig Maximilians Universität), Robert Skwirblies (per le indicazioni sulla collezione Solly), Rosario Termotto (per le opere di Gagini a Collesano e Castelbuono), Petr Tomášek (Brno, Moravska Galerie), Kurt Zeitler (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung), il Centro Cultural Agostiniano onlus di Roma, la Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, la Biblioteca dell'Istituto di Cultura Danese a Roma, la Biblioteca Hertziana e il Kunsthistorisches Institut di Firenze.

Gli storici dell'arte che hanno collaborato alle schede, ai saggi e alla ricerca del corpus a questo volume: Arianna Angelelli, Enrico Bellazzecca, Elisa Brilli, Roberta Cerone, Elisa Coletta, Giorgia Corso, Anna Delle Foglie, Giovanna Donadoni, Dario Iacolina, Ian Holgate, Isabella La Costa, Marubbi Mario, Marica Marzintotto, Nicolas Tini Brunozzi, Silvia Pedone, Giorgia Pellini, Luca Pezzuto, Lorenzo Principi, Maria Rosaria Rinaldi, Isabella Rossi, Irene Sabatini, Anna Luce Sicurezza, Francesca Sinagra, Carolina Vigliarolo.

I membri dell'ordine di Sant'Agostino (OSA) che hanno contribuito a quest'opera con preziosi consigli e affettuosa disponibilità: Pasquale Cornio, Antonio Iturbe, Mario Mattei, Marziano Rondina, Rocco Ronzani, Christoph Weberbuer (Berlino), Antonio Baldoni, Matthias Schlögl (Vienna).

La Nuova Biblioteca Agostiniana, diretta da padre Remo Piccolomini, di cui questa serie costituisce l'appendice iconografica desiderata già da padre Agostino Trapè e la signora Marisa Allegrini per aver contribuito con pazienza alla correzione di molte parti del manoscritto.

L'editore Città Nuova che ha seguito fin dall'inizio questo progetto e, in particolare, Elena Cardinali, Donato Falmi, Matteo Girardi, Silvia Sanna, Lucia Velardi.

Gli amici, storici dell'arte e non, che ci hanno dato consigli e fornito collaborazioni sempre preziose e gradite: Serenella Castri, Roberta Cerone, Roberto Crespi, Grazia Maria Fachechi, Cristiano Giometti, Francesco Grisolia, Giorgio Leone, Rosa Lo Nigro, Nayra Llonch Molina, Jimmy Naudi, Cristiana Nicotera, Isabella Rossi, Stefan Weppelmann, Jana Zapletalova.

La Biblioteca Egidiana di Tolentino, soprattutto nella persona di Orlando Ruffini che ha contribuito a questo lavoro con le sue numerose segnalazioni, i suoi preziosi suggerimenti e le sue attente letture. Grazie anche a Monica Ruffini e Ivo Battelli che ci hanno messo a disposizione con competenza e passione il patrimonio della biblioteca e le loro conoscenze.

Il priore del convento di San Nicola da Tolentino, padre Massimo Giustozzo, padre Gabriele Pedicino e tutti i frati, la cui generosa e cordiale ospitalità ci ha accompagnato sempre in questi anni di lavoro.

Un ringraziamento speciale, infine, ad Andrea Raggi che ha ideato la nuova veste grafica di questo volume e che ci ha "sopportato" con pazienza, e soprattutto a padre Franco, il miglior committente che degli studiosi possano incontrare sul loro cammino.

Alessandro Cosma e Gianni Pittiglio

Saggi



# L'ICONOGRAFIA DI SANT'AGOSTINO NEL QUATTROCENTO TRA INNOVAZIONE E CONTINUITÀ

di *Gianni Pittiglio*

Con la fine del Medioevo, che in questa serie di volumi si è convenzionalmente deciso di chiudere con il Trecento, il nuovo secolo si pone, com'è ovvio, in stretto dialogo con il precedente da cui recupera molti schemi iconografici già diffusi e se ne distanzia, invece, grazie alla creazione di nuove soluzioni in “immagine” che in alcuni casi diverranno così emblematiche e imprescindibili nella raffigurazione di sant'Agostino da caratterizzarlo anche nei secoli a seguire.

## 1. I due episodi ricorrenti: il Bambino sulla spiaggia e l'apparizione di Girolamo

L'iconografia che si diffonde di più a partire dal XV secolo è sicuramente la cosiddetta scena di *Sant'Agostino e il Bambino sulla spiaggia*<sup>1</sup>. L'episodio sintetizza la riflessione teologica del santo di Tagaste rispetto ad uno dei misteri più complessi del cristianesimo, quello della Trinità, al quale dedicò una delle sue opere più celebri, il *De Trinitate*.

La raffigurazione consueta mostra Agostino in paramenti vescovili a colloquio con un bambino seduto su una spiaggia in riva al mare che sta tentando di svuotare con un cucchiaino, metafora dell'impossibilità di comprendere razionalmente la Trinità. Il bambino, infatti, che si rivela essere Gesù, raffigurato quasi costantemente con l'aureola crociata, alla domanda del santo che gli chiede cosa stia facendo, risponde che svuotare il mare sarà sicuramente più facile del suo tentativo di spiegare la Trinità con la ragione. Uniche deroghe a questo canovaccio sono l'ambientazione, spesso sostituita da un paesaggio fluviale, dovuto all'origine della storia ambientata in riva alla Senna (v. *infra*), e l'oggetto tenuto in mano dal bambino, che in alcuni casi diventa una conchiglia, in base all'interpretazione della parola latina *cochlear*, indifferentemente usata già nell'antica Roma per designare un cucchiaino o una conchiglia (fig. 1)<sup>2</sup>.



fig. 1.  
Cristoforo de' Predis,  
*Sant'Agostino e il  
Bambino sulla spiaggia*,  
Milano, Biblioteca  
Ambrosiana,  
ms. S.P. 42, f. 305v  
(Libro d'Ore  
Borromeo)

Si precisa che nei richiami interni del volume, con la parola “schede” si fa riferimento a quelle del primo tomo, mentre le citazioni relative al *Corpus* sono indicate dalla dicitura “II t.” seguita dal numero corrispondente. Il primo volume della serie, quello sul Medioevo, è invece segnalato nella forma abbreviata *Iconografia...*, I, seguita dalle ulteriori specifiche. Per quanto riguarda le citazioni bibliografiche all'interno delle schede, si fa presente che esse compaiono con autore e anno solo nei casi in cui siano presenti più contributi del medesimo autore nella bibliografia in calce; i riferimenti alle opere di Agostino, infine, seguono le abbreviazioni della Nuova Biblioteca Agostiniana (NBA) riportate nella tavola in fondo al volume.

<sup>1</sup> È questo il titolo che abbiamo scelto per l'*Iconografia Agostiniana*, ma al soggetto ci si riferisce altrove in maniere diverse, cosicché lo si può rintracciare come *Sant'Agostino e l'angelo*, *Sant'Agostino medita sulla Trinità*, *Sant'Agostino e il Bambino in riva al mare*, ecc. Il primo studioso a trattare l'argomento è stato il francese Henri Irénée Marrou che se ne è occupato in un convegno a metà degli anni cinquanta del secolo scorso e l'ha poi sviluppato in un saggio più ampio (MARROU 1954-1955, 1964). Il soggetto è inserito anche nell'elenco di SCHNAUBELT – VAN FLETEREN (1999, p. 53, n. 6B), dove peraltro appare con la dicitura *Augustine and the Child*.

<sup>2</sup> Per capire la portata della diffusione di questo motivo iconografico, è interessante riportare i meri dati raccolti da questo volume: tra *schede* e *corpus* se ne trovano ben 47 (schede nn. 5, 96, 100?, 102, 116, 119, 121, 125; II t., nn. 3, 12, 13, 14, 23?, 24, 28, 97, 113, 130, 137, 167, 192, 209, 211, 257, 316, 355, 397, 423, 461, 604, 605, 606, 636, 686, 704, 712, 718, 719, 730 + 9 *Oltre il corpus*). La fig. 1 di questo saggio, peraltro, è tratta dal cosiddetto Libro d'Ore Borromeo conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (ms. S.P. 42, f. 305v), segnalato nella sezione *Oltre il corpus* (II t., p. 362): il prezioso codice fu decorato dalla bottega di Cristoforo de' Predis, molto probabilmente in occasione



*Schede*





4a-b. Sant'Agostino (?)  
e Sant'Ambrogio (?)



entrambi caratterizzati dai paramenti episcopali e dai libri sullo scrittoio. Si potrebbe comunque ipotizzare che *Agostino* sia il primo da sinistra per la consueta associazione con *Giovanni Evangelista* posto nel riquadro soprastante (Goldscheider, pp. 23-24, tav. 36).

La formella con il santo di Tagaste è inserita in uno spazio ben studiato, in cui la figura si muove liberamente, accennando da seduto una leggera torsione del corpo. Il naturalismo è evidente nella perfetta proporzionalità classica, nelle tensioni espressive, nel ritmo prodotto dalla cadenza delle linee e dei panneggi che si avviano con organicità, seguendo l'andamento anatomico del personaggio. Il leggìo, di forma piramidale con finte lesene e colonne, si staglia parallelamente al santo e corre longitudinalmente alla forma della specchiatura cadenzando con eleganza il volume e la solennità dello spazio definito.

Nella seconda metà del Novecento si accese la diatriba sull'identificazione iconografica del santo generata dalla mancanza di elementi caratterizzanti (Goldscheider). Irina Danilova considerò in maniera inversa i due vescovi, sviata forse da un errore generato da Richard Krautheimer (1956, pp. 114-115; 1971 tav. IV), e fu Paolucci a riconsiderare la questione, riconoscendo nella formella in esame la rappresentazione di *Sant'Agostino* (1994).

Nicolas Tini Brunozzi

**Bibliografia:** VENTURI 1923; PLANISCIG 1940, pp. 12, 30; GOLDSCHIEDER 1949, pp. 23-24; PLANISCIG 1949, p. 74; KRAUTHEIMER 1956, pp. 104, 114-115; SALVINI 1959, p. 64; KRAUTHEIMER 1970, p. 5; HEYDENREICH 1974, pp. 135-145; NUNZIATI, in BACCI 1978, pp. 80-82; DANILOVA 1980, pp. 503-506; PAOLUCCI 1994, I, pp. 157, 412-413; PAOLUCCI 1996, pp. 11-23; GIUSTI 2000, pp. 34-39.

##### 5 Pseudo Jacquemart e bottega Sant'Agostino e il Bambino sulla spiaggia

1409

Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 919, f. 93r

Miniatura

*Notizie sul codice:* pergamena; ff. 252 su due colonne di 23 righe; mm 400 x 300; latino; libro d'ore (uso di Parigi), cosiddetto *Grandes Heures de Jean de Berry*

Il bellissimo manoscritto francese venne completato tra 1408 e 1409 su committenza del celebre Jean di Valois, detto il Magnifico (1340-1416), duca di Berry e uno dei più grandi mecenati del tempo. Fratello cadetto di Carlo V e zio di Carlo VI, la sua passione per l'arte si tradusse in una grande collezione che comprendeva oltre ai manoscritti, arazzi, monete, pietre preziose, reliquiari, cammei, che venne dispersa intorno alla metà del XV secolo durante una delle battaglie finali della Guerra dei cent'anni (1337-1453). Le *Grandes Heures*, in seguito, appartennero alle collezioni di Carlo VIII, che le fece rilegare nel 1488, e di Luigi XII, per entrare a far parte, nel Seicento, del patrimonio della Bibliothèque Royale, oggi Nazionale, nel Cabinet des manuscrits.

Una descrizione delle opere accumulate da Jean de Berry compare nei preziosi inventari redatti dal bibliotecario Robinet d'Estampes nel 1402 e nel 1413, nel secondo dei quali viene citato anche il codice delle *Grandes Heures*, che poi ricompare anche nell'inventario del 1416 successivo alla morte del duca. Sappiamo, così, che nella biblioteca originaria, tra i diversi manoscritti, erano conservati quattordici bibbie, sedici salteri,







**15**  
Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino  
**San Domenico, san Francesco,  
sant'Agostino (Giudizio Universale)**  
1428-1430 ca.  
Loreto Aprutino (Pescara), Chiesa di Santa  
Maria in Piano, controfacciata  
Affresco

La chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino custodisce importanti cicli affrescati quattrocenteschi, conservati nella terza, nella quinta cappella destra dell'edificio (raffiguranti, rispettivamente, *Storie di Cristo e della Vergine* e *Storie di san Tommaso d'Aquino*) e nell'ampia superficie della controfacciata, dove è raffigurato il celebre *Giudizio Universale*.

Gli affreschi nelle cappelle sono riferibili al patronato dei d'Aquino e sono saldamente ancorati a una datazione compresa tra il 1423 (nomina di Francesco II d'Aquino a conte di Loreto Aprutino) e il 1428 (data che compare, assieme al nome del conte, negli affreschi della terza cappella), mentre diversa è la committenza del *Giudizio*, non dovuta all'iniziativa della casata ma alla società laica della cittadina, insieme al con-

tributo della comunità dei bifolchi, come documenta l'iscrizione in minuscola gotica sull'archivolto del portale d'ingresso, che doveva proseguire con la datazione dell'affresco, irrimediabilmente perduta, *HOC OPUS FUERAT FACTU(M) DE ELEMOSINA TER(R)E LAURETI CUM ELEMOSINA BUBUM AN(N)O D(OMI)NI [...]*. La prassi dei cantieri medievali, in accordo con le indagini sull'architettura del monumento (Pellini), rende verosimile che l'affresatura sia iniziata dalla cappella più vicina al presbiterio, configuratasi tra l'altro quale cappella di famiglia grazie alla presenza delle *Storie di san Tommaso d'Aquino*, e si sia conclusa nella controfacciata, per volere della comunità loretese. Questo dato non appare in contrasto con l'ipotesi di un collegamento tra la realizzazione del *Giudizio* e la concessione nel 1429, per volontà della regina Giovanna II, della Fiera della Madonna in Piano (Dell'Orso 1988a). Anche se non lo si volesse considerare presupposto diretto della committenza dell'affresco, il dato storico testimonia comunque il florido stato economico della comunità produttiva di Loreto Aprutino, quella stessa comunità che, stando all'iscrizione, deve aver garantito le spese dell'impresa pittorica.



Circostanziati contributi critici propendono per un'omogeneità delle maestranze attive nel cantiere loretese, affermando con sostanziale uniformità quanto intuito tempo addietro da Enzo Carli (1943), ovvero l'identità del Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino col pittore operante nel 1423 nell'abside della chiesa superiore di Santa Maria della Rocca a Offida. Mentre Carli escludeva dalla comune matrice gli affreschi che decorano la cappella con le *Storie di san Tommaso*, più recentemente la critica ha optato per attribuire ad una sola bottega la paternità dell'intera decorazione pittorica quattrocentesca di Santa Maria in Piano (Papetti, Bologna 2003, Pasqualetti 2003, 2005). Tali dettagliate analisi stilistiche hanno meritoriamente riunito un *corpus* di opere indubbiamente correlate tra di loro. Tuttavia, esse appaiono difficilmente riconducibili ad un'unica paternità, suggerendo semmai l'intervento di un'organizzazione "consortile" di più personalità (come previsto dalla stessa organizzazione del lavoro dei frescantti attivi nei cantieri pittorici tardogotici del Regno), non solo appartenenti allo stesso ambito culturale piceno-aprutino di inizio Quat-

trocento, ma di fatto attive negli stessi cantieri (Pellini).

Il grande interesse suscitato dal *Giudizio* di Loreto Aprutino non risiede esclusivamente nella bellezza del brano pittorico. Pari se non maggior motivo di attenzione risiede infatti nell'inconsueta rappresentazione iconografica del tema escatologico, dotata di molteplici peculiarità. In primo luogo, la presenza del cosiddetto "ponte del capello", ovvero il ponte posto a collegamento dei due argini del fiume che scorre tra Inferno e Paradiso, dalle basi ampie ma esilissimo al centro, e quindi di difficile superamento per le anime che tentano di attraversarlo (Dell'Orso 1988b). Questa inedita rappresentazione, la cui interpretazione è stata resa possibile soprattutto grazie alle iscrizioni presenti nel più tardo ma speculare *Giudizio* in San Pietro a Castignano, nei pressi di Offida (Ferriani), alluderebbe alla purificazione dei peccati delle anime nel Purgatorio, prima dell'ingresso in Paradiso.

La rappresentazione del Purgatorio, piuttosto rara nelle illustrazioni dei *Giudizi*, comincia a comparire proprio in alcuni affreschi di inizio Quattrocento (Le Goff 1981; Bratu 1993), grazie da un lato alla dignità



croce rossa e bianca su campo azzurro, e lo stemma della confraternita di Sant'Agostino, raffigurante un pastorale tra due flagelli in uno scudo troncato su campi nero e bianco (Mancini 1995). La scena si svolge in un contesto simbolicamente irreali, caratterizzato da un pavimento di morbide nubi e da un fondo oro riccamente drappeggiato che contribuisce ad isolare la figura del santo e che ricorda i tessuti preziosi tornati di moda a Roma nell'ultimo ventennio del Quattrocento, utilizzati per dare rilievo alle antiche icone (Mercurelli Salari). Una soluzione che non ha solo valore decorativo, ma permette anche l'esaltazione di sant'Agostino, il quale si staglia nitido e solenne sul fondo, sovrastando gli altri figuranti.

Questo dipinto rientrava in un globale progetto di rinnovamento dell'antico oratorio della confraternita e dei suoi arredi iniziato negli anni novanta del Quattrocento. Come si evince dal registro della pia istituzione, l'opera fu pagata a Pinturicchio tra la fine del 1499 e gli inizi del 1500 per l'irrisoria cifra di nove fiorini e sessanta soldi, dato che il maestro «più che non volea de la contrascritta pentura» (Scarpellini – Silvestrelli, p. 197). L'occhio di riguardo tenuto da Bernardino nei confronti della confraternita agostiniana fu dovuto, molto probabilmente, ai fitti scambi ed interessi commerciali ed economici contratti tra le parti. Ad esempio, Pinturicchio l'anno precedente aveva preso in affitto alcuni locali della congregazione che adibì a granai per raccogliere il ricavato delle sue numerose tenute agricole nella campagna perugina. La prestigiosa insegna, assieme al polittico agostiniano di Santa Maria dei Fossi (scheda n. 94), rientra nel novero delle poche cose dipinte da Bernardino a Perugia, città in cui non riuscì mai ad imporsi definitivamente, né a vincere la concorrenza del suo concittadino e vecchio maestro Pietro Perugino. Il gonfalone è stato avvicinato stilisticamente al dipinto di medesimo soggetto della chiesa di Sant'Agostino a Fabriano (oggi a Pittsburgh, Carnegie Museum of Art), realizzato plausibilmente da Perugino agli inizi del Cinquecento (Scarpellini – Silvestrelli; v. III volume). In realtà, le concordanze tra i due manufatti sono da ricercarsi non tanto in

una diretta mutazione di forme e stile, quanto nella comunanza di impianto strutturale, tipico di molte insegne confraternali del periodo. Semmai, sarà lo stendardo di Pinturicchio a rivestire il ruolo di modello in ambito umbro e ispirare, ad esempio, il ben più modesto *Gonfalone della confraternita di Sant'Antonio Abate* (1512), opera di Sinibaldo Ibi (Gubbio, Museo Comunale), in cui il riferimento al dipinto di Bernardino di Betto appare evidente, non solo nella posizione del santo e dei confratelli ma, soprattutto, nella scelta del fondale dorato con formelle decorate.

*Agostino* è raffigurato vestito di un maestoso piviale riccamente decorato sotto cui si intravede l'abito nero degli eremitani stretto in vita da una cinta di cuoio con la fibbia particolarmente in mostra. Mitra e pastorale rammentano la dignità vescovile del santo di Tagaste, il quale mostra con la mano destra un libro aperto in cui si legge la seguente esortazione in volgare *FIGLIO/LI SIATE/ INTEN/TE AM/ARE I/DDIO/ CHE/ AUETE I/NANTE/ LO EX/ENPLO/ MIO*.

Il gonfalone, che veniva abitualmente portato in processione accanto alla croce dai disciplinati, era conservato nella sede della confraternita, localizzata sin dal 1317 – anno di fondazione dell'istituzione – nei locali attigui alla chiesa di Sant'Agostino. Nel 1507 mastro Ercolano di Gabriello falegname ricevette un acconto per la realizzazione di un tabernacolo in cui custodire il prezioso stendardo. In accordo con la critica precedente, si ritiene che il manufatto dovette essere una nicchia lignea con sportelli dipinti, molto simile ai numerosi esempi di tabernacoli documentati nell'area perugina con funzione analoga (Mercurelli Salari). Nel 1868 Silvestro Friggeri Boldrini, all'epoca presidente dell'Accademia di Belle Arti di Perugia (ente proprietario del dipinto), donò l'opera alla costituenda pinacoteca comunale, poi divenuta l'attuale Galleria Nazionale.

Luca Pezzuto

**Bibliografia:** SANTI 1985, pp. 94-95; MANCINI 1995, pp. 29, 46, n. 13; SCARPELLINI – SILVESTRELLI 2003, p. 197; MANCINI 2007, pp. 174-175; MERCURELLI SALARI, in GARIBALDI – MANCINI 2008, pp. 268-269.

Cicli







100a. Ipotesi di ricostruzione del polittico

## 100

Anonimo umbro (Maestro di Narni)

### Storie di Sant'Agostino

1409

Monaco, Alte Pinakothek, invv. 639-642;

Città del Vaticano, Pinacoteca, inv. 40306

Tempera su tavola (pioppo), cm 25 x 35 ca.

(Monaco); 108,5 x 38,7 (Vaticano)

Le quattro storie agostiniane conservate oggi a Monaco, per forma e dimensioni, dovevano in origine costituire la predella di un polittico (fig. 100a).

Vendute a Roma nel 1808 sul mercato antiquario come opere di Giotto (Syre, p. 69), le tavole vennero successivamente attribuite ad un maestro veronese attivo nel 1380 in un catalogo del museo di Monaco del 1936 e in una mostra del 1950 (v. *Frühe...*), un'assegnazione ripresa nel 1965 anche dai Courcelle nel loro volume sui cicli trecenteschi dedicati a sant'Agostino. L'idea di un seguace giottesco di origine veronese si fondava su una certa analogia con la pittura a fresco di quell'area geografica, tra cui si segnalavano i fondi d'oro, le aureole e i motivi decorativi che alternano elementi vegetali e croci gemmate che incorniciano le scene. In seguito vennero anche proposte attribuzioni a Battista da Vicenza (Salvini – Traverso) e ad un artista abruzzese o laziale (F. Bologna, v. Syre, p. 74).

L'ipotesi più accreditata e oggi comunemente accettata, però, è quella di Zeri, che

nel 1958 ritenne le quattro tavolette provenienti dalla chiesa di Sant'Agostino di Narni, dove avrebbero costituito la predella di un polittico al cui centro doveva essere la *Madonna col Bambino* del Petit Palais di Avignone (già collezione Campana; cm 155 x 68), datata grazie all'iscrizione in basso 1409, attribuita all'anonimo Maestro di Narni e che presenta la stessa decorazione punzonata. Stando a tale interpretazione i pannelli ai lati della Vergine, che completerebbero il complesso originario, sarebbero *Sant'Andrea e santa Caterina d'Alessandria* e *San Giovanni Evangelista e sant'Agostino*, conservati nella Pinacoteca Vaticana (invv. 40302-40306). Se però le tavole sono da associare alla predella, a tale disposizione ne va preferita una che vede il pannello con Agostino anteposto a quello di Giovanni, in posizione d'onore a fianco alla Vergine come santo titolare della chiesa (fig. 100a).

Analizzando le raffigurazioni rimasteci, peraltro, con Agostino connotato da frate con indosso la veste nera cinta in vita dalla correggia di cuoio, possiamo confermare attraverso gli elementi iconografici la stessa ipotesi, fondata sullo stile, avanzata oltre quarant'anni fa da Zeri. Il santo, infatti, compare con la medesima caratterizzazione anche nella tavola della Pinacoteca Vaticana, dove la sua identificazione è confermata dall'iscrizione in basso *s(AN)c(TU)s AUGUSTINUS*, e dove è inserito, come le altre tre figure stanti del polittico, in una tavola





100.1



100.2

trilobata frutto di un rimaneggiamento finalizzato ad adattarlo ad una cornice.

La notizia di questo adattamento è precisata da un documento del 1800 (BAV, ms. Vat. Lat. 9189), in base al quale sappiamo che le tavole vaticane intorno al 1770 ca. erano in località La Vigna, nei pressi di Perugia, dove Donato Luparelli li dotò di una nuova cornice per conto di Agostino Mariotti (1724-1806), avvocato della Sacra Congregazione dei Riti, la cui collezione passò per eredità allo stesso Luparelli e poi fu acquistata da Pio VII Chiaramonti per il Vaticano (Todini; Rossi). Nello stesso documento, inoltre, in cui i dipinti sono citati come opere della scuola di Giotto – la stessa attribuzione con cui le pitture di Monaco furono battute all'asta nel 1808 – si fa riferimento ad una tavola con *Agostino e il Bambino sulla spiaggia* oggi dispersa, ma che, date le misure corrispondenti a quelle della *Vergine col Bambino* (rispettivamente cm 26 x 65, 155 x 68), doveva costituire la parte centrale della predella (v. p. 12).

La provenienza umbra dei quattro santi, inoltre, fornisce un'ulteriore prova alla tesi di

un'originaria destinazione del polittico per la chiesa di Narni e anche dell'attribuzione ad un artista arcaizzante appartenente alla cultura figurativa di quella regione, con influenze assisiati e senesi, sulla scia di pittori come Bartolo di Fredi e Taddeo di Bartolo, ma che risente anche della scuola orvietana, secondo il profilo ormai delineato dalla critica per il Maestro di Narni.

Partendo, quindi, da quanto accaduto alle tavole della Pinacoteca Vaticana, sono state ricostruite le vicende che hanno portato alla diaspora dei diversi elementi del polittico che, smontato già nel Settecento dalla chiesa per cui fu realizzato, finì almeno in parte in una villa poi acquistata da Agostino Mariotti alla fine del secolo; la *Vergine col Bambino* passò nella collezione Campana, poi ad Angers, quindi al Museo di Cluny e infine ad Avignone; quattro storie della predella vennero acquistate nel 1808 a Roma per l'Alte Pinakothek di Monaco allora in allestimento per volere del principe Ludovico I e con la consulenza dell'allora direttore delle gallerie della Baviera, Johann Georg von Dillis (Rossi, p. 38).

Le quattro scene rimaste della predella, infine, oltre la lavorazione punzonata, presentano un bordo costituito da due righe in nero e rosso che le circonda e che va considerato un'aggiunta posteriore alla data di esecuzione, mentre la fonte da cui derivano gli episodi, stando ancora agli elementi interni alle composizioni, soprattutto quelli delle scene con la *Conversione* e con il *Battesimo* (v. *infra*), sembra essere la più agile narrazione della *Legenda Aurea* piuttosto che le puntuali descrizioni delle *Confessioni* o della vita di Agostino redatta da Possidio.

1. *Agostino insegna retorica* (inv. 639; cm 25,3 x 35,3)

Dato il ridotto numero di scene del ciclo, il primo episodio è l'unico riservato alla parte della vita di Agostino precedente alla conversione. È pertanto impossibile cercare segni distintivi che permettano di precisare il contesto d'insegnamento del santo, che fu professore di retorica a Cartagine, a Roma e a Milano.

Il futuro vescovo d'Ippona è sulla sinistra, seduto dietro una cattedra lignea con decorazioni geometriche intagliate, sulla quale appaiono in evidenza quattro libri di cui uno aperto. Purtroppo non sono quasi più leggibili le due iscrizioni inserite sul fronte della cattedra – *[AUGUSTINUS] SANCTUS* – e sulla struttura del trono. Il santo indossa i consueti abiti professorali, caratterizzati dalla veste col colletto d'ermellino e dal cappello, sotto al quale si vede una cuffia che gli tiene

i capelli molto diffusa nel Medioevo, almeno a partire dal XIII secolo, quando viene più volte riprodotta nelle illustrazioni del celebre *De arte venandi cum avibus* di Federico II di Svevia.

Ad ascoltare gli insegnamenti di Agostino sono oltre venti astanti che leggono, prendono appunti, riflettono e confabulano sulle teorie esposte dal professore. Tra queste figure si notano giovani studenti e uomini più anziani, raffigurati con la barba, a conferma dell'insegnamento universale del vescovo d'Ippona. Il personaggio più vicino al santo è stato giustamente identificato con *Alipio* (Courcelle, p. 75), che viene raffigurato in maniera identica nei due successivi riquadri e che essendo nato a Tagaste come Agostino, poteva averne seguito anche la carriera di professore.

2. *Conversione di Agostino* (inv. 640; cm 25,8 x 36)

La seconda tavoletta raffigura la scena che segna il passaggio di Agostino al cristianesimo ed è ambientata nel giardino di Milano, qui caratterizzato da un prato fiorito, con il santo posto sotto un albero di fico, secondo il racconto delle *Confessioni*, ripreso anche nella *Legenda Aurea*. Il giovane, rappresentato con una barba appena accennata, è ancora vestito con gli abiti professorali della scena precedente, mentre l'iscrizione quasi illeggibile al suo fianco lo identifica come *AUGUSTINUS DOCTOR*. A giudicare dalla mano portata al volto e dall'irruzione dell'angelo, dalla cui bocca escono le parole *TOLLE LEGE/ TOLLE LEGE*, Agostino appare sorpreso e appena distolto dalla lettura, in un atteggiamento di sorpresa che sembra mutuato dall'iconografia dell'*Annunciazione della Vergine*. Il libro, rimasto in terra, è aperto sul passo della lettera ai Romani (13, 14) in cui l'apostolo Paolo ammonisce contro i piaceri terreni, citato ancora una volta sia nell'autobiografia del santo sia nell'opera di Jacopo da Varagine: *INDUI(MI) D(OMI)N(U)M NOS/TRU(M)/ IH(ESU)M CHR(ISTU)M* («rivestitevi del signore Gesù Cristo»; v. schede nn. 101, 3; 103, 12).

Il gruppo di personaggi sulla destra che assistono alla scena è sicuramente l'elemento sorprendente della raffigurazione, poiché non compare mai nella scena della conversione. Se il primo personaggio a braccia conserte è identificabile con il giovane *Alipio*, che le fonti citano nel giardino di Milano, gli altri andrebbero considerati dei seguaci di Agostino, che però appaiono solo in seguito e a Cassiciaco nelle vicende biografiche del santo. È possibile, com'è stato evidenziato (Courcelle, p. 77), che tale dettaglio sia un fraintendimento del pittore,



100.3



100.4

che fonde la conversione con il momento immediatamente successivo del mal di denti (schede nn. 111, 112, 116, 124; II t., n. 644). Quest'interpretazione fornirebbe un'ulteriore prova che la fonte principale del ciclo di Monaco sia stata la *Legenda Aurea*, che rende quasi contemporanei i due momenti citati con più distanza nelle *Confessioni*.

3. *Battesimo di Agostino* (inv. 642; cm 25,6 x 35,8)

La terza scena segna l'ingresso ufficiale nella comunità cristiana da parte di Agostino, battezzato da Ambrogio. Il giovane neofita, però, differentemente da quanto accade nell'impostazione tradizionale che lo vede nudo all'interno della vasca battesimale, riceve il sacramento in ginocchio e con indosso ancora la veste professorale che lo caratterizza nelle precedenti due scene. *Sant'Ambrogio*, aureolato e in paramenti vescovili, gli sta versando l'acqua sul capo utilizzando una brocca e sta celebrando la cerimonia con l'ausilio di due chierici che gli tengono il messale e il pastorale. Dalla bocca di Agostino escono le parole *TE D(OMI)*



*N(U)M CO(N)FITEM(UR)*, risposta al *TE DEUM LAUDAMUS* pronunciato da Ambrogio (non più leggibile), riferimento alla tradizione diffusa sin dal IX secolo, accolta nella *Legenda Aurea*, in base alla quale la preghiera sarebbe stata introdotta in questa occasione (*Iconografia...*, I, schede nn. 23, 53). Tutt'intorno sono figure di astanti nettamente divisi in laici, sulla sinistra, tra cui sono forse identificabili il vecchio *Simpliciano* e i giovani *Alipio* e *Adeodato*, che secondo le fonti si battezzarono subito dopo Agostino (*Confess.* 9, 16, 4), e in chierici, sulla destra, tutti tonsurati.

4. *Agostino confuta gli eretici* (inv. 641; cm 25,5 x 36,1)

Nel quarto riquadro il santo, identificato dall'iscrizione *S(ANCTUS) AUGUSTINU(S)*, è raffigurato come monaco, con la tonsura e con la veste nera stretta in vita dalla cinta in cuoio, un elemento che autorizza a credere che la committenza dell'opera fosse per una chiesa appartenente all'ordine eremitano. Agostino con la sinistra indica verso l'alto, gesto da associare a quanto si legge sul cartiglio che tiene nell'altra mano e che riporta la frase *DEUS TRINU(S) I(N) PERSONE, UNUS IN SUBSTANTIA* («Dio è l'insieme di tre persone, ma uno nella sostanza»), non una citazione esatta di un testo agostiniano ma evidente riferimento al *De Trinitate*. L'espressione, infatti, sembra piuttosto mutuata dall'*Initium sive processus Ordinis heremitarum sancti Augustini* (1330 ca.; v. *Iconografia...*, I, p. 163), dove compare al f. 57v nella stessa forma riproposta nella tavola, ma a sua volta evidentemente ripreso da opere precedenti, come ad esempio l'*Hortus deliciarum*, raccolta di testi moraleggianti redatta intorno al 1180 dalla badessa di Mont Saint-Odile, in Alsazia, Herrade di Landsberg (1125-1195), che conobbe una grande diffusione (Iacobone 1997, p. 180).

Ai piedi del santo sono sei eretici, tre per parte, sdraiati in terra e differenziati per abiti ed età: le figure centrali dei due gruppi tengono in mano un identico cartiglio su cui è la scritta *TU ES MALLEUS ERETICORUM* («tu sei il martello degli eretici») con cui si arrendono alla conversione dando un valore antieretico a tutta la raffigurazione.

Alle spalle di Agostino due ali di personaggi assistono in preghiera e indicano gli eretici sconfitti.

L'episodio è l'unica scena del ciclo che non rappresenta un momento della vita del santo, pur se il suo ruolo di oppositore degli eretici è comunque citato nella *Legenda Aurea*, probabilmente la fonte utilizzata anche per gli altri riquadri.

La grande diffusione dell'iconografia del vescovo d'Ipbona che abbatte gli eretici, già vista sin dalla fine dell'XI secolo, sia con la semplice confutazione sia abbattendoli fisicamente (*Iconografia...*, I, schede nn. 13, 42, 50), rende un po' forzata la relazione proposta in passato tra questo soggetto e il sinodo di Pisa riunitosi proprio nel 1409 (Syre, p. 74), che come visto è il più che probabile anno di esecuzione del polittico, in base all'iscrizione presente sulla tavola di Avignone. Secondo questa tesi la raffigurazione testimonierebbe, infatti, un momento di grande fervore antieretico, in accordo con quanto accaduto in quel concilio, durante il quale vennero dichiarati eretici i papi Gregorio XII e Benedetto XIII, al fine di risolvere lo scisma con la Chiesa d'Oriente, poi continuato fino all'elezione di Martino V Colonna del 1417.

Per quanto detto sui precedenti iconografici, infine, non può essere considerato un modello imprescindibile per la scena in esame il pur valido confronto iconografico con il *San Francesco schiaccia la Superbia, la Lussuria e l'Avarizia* (Syre), tavola del polittico dipinto nel 1403 da Taddeo di Bartolo per San Francesco al Prato (Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 62).

Gianni Pittiglio

**Bibliografia:** *Aeltere Pinakothek...* 1936, p. 275; *Frühe...* 1950, pp. 63-64; SALVINI – TRAVERSO 1950, pp. 55-59; ZERI 1958; COURCELLE 1965, pp. 73-79; TODINI 1980, p. 29; LACLOTTE – MOGNETTI 1976, n. 148; FRATINI 1986, II, p. 615; SYRE 1990, pp. 69-75; ROSSI 1994, pp. 35-38; FRATINI 2000, p. 249.

## 101

Niccolò di Pietro

### Storie di sant'Agostino

1413 ca.

Città del Vaticano, Pinacoteca, invv. 40202-40206

Tempera su tavola

### Visita di Ponticiano

Parigi, Musée du Louvre, inv. R.F. 2008-04 (in deposito a Lione, Musée des Beaux-Arts) Tempera su tavola

Le tavolette oggi ai Musei Vaticani sono state attribuite al pittore veneziano da Roberto Longhi (1934), che le collegò a quelle con i santi *Paolo*, *Lorenzo*, *Pietro* e *Nicola da Tolentino* oggi ai Musei Civici di Pesaro (invv. 450-453, cm 83 x 34). Alla ricostruzione dello studioso, sostanzialmente accolta da tutta la critica successiva, la Sandberg Vavalà ha poi aggiunto il *San Giovanni Battista* oggi a De-



101a. Ipotesi di ricostruzione del polittico

troit (Institute of Arts, inv. 37.153, cm 83 x 34), mentre De Marchi (1997) ha collegato alla serie un'ulteriore tavoletta con la *Visita di Ponticiano*, già in collezione di François Heim, acquisita dal Louvre il 1 novembre 2007 e ora in deposito al Musée des Beaux-Arts di Lione (Web Joconde).

Il riferimento delle opere ad un medesimo polittico è confermato dalla sostanziale compatibilità dimensionale tra le tavolette vaticane e gli scomparti con i santi, nonché dalla presenza dell'analogo motivo decorativo agli angoli del *San Giovanni Battista* di Detroit, del *Battesimo* e della *Consegna della regola*, evidentemente aggiunto dopo la modifica che ha conferito a queste ultime una terminazione polilobata. Le tavole con *Agostino condotto a scuola dai genitori* e *Agostino insegna retorica*, invece, sono state ulteriormente ridotte in forma ovale e solo la tavola del Louvre conserva l'originale sagoma rettangolare che permette di confermare l'appartenenza delle serie alla predella del polittico e non alle cuspidi come proposto da alcuni studiosi (Christiansen; Lucco).

Allo stato attuale delle conoscenze, quindi, il polittico doveva avere almeno sette scomparti, di cui mancano ancora uno dei laterali e quello centrale, molto probabilmente una scultura lignea raffigurante sant'Agostino, secondo un modello più volte utilizzato a Venezia in quegli anni (De Marchi 1997, p. 14 nota 7). In riferimento allo schema di ricostruzione qui proposto, l'orientamento dei santi permette di ipotizzare sulla sinistra *Paolo* – *S(ANCTUS) PAULUS* –, sul cui libro si legge *PAULU(S) APOSTOL(US) IEXU CRI/STI ALEC/TIS* [sic] *AD/VE/NIS DISPER/SIONI P(ON) TI/ GALACIE*, trascrizione modificata dell'*incipit* della prima lettera di Pietro: «*Petrus apo-*

*stolus Iesu Christi electis advenis dispersionis Ponti, Galatiae*» (1Pt, 1: «Paolo, apostolo di Gesù Cristo, ai fedeli dispersi nel Ponto, nella Galazia...»). Sempre da questo lato dovevano trovarsi lo scomparto mancante e il *San Lorenzo* – *S(ANCTUS) LAURENTIU(S)* – che, rivolgendo lo sguardo verso sinistra, ruota però il corpo in senso contrario. Lo stesso avviene con il *San Giovanni Battista* che poteva quindi corrispondergli simmetricamente dall'altro lato insieme a *Nicola da Tolentino*, identificato dall'iscrizione – *NICHOLA* – e dai consueti attributi del sole, del libro e della veste eremitana. Da ultimo, *San Pietro* – *S(ANCTUS) PETRU(S)* – sul cui cartiglio si legge l'iscrizione *CRE/DO IN/ UNUM/ DEUM*, in riferimento alla tradizione che voleva gli apostoli autori del Credo e secondo cui a Pietro spettava proprio il primo articolo (v. *Iconografia...*, I, scheda n. 62). Considerando, però, che nella predella sono raffigurati ben quattro episodi della vita del santo fino al *Battesimo* e che la scena con la *Consegna della regola*, di impianto rigorosamente centrale, potrebbe essere stata lo scomparto centrale, resta aperta anche la possibilità che il polittico fosse composto originariamente da nove tavole.

In ogni caso, la presenza di Nicola da Tolentino, ancora non canonizzato ufficialmente, nonché delle storie di sant'Agostino nella predella fanno propendere per un'originaria destinazione ad un convento dell'ordine, forse quello di Sant'Agostino a Pesaro (Valazzi). Lo confermerebbero le teste di cherubini seicentesche presenti in una vecchia foto dello scomparto con Nicola da Tolentino, sovrapponibili a quelle ancora presenti in chiesa (Negro), e le iscrizioni sul retro di due delle tavole vaticane, che assegnano le



101.1

101.2



opere a Bartolomeo di Gentile, attivo proprio tra Fabriano e Pesaro, sebbene con una poco plausibile datazione al 1463 (Rossi, pp. 81-82). Gli scomparti potrebbero, quindi, essere identificati con quelle «antiche pitture» citate nel 1783 come provenienti dalla chiesa e ricoverate dal priore Buzi nelle camere del convento (Becci – Lazzarini, p. 55; Rossi, p. 84). La datazione dell'opera, che per motivi stilistici era stata già collocata alla metà del secondo decennio dalla maggioranza della critica (De Marchi 1987; Rossi, p. 84), potrebbe quindi avvicinarsi al 1413, data del completamento del portale della chiesa e di grandi lavori nel convento che aveva assunto un ruolo di primo piano nella vita culturale della città (De Marchi 1987). In questo senso, la presenza dell'aggiornato polittico di Niccolò di Pietro testimoniava non solo la continuità nella proposizione del modello del fondatore Agostino, ma anche l'apertura culturale verso le moderne tendenze del gotico internazionale di cui il convento si faceva evidentemente portavoce. Del resto, allo stesso pittore veneziano spettano almeno altre due opere legate all'ordine eremitano: la *Crocifissione* di Verrucchio con una monaca agostiniana e il *Sant'Agostino* oggi in collezione Pietro Corsini a New York (v. II t., p. 369, fig. 21; De Marchi 1997, p. 9).

1. *Agostino è condotto a scuola dai genitori* (cm 40 x 27; inv. 40205)  
L'episodio riprende un tema raccontato dal

santo nelle *Confessiones* (1, 9, 14) arricchendolo della presenza dei due genitori, Monica e Patrizio, non citati dalle fonti. Il santo, identificato dall'iscrizione *S(ANCTUS) AGUSTINUS*, è abbigliato con veste e berretta rossa e porta legata alla mano una tavoletta con l'alfabeto che ritorna anche sul banco a sinistra tenuta da un fanciullo con la veste blu. Si tratta di una cosiddetta “carta da putto” o “santacroce”, strumento per imparare l'alfabeto diffuso tra Medioevo e Rinascimento (Dalli Regoli, p. 40, nota 22) e che qui contribuisce all'identificazione dell'episodio. *Agostino* è segnalato dall'aureola, così come Monica – *S(ANCTA) MONICHA* –, mentre ne è sprovvisto *Patrizio*, che si convertirà solo in fin dei vita, intento a dialogare con il maestro. Nella parte superiore, altri fanciulli sono seduti dietro un lungo banco intenti nella lettura di libri, due dei quali sono arricchiti da iscrizioni. Sul primo compare la frase *ISTE/ PRO/SPER/ FUIT/ EQUITANI[CUS]*, *incipit* di un elogio a Prospero d'Aquitania (390-463), uno dei primi grandi sostenitori del pensiero di Agostino (Courcelle, p. 104), che in numerosi codici apre proprio la raccolta di sentenze tratte dalle opere del vescovo d'Ipbona, il *Liber sententiarum ex operibus S. Augustini deliberatum* (PL 51, 427-496). Sul secondo volume, invece, è segnato *DIXIT/ DOMI/NUS/ DOMI(N)O/ MEO S/EDE A D[EXTRIS MEIS]* (Sal 109, 1: «oracolo del Signore al mio Signore: siediti alla mia destra»), probabile riferimento alla futura conversione del santo. Rispetto ad altre raffigurazioni della scena (v. scheda 116), non è qui

sottolineato l'episodio delle punizioni inflitte al santo dal maestro citate nelle stesse *Confessiones* (1, 9, 14).

2. *Agostino insegna retorica* (cm 39,7 x 27,8; inv. 40206)

Il santo, ancora con veste e berretta rossa, è identificato dall'aureola e dall'iscrizione *S(ANCTUS) AGUSTINUS*. Rispetto all'episodio precedente, *Agostino* ha ora una barba bionda e questa volta è lui dietro la cattedra ad insegnare retorica, come chiarisce il libro aperto con l'iscrizione *LIBER/ RECTO/ RICE*. Si tratta, quindi, della rappresentazione dell'insegnamento del santo senza specifiche particolari che permettano di distinguere se a Tagaste, a Cartagine (v. rispettivamente *Confess.* 4, 2, 2; 5, 7, 13) o, addirittura, a Milano come proposto da Rossi (1994, p. 82) sulla base dell'età più matura del santo e della fisionomia molto vicina a quella del battesimo (*Confess.* 5, 12, 22).

3. *Visita di Ponticiano* (cm 40 x 27,3; inv. R.F. 2008-04)

La tavoletta, l'unica che conserva ancora l'originario formato rettangolare, raffigura l'interno di una stanza dominata da un tavolo con una scacchiera. Al centro è raffigurato *Agostino* – iscrizione *AGUSTINUS* – con la medesima aureola, veste e berretta rossa degli episodi precedenti. Mentre *Alipio* in primo piano – iscrizione *ALIPIU(S)* – sta muovendo il suo pezzo di scacchi, il santo sembra aver interrotto la partita per rivolgersi verso il personaggio in primo piano con la veste blu e il cappello verde. Quest'ultimo è identificato dall'iscrizione come *PO(N)CIANU(S)*, ovvero *Ponticiano*, secondo la lezione della *Legenda Aurea* (p. 938; v. scheda n. 123), ed è intento a leggere un libro dove compare l'iscrizione *INDUI/MINI/ D(OMI)N(U)M*, tratta dalla lettera di san Paolo ai Romani (13, 14: «rivestitevi di Cristo»). Si tratta, come ha riconosciuto De Marchi (1997, p. 9), della raffigurazione letterale del passo delle *Confessiones* (8, 6, 14) in cui Agostino racconta della visita che lui e Alipio ricevettero da parte di Ponticiano. Quest'ultimo era un cristiano, compatriota di Agostino «che ricopriva una carica cospicua a palazzo». Mentre conversavano, l'ospite «notò sopra un tavolo da gioco che ci stava davanti un libro. Lo prese, l'aprì e con sua grande meraviglia vi trovò le lettere dell'apostolo Paolo». Raccontò quindi ai due della vita di Antonio Abate, «il cui nome brillava in chiara luce fra i tuoi servi, mentre per noi fino ad allora era oscuro», suscitando nei compatrioti



101.3

grande interesse e meraviglia. La citazione paolina vergata sul libro, inoltre, non segnala solo la presenza dell'epistola ai Romani, ma riporta un passo che anticipa e rimanda alla conversione di Agostino. Nel celebre episodio del *Tolle lege* (*Confess.* 8, 12, 29), infatti, ricordando l'esempio di Antonio, il santo ritrova l'epistola ai Romani e, in particolare, proprio il passo citato nell'immagine grazie al quale «una luce quasi di certezza penetrò nel mio cuore e tutte le tenebre del dubbio si dissiparono» (v. schede nn. 100, 2; 103, 12). L'episodio, che nel Medioevo compare solamente nel particolarissimo ciclo di Chantilly (*Iconografia...*, I, scheda n. 103), ha invece una certa fortuna nel Quattrocento quando lo si ritrova nella grande raccolta dell'*Historia Augustini* (schede nn. 105, 111, 112), ad Avignone (scheda n. 122, 1), ma soprattutto in alcuni cicli commissionati dai canonici regolari, come Novacella e Carlisle (schede nn. 110, 4; 123, 6). In questi ultimi casi, peraltro, la figura di Ponticiano sembra essere scelta come contraltare al Simpliciano “eremita” creato dagli eremitani (*Iconografia...*, I, pp. 160-167).

4. *Battesimo di Agostino* (cm 39,8 x 27,4; inv. 40202)

La scena è ambientata all'interno di un edificio ecclesiastico, davanti ad un altare dorato con una croce. *Agostino* – *S(ANCTUS) AGUSTINUS* – è al centro, nel fonte battesimale con le braccia incrociate in segno di accettazione, mentre *Ambrogio* – *S(ANCTUS)/ ANBR/*



101.4

101.5



*OXIUS* – con aureola e paramenti vescovili lo battezza accompagnato da alcuni accoliti e da un chierico che regge il cero. A destra, *Monica* – *s(ANCTA) MO[NICHA]* – è inginocchiata a mani giunte vicino alla veste rossa del santo, ormai abbandonata. Dietro di lei *Alipio* – *ALIPIU(s)* – si è ormai denudato per essere battezzato, mentre ha appena cominciato togliersi le vesti il figlio di Agostino, *Adeodato* – *ADEODATU(s)* –.

La raffigurazione segue, quindi, l'iconografia consueta di questo episodio così come si era canonizzata fin dal Medioevo, sebbene curiosamente non compaia la vestizione del santo, elemento fondamentale nella versione eremitana del tema (v. *Iconografia...*, I, pp. 162-166). Sul retro della tavola è presente la scritta, forse ottocentesca: *BARTOL/ MEUS/ GENTILIS/ DE URBIN/ PINXIT/ MCCCLLI* (Rossi 1994, p. 82).

5. *Consegna della regola* (cm 39,7 x 27,4; inv. 40203)

Rispetto agli altri episodi, questa scena presenta una composizione rigorosamente frontale. *Agostino*, con la barba ancora più lunga dell'episodio precedente, non è identificato dall'iscrizione, bensì dalla veste eremitana ben visibile sotto i paramenti vescovili, piviale rosso e mitra. Il santo è raffigurato seduto all'interno di un tempietto a pianta centrale mentre benedice con la mano destra e con la sinistra mostra il libro aperto con l'incipit della regola: *ANTE OM/NIA FRA/TRES CA/RISIMI/ DILIGA/TUR DEUS/ DEINDE P/[R]OSIMU(s)*.



Il volume è tenuto in basso da due eremitani inginocchiati ai lati di Agostino che, insieme agli altri 15 confratelli, visualizzano concretamente la diretta filiazione dell'ordine dal vescovo d'Ipbona, secondo uno schema ormai consueto di questa tipologia iconografica (v. *Iconografia...*, I, pp. 161-162). Sul retro della tavola è presente la scritta, forse ottocentesca: *B.G.D.VRB/ 1463 STC* (Rossi 1994, p. 82).

Alessandro Cosma

**Bibliografia:** BECCI – LAZZARINI 1783, p. 55; LONGHI 1934 (1956), p. 94; SANDBERG VAVALA 1939, pp. 287-293; COURCELLE 1965, pp. 103-105; CHRISTIANSEN 1987, p. 123; DALLI REGOLI 1987, p. 32; DE MARCHI 1987, pp. 25-66; LUCCO 1989, pp. 21, 31, 43; DE MARCHI 1992, pp. 92, 104, 109-110; NEGRO in GIARDINI – NEGRO – PIRONDINI 1993, pp. 49-51; ROSSI 1994, pp. 81-85 (con bibliografia precedente); DE MARCHI 1997, pp. 9-10; GIARDINI, in DAL POGGETTO – ALIDORI BATTAGLIA 1998, p. 219; DE MARCHI, in DAL POGGETTO – ALIDORI BATTAGLIA 1998, pp. 216; VALAZZI, in FLORES D'ARCAIS – GENTILI 2002, pp. 222-223; WEB Joconde; WEB Lione.

102

Anonimo

**Retablo di san Vincenzo e sant'Agostino**  
1400-1425 ca.

Serdinya, Chiesa di Sant Cosme i Sant Damià  
Tempera su tavola, cm 122 x 118

Il piccolo centro di Serdinya sorge nella regione francese del Rossiglione, nella

valle che prende il nome dal fiume Tet. Della chiesa romanica menzionata nel 1061, e rimaneggiata tra XII e XIII secolo, non resta che qualche frammento inglobato all'interno delle ricostruzioni di XVII e di inizio XVIII secolo. Tra le testimonianze originarie c'è ancora l'abside provvista di due lesene, mentre le arcate sono scomparse per l'innalzamento dell'abside. La navata è stata aperta sia a nord che a sud per creare uno spazio per le navate laterali, ma solo la parte settentrionale è stata completata, mentre quella meridionale si estende per un terzo dell'intera lunghezza.

Al suo interno si conservano resti di pitture murali, il *retablo* barocco sull'altare maggiore, dedicato ai santi titolari, opera di Luis Generes (1661), quello del Rosario e di Cristo (1730) e una *Maddalena* in marmo dipinto di inizio Cinquecento. Le altre opere d'arte sono oggi conservate nella cappella sud, trasformata in una sorta di museo-tesoro della chiesa. Tra queste si ricordano tre tavole di XV secolo provenienti dall'altare maggiore, una *Madonna in trono* di XIV secolo, un ex voto del 1670, ma soprattutto tre opere provenienti dall'antica chiesa di Santa Maria dels Angels del piccolo villaggio in rovina di Marinyans, distrutta nel 1896: una *Maestà* di XII secolo, il cosiddetto *Retablo della Crocifissione* (1342) e il *retablo* dedicato a san Vincenzo e a sant'Agostino, databile all'inizio del XV secolo.

L'opera in esame, restaurata nel 2006, è costituita da un'unica tavola che finge un trittico, con al centro le figure stanti di Vincenzo e Agostino, e ai lati due scene per parte riguardanti il relativo santo; in alto chiudono sette pinnacoli con personaggi a mezzobusto con Cristo al centro fiancheggiato dall'arcangelo Gabriele e dalla Vergine annunciata (?), mentre gli altri, caratterizzati da cappelli di foggia particolare, a giudicare da un rapido confronto con la pittura iberica coeva, possono essere identificati con quattro profeti.

Vincenzo di Saragozza, vissuto tra II e III secolo, e particolarmente venerato nella zona dei Pirenei, in virtù della sua probabile nascita a Huesca e dell'arrivo delle sue spoglie nell'863 nel monastero di Castres, è rappresentato come diacono, con in mano la palma del martirio e la corda con cui regge la mola del suo supplizio. A sinistra, infatti, le due scene narrano la sua vicenda terrena: in alto il santo, appena arrestato, viene portato al cospetto del prefetto spagnolo Daciano a cui ribadirà la propria fede in Cristo; in basso la scena del suo



102

corpo gettato in mare legato ad una mola, suo attributo precipuo.

Agostino è rappresentato in abiti vescovili, con il pastorale nella sinistra ed un libro nella destra su cui si legge l'invocazione che lo riguarda, *SACERDOS/ DEI AUGUSTINE PASTOR/ EGREGIE/ ORA PRO/ NOBIS/ DEUM*, evidente omaggio al santo di riferimento della comunità di canonici regolari che reggeva l'antica chiesa di Santa Maria a Marinyans, dipendente dall'abbazia di Serrabona, fondata dallo stesso ordine nel 1082.

Va, peraltro, precisato che tra i due personaggi rappresentati esiste anche una relazione testuale costituita da due sermoni che il vescovo d'Ipbona dedicò alla festività in onore del martire spagnolo (*Serm.* 276, 277).

Stilisticamente la tavola, già ritenuta un'opera ancora legata alle formule decorative del gotico francese in un'epoca in cui l'arte italiana aveva maggiore influenza (Durliat), è oggi considerata una versione popolare del gotico internazionale (Gudiol – Alcolea Blanch; Orriols i Alsina).

1. *Agostino e il Bambino sulla spiaggia*

È la prima delle due scene relative al santo di Tagaste e mostra l'allegoria trinitaria dell'incontro tra Agostino ed il piccolo Gesù che tenta di svuotare il mare con un cucchiaino (v. pp. 11-15). La scena mostra il santo in paramenti vescovili e con il rocchetto bianco sotto il piviale, in una caratterizzazione da canonico regolare



confermata dalla presenza di un confratello dell'ordine, il cui inserimento, rarissimo in questa iconografia, non può che essere spiegato con una precisa richiesta della committenza. Appare evidente la volontà di dimostrare, attraverso questo *escamotage*, la fondazione da parte di Agostino di una comunità di canonici in contrasto con le affermazioni degli eremitani (v. pp. 45-51) e non è quindi un caso la raffigurazione dell'edificio chiesastico posto dietro i personaggi che ne segnala la provenienza.

A questa data, inoltre, tale iconografia, che negli anni seguenti conoscerà una diffusione enorme, va considerata ancora una novità, poiché l'opera non venne realizzata molti anni dopo quello che attualmente è il primo esempio riscontrato, inserito nelle *Grandes Heures* di Jean de Berry (scheda n. 5). Certamente si tratta della prima apparizione all'interno di un ciclo sulla vita di Agostino, dato che l'esempio successivo è quello di Benozzo Gozzoli a San Gimignano (scheda n. 116, 12).

## 2. Il sogno di Monica

La raffigurazione inferiore mostra Agostino ancora giovane, in abiti laici, da professore di retorica, seduto al suo scrittoio, al quale appare un angelo che fa capolino da una finestra dello studiolo del futuro santo. La scena è in realtà l'oggetto del sogno di santa Monica, raffigurata in basso a sinistra, inginocchiata in preghiera.

Della scena non si conoscono molti esempi nei cicli agostiniani precedenti. Essa, infatti, compare nel Trecento solo a Erfurt, nelle miniature di Cleveland, ma anche negli affreschi di Santa Maria di Lluça (*Iconografia...*, I, schede nn. 114, 116, 119). È quest'ultimo caso, in cui torna la figura dell'angelo, ma che vede Monica in preghiera davanti ad un altare, il riferimento più vicino all'opera di Serdinya, sia dal punto di vista geografico sia per la committenza da parte dei canonici regolari.

Nel Quattrocento, invece, il momento del sogno di Monica conosce diverse raffigurazioni (v. schede nn. 103, 105, 107, 108, 110, 111, 112), che si estendono persino nel breviario di Bedford, dove viene per errore inserita nella vita di un altro sant'Agostino, quello di Canterbury (scheda n. 113).

Gianni Pittiglio

**Bibliografia:** DURLIAT 1954, p. 56; COURCELLE 1962, p. 174; GUDIOL – ALCOLEA BLANCH 1986, p. 118, n. 375; ORRIOLS I ALSINA 1990, pp. 22-25; VICAIRE 1993, p. 165; MALLET 2003, p. 224.

## 103

Ottaviano Nelli

### Storie di sant'Agostino

1416-1420 ca.

Gubbio (Perugia), Chiesa di Sant'Agostino, coro

Affresco

Il primo insediamento degli agostiniani a Gubbio risale al 1250, ma la chiesa e il convento furono completati solo nel 1292; nel corso del Trecento il complesso acquisì un ruolo di primo piano nella città e si registrarono numerose dotazioni da parte di laici per la costruzione e dotazione di cappelle (Cece – Sannipoli, p. 8).

L'importanza del convento si mantenne anche nel corso del secolo successivo, come testimonia la grande campagna decorativa della zona absidale che costituisce il principale cantiere cittadino del Quattrocento nonché il più vasto realizzato dal pittore eugubino Ottaviano Nelli (Minardi 2007, p. 4). I lavori dovettero cominciare dal *Giudizio universale* dell'arco trionfale, riscoperto solo nel 1901 sotto lo scialbo (Cenci 1904; Cece – Sannipoli, pp. 49-50), e proseguire successivamente sulle pareti della cappella maggiore con il ciclo di *Storie di sant'Agostino* che, invece, sembra rimasto sempre visibile (Cece – Sannipoli, p. 54).

La mancanza di una documentazione diretta relativa agli affreschi ha portato a diverse ipotesi sulla loro cronologia e sulla possibile presenza di altri maestri, in particolare nel *Giudizio universale*. A questo proposito, le attente analisi di Minardi (2007; 2008), condotte sulla base dei risultati del recente restauro (2003-2004), hanno permesso di confermare da un lato la sostanziale autografia nellesca della parte superiore e dall'altro la presenza dei Salimbeni in quella inferiore, come del resto già proposto da Sannipoli (1989; 2003). Se quest'ultimo, però, attribuiva questa parte della decorazione a Jacopo Salimbeni con una datazione agli inizi del terzo decennio del secolo, dopo il soggiorno di Nelli a Urbino nel 1417 e nel 1420, Minardi (2007, p. 20) ha invece proposto il nome di Lorenzo e anticipato la cronologia degli affreschi dell'arco trionfale alla prima metà del secondo decennio. Il cantiere si sarebbe poi spostato nelle cappella absidale dove Nelli avrebbe realizzato qualche anno più tardi le *Storie di sant'Agostino*, come mostrano i riferimenti all'oratorio di San Giovanni di Urbino, concluso dai Salimbeni nel 1416, e le fogge degli abiti con larghe pelli e colletti a calice non più di moda nel terzo decennio (Minardi 2007, pp. 14-18).











103.1-4

Riguardo la committenza di questa vasta impresa decorativa, l'abrasione dei numerosi stemmi presenti non permette di fornire una risposta definitiva. È molto probabile, però, che la cappella maggiore fosse di patronato della famiglia Brunamonti Del Serra, cui i frati avevano concesso la sepoltura vicino all'altare fin dal 1354 (Cece – Sannipoli, p. 48). Nel 1383, inoltre, è registrata l'importante donazione di Balda del fu Giacomo Del Serra che lasciò 100 fiorini proprio per la sistemazione del coro e la sua decorazione (Cece – Sannipoli, p. 54). La mancanza di ulteriore documentazione non permette di collegare la realizzazione degli affreschi a questo lascito, sebbene vada considerato che la cappella sembra essere ancora di patronato della famiglia Del Serra nel 1439, quando Elisabetta del fu Ranuccio di Franceschino donò del denaro per la realizzazione della finestra (Cece – Sannipoli, p. 54). In ogni caso, la complessità e la vastità dell'impresa richiesero probabilmente la partecipazione di diversi finanziatori, come indicano i ritratti presenti negli affreschi, e, allo stesso tempo, un'attenta regia da parte

dell'ordine con il quale il pittore, del resto, aveva già avuto contatti per il *Polittico di Pietralunga* nel 1403 (II t., n. 457). Si tratta, infatti, di uno dei più vasti cicli dedicati al vescovo d'Ipiona del XV secolo con ben 31 episodi raffigurati in 25 scene che partono dalla volta e proseguono sulle pareti in quattro registri. I singoli riquadri sono divisi da cornici cosmatesche e sono corredati di un *titulus* in latino che ne specifica il soggetto in riferimento alla biografia del santo, introdotto dalla locuzione *hic*, come accade anche nel *Metrum* di Giordano di Sassonia (v. p. 43).

La scelta degli episodi segue abbastanza precisamente le *Confessiones* e la *Legenda Aurea* per gli eventi precedenti alla partenza per Roma, mentre per le vicende successive mette in scena la nuova biografia redatta dagli eremitani per confermare la propria precedenza rispetto agli altri ordini che seguivano la regola di Agostino (v. *Iconografia...*, I, pp. 161-168). In questo senso, sembra basarsi prevalentemente sulla versione canonizzata da Giordano di Sassonia nella *Vita sancti Augustini* e nel *Liber Vitasfratrum*

per la conversione e il battesimo del santo, nel riaffermare con forza la priorità della fondazione dell'ordine eremitano prima della consacrazione episcopale di Agostino e, soprattutto, nel confermare la relazione tra i frati e il corpo del fondatore. A Gubbio, infatti, sono gli eremitani che circondano il santo nel momento della morte e sono loro i protagonisti di tutti i passi successivi del suo corpo fino all'arrivo a Pavia garantendo così "per immagini" il loro diritto di possesso delle spoglie del santo (v. *infra*). Allo stesso tempo, gli affreschi fornivano ai frati un'immagine del fondatore che potesse costituire anche un modello di riferimento per la propria missione. Dall'importanza dello studio e della formazione alla componente eremitica e mistica della preghiera del santo, premiata dalle apparizioni di Girolamo, di Giovanni Battista e della Trinità; dall'attività di predicazione e di disputa con gli infedeli, agli interventi miracolosi capaci di mostrare il dottore della Chiesa in una dimensione più vicina e attiva nel quotidiano. Del resto, l'ingresso della cappella presentava quattro figure di santi eremitani stanti che visualizzavano concretamente i frutti del rapporto tra l'ordine e Agostino. Le figure erano identificate da iscrizioni, in parte perdute ma ricordate da Cenci (1914, p. 71), con Nicola da Tolentino – *S(ANCTUS) NICOLAUS DE TOLENTINO* – e il beato locale Pietro da Gubbio – *B(EATUS) PETRUS* – ancora visibili a destra, mentre a sinistra due personaggi di più difficile identificazione: un santo Antonio – *S(ANCTUS) ANTONIUS* – ancora leggibile con la veste eremitana e un *BEATUS FRANCISCUS* perduto.

Da questo punto di vista, gli affreschi di Nelli costituiscono una sorta di riepilogo e di messa a punto della tradizione trecentesca, che però, allo stesso tempo, introduce anche una serie di novità iconografiche che influenzeranno i cicli successivi. Vi compaiono, infatti, una serie di episodi non espressamente citati nelle fonti e non raffigurati nei cicli precedenti (l'arrivo e la partenza da Roma, l'accoglienza dei notabili milanesi) che torneranno anche nel ciclo di Benozzo Gozzoli a San Gimignano tanto da far ipotizzare una derivazione diretta, magari per il tramite dei membri dell'ordine che si spostavano tra i vari conventi o di un qualche prototipo di riferimento per entrambi i complessi.

1. *Agostino è accompagnato a scuola da Monica*  
Il ciclo della vita di Agostino comincia nei quattro scomparti della volta con gli episodi relativi alla giovinezza del santo in Africa sormontati dai simboli dei quattro evangeli-

sti. La prima scena in ordine cronologico è quella relativa ad Agostino condotto a scuola dai genitori (*Confess.* 1, 9, 14), come chiarisce l'iscrizione in basso: *HIC MATER AUGUSTINI MICTEBAT EUM AD SCOLAS*. Dall'edificio sulla sinistra, quindi, emergono due figure, una forse identificabile con *Patrizio* e l'altra con *Monica*, caratterizzata dall'aureola e da un lungo manto rosso e verde, che indica al giovane *Agostino* l'edificio della scuola. Il santo è al centro della composizione, di spalle ma rivolto verso i genitori, con il libro sotto braccio e una pellanda – la lunga veste con maniche larghe – con colletto alto secondo una moda diffusa nei primi anni del XV secolo (Minardi, pp. 14-15). Con la mano destra, inoltre, indica la scuola dove si sta dirigendo in cui un maestro in cattedra con le tipiche vesti rosse da dottore sfoglia un volume rivolgendosi agli alunni seduti su scranni lignei. Uno di questi ultimi tiene un libro aperto su cui si intravede l'iscrizione *TUNC ENIM UN [...] COGNO[...]* di difficile scioglimento, ma evidentemente legata all'insegnamento scolastico. La scena è raffigurata sotto l'angelo di Matteo il cui cartiglio riporta un'iscrizione, spesso associata all'evangelista, e che ne spiga l'associazione con il simbolo: *EST HO(MO) MATRE D(EU)S GENUS I(N)DICAT ESSE MAPTHEUM*.

## 2. *Agostino a scuola*

Lo scomparto successivo è quello verso la parete absidale, corredato dal *titulus*: *HIC AUGUSTINUS AUDIEBAT DOCTORE(M) SUUM LEGE(N)TEM/ ET [RE]CENSEBAT* (Courcelle, p. 88) oppure *DISCENTEM* (Cece – Sannipoli, p. 54)] *EX EO SETTEM ARTEM LIBERALES*. Si tratta, quindi, della raffigurazione di Agostino a scuola, un episodio difficilmente raffigurato nei cicli del santo (v. scheda n. 120).

La composizione è scandita dalla divisione dell'aula in tre sezioni voltate: in quella centrale, il medesimo maestro della scena precedente è raffigurato frontalmente intento a spiegare con il gesto del computo digitale. Nelle due parti laterali, invece, gli studenti sono seduti negli scranni con dei testi davanti, con *Agostino* identificabile nel secondo sulla sinistra con la medesima pellanda e capigliatura già vista in precedenza. All'interno dell'impianto simmetrico dell'immagine che, del resto, ritorna in buona parte delle scene della volta, si nota però una netta divisione tra la parte destra e quella sinistra. Mentre in quest'ultima tutti gli studenti sono orientati verso il maestro, nella sembrano invece intenti in altre attività, in particolare i due più esterni che si scambiano un libro. La contrapposizione è confermata dalle due figure ai margini: quella sulla destra sta, in-





103.5



103.6

fatti, tirando un sasso ad un cane, mentre quella sulla sinistra – molto simile ad Agostino – si avvia verso la scuola con il libro sulle spalle. L'immagine, quindi, sembra sottolineare le diverse reazioni allo studio e indicare il santo come un modello da seguire. Più che ai primi racconti delle *Confessiones* (1, 10, 16), sembra quindi riferirsi al periodo di Cartagine, quando il santo scrive: «ormai ero il primo alla scuola di retorica [...] e rimanevo affatto estraneo ai disordini provocati dai "perturbatori dell'ordine"» (*Confess.* 3, 3, 6). Il riferimento del *titulus* alle arti liberali, invece, fa riferimento ad un passo successivo delle *Confessiones* (4, 16, 30) in cui il santo ricorda la lettura di «tutti i trattati che potei delle arti cosiddette liberali» ma che viene ripreso nella *Legenda Aurea* proprio in riferimento alla prima formazione del santo (p. 935).

La scena è sormontata dal leone di Marco con l'iscrizione: *MUNERE CLAMORIS FIT MARCHUS IMAGO LEONE* («per il compito di annunciare con forza, Marco diviene immagine del leone»).

### 3. Agostino insegna retorica a Cartagine

Il terzo scomparto della volta presenta nuovamente una composizione assiale con il santo in cattedra all'interno di un edificio a pianta centrale. Agostino indossa ora una lunga veste rossa con una sopravveste verde con cappello foderato che lo caratterizzerà fino all'arrivo a Roma ed è raffigurato mentre insegna ad un gruppo di figure di diverse età. Il *titulus* in basso ricorda, infatti, *HIC AUGUSTINUS UT DOCTOR DOCET SCHOLARES [SUOS] QUA(M) LIBET SCIE(N)TIA(M) UT IP(S)I VOLU(N)T ADISCERE*, relativo, molto probabilmente, all'insegnamento di retorica che il santo tenne a Cartagine (Courcelle, pp. 88-89). L'episodio è raccontato nelle *Confessiones* (4, 1, 1 - 4, 2, 2), ma la sua collocazione prima della vela relativa a santa Monica sembra seguire l'ordine proposto dalla *Legenda Aurea* che in questa prima parte del ciclo, del resto, costituisce un riferimento essenziale.

Purtroppo risultano difficilmente leggibili le iscrizioni vergate su alcuni dei libri tenuti dalle altre figure presenti sulla scena: in quello dell'uomo seduto con la veste verde sembra scorgersi la parola *MEMORIA*, mentre in quello tenuto dalla figura con la veste rossa in piedi sulla sinistra *OM(N)IA [...] ET ORNATA [...] (Courcelle, p. 89)*. L'affresco è collocato sotto l'aquila di Giovanni con il cartiglio: *TRAXVOLA(N)T ALAS AVES [ULTRA VONANT] AST(R)A JOH[ANNE]S*.

### 4. Sogno di Monica; Monica parla con un vescovo

L'ultimo scomparto della volta è interamente dedicato alla madre Monica, identificata dall'aureola e dal medesimo manto in verde e rosso della prima scena, con due episodi associati anche in altri cicli agostiniani del XV secolo (schede 107, 1; 110, 1). Sulla sinistra, la santa è raffigurata addormentata su una trave di legno, mentre riceve la visita di un angelo. Sullo sfondo, Agostino è intento nella lettura e indossa la veste con cappello della scena precedente. Il *titulus* in basso – *HIC MAT(ER) SUP(ER) LINEA(M) DORMIEBAT APARUIT EI A(N)G(E)L(U)S DICE(N)S: ESTO SECU(R)A Q(U)A UBI TU IBI ILLE* – ricorda un episodio narrato nelle *Confessiones* (3, 11, 19-20) e diffuso dalla *Legenda Aurea* che in questo caso costituisce la fonte dell'iscrizione. Monica, preoccupata per il figlio convertitosi alla fede manichea, sognò infatti di «essere su un'asse di legno» (*linea lignea*) nella versione della *Legenda Aurea* e di ricevere

la visita di un angelo che la confortò dicendole «stai tranquilla perché là dove sei tu sarà anche lui» (*Legenda Aurea*, p. 937: «*esto sicura quia ubi tu, ibi ille*»). Nella parte destra della scena, invece, Monica insieme alla medesima figura della prima scena (Patrizio?), è inginocchiata davanti ad un vescovo. Anche in questo caso si tratta di un episodio narrato subito dopo il sogno sia nelle *Confessiones* (3, 12, 21) che nella *Legenda Aurea* e in cui Monica chiede insistentemente conforto ad un vescovo che risponde stizzito: «vai tranquilla perché è impossibile che il figlio di tante lacrime perisca» (*Leg. Aurea*, p. 937). Il *titulus* in basso ricorda, infatti, *HIC M(A)T(ER) AUG(USTI) NI C(U)M LACRIMIS ROGABAT S(AN)C(TU)M EP(ISCOPU)M UT P(RE)CES SUAS P(RO) FILIO SUO PO(R)RIGE(R)ET ILLE SIBI DIXIT: VADE SECURA/ QUIA I(M)POSSIBILE E(ST) UT FILIU(S) TA(N)TARUM LAC(RI)MARUM PEREAT*, con la risposta del vescovo tratta ancora una volta dalla versione raccontata nella *Legenda Aurea*.

L'affresco è sormontato dal bue di san Luca con il cartiglio: *TE(M)PLA LUCAS CURAT V[ITUL]UM PI(N)GE(N)DA FIGURAS*.

### 5. Agostino parte per Roma

Dopo la volta, il ciclo prosegue sulla lunetta della parete settentrionale dove Agostino è raffigurato sulla nave diretta a Roma. Il santo è in piedi al centro della barca, riconoscibile grazie alla consueta veste rossa e verde, ed affianco a lui il giovane con la pellanda rosa e il libro in mano è certamente Adeodato, come ipotizzavano già i Courcelle (p. 89) e come confermeranno le scene successive. Entrambi si voltano indietro, verso la porta della città di Cartagine dove, tra le varie figure, manca quella di Monica in diretto riferimento alla narrazione delle *Confessiones* (5, 8, 15) e della *Legenda Aurea* (p. 937). Sulla nave, insieme ai marinai intenti ad issare le vele ed al timoniere seduto, compare anche un personaggio con il turbante che tiene la bandiera con l'iscrizione *DE CARTHAGINE*, che conferma l'identificazione della scena indicata anche dal *titulus*: *HIC AUGUSTINUS RECESSIT/ DE CARTAGINE ET VENIT ROMAM*.

### 6. Agostino sbarca ad Ostia

Come nella scena precedente, la lunetta della parete di fondo presenta una composizione bipartita con la nave da un lato e la città dall'altro; l'orientamento è però speculare indicando che in questo caso il soggetto della scena è l'arrivo del santo. Mentre Adeodato sta salendo sulla passerella, infatti, Agostino è già sceso dall'imbarcazione ed è accolto da un gruppo di dignitari. Già interpretati come senatori romani (Courcelle), in



103.7



103.8

realtà sembrano piuttosto da identificare con alcuni rappresentanti di quei sacerdoti manichei che a Roma, stando alle *Confessiones*, accolgono il santo. Il *titulus*, molto rovinato proprio in corrispondenza del sostantivo riferito a queste figure, potrebbe quindi essere letto *HIC AUGUSTINUS) RECEPTUS EST HONORIFFICE/ A SA(CERDOTI)BUS (?) ROMANORUM M[ANICHEORUM] (?)*. Alle spalle di questo gruppo, la città di Roma è caratterizzata dalla presenza di una grande chiesa e da una serie di edifici fantastici tra i quali si distinguono la Colonna Traiana e, forse, la mole cilindrica di Castel Sant'Angelo. Il santo, per l'ultima volta nel ciclo, è caratterizzato dalla veste rossa con sopravveste verde e cappello foderati di pelliccia. L'episodio è ripreso nei cicli di Rustichi e di Benozzo Gozzoli a San Gimignano (schede nn. 109, 116).





103.9



103.10

#### 7. Agostino insegna filosofia a Roma; Arrivo degli ambasciatori da Milano

Anche l'ultima lunetta, quella della parete meridionale, presenta le medesima composizione scandita dalla presenza della porta della città, funzionale in questo caso a separare i due episodi. Sulla sinistra, infatti, in un edificio all'interno delle mura, Agostino è intento ad insegnare filosofia a Roma, come chiarisce il *titulus* in basso: *HIC AUGUSTIN(US) LEGEBAT PHILOSOFIAM ROMANIS*. A questo proposito, però, va notato che le fonti biografiche relative all'episodio ricordano con il santo insegnasse retorica (ad es.: *Confess.* 5, 12, 22), mentre in questo caso l'iscrizione indica esplicitamente l'insegnamento della filosofia, un'indicazione che ritornerà solo nel ciclo di Benozzo Gozzoli a San Gimignano (scheda 116, 6) e di cui non è stato possibile

trovare una motivazione precisa. Il santo, inoltre, presenta ora una veste rossa da dottore con risvolto di vaio che lo caratterizzerà fino al *Battesimo*, curiosamente ripresa anche da uno degli ascoltatori che costituisce quasi un *alter ego* del santo.

Sulla destra, invece, un gruppo di cavalieri giunge alla porta della città, accompagnato da due guardie armate e accolto dall'uomo con turbante rosso, manto blu e bastone del comando. Si tratta del prefetto Simmaco che riceve gli ambasciatori milanesi inviati per ricercare un maestro di retorica secondo il racconto delle *Confessiones* (5, 13, 23) ricordato nel *titulus*: *HIC ANBASIATORES DE MEDIOLANO VENIU(N)T ROMAM*. Tra le varie figure presenti, inoltre, sembra possibile riconoscere Adeodato nel giovane a cavallo con la pellanda rosa che si rivolge agli ambasciatori indicando verso la città e la lezione di Agostino, un ruolo di mediazione non ricordato dalle fonti ma alluso figurativamente da Nelli.

#### 8. Agostino parte per Milano

Il ciclo riprende sulla parete settentrionale con due episodi separati dalla cornice con decori a losanghe. Il primo è oggi in buona parte perduto, a causa della successiva apertura di una finestra, oggi tamponata. La scena segue l'impostazione già vista nell'arrivo degli ambasciatori con la porta della città sulla sinistra e il gruppo di figure a cavallo sulla destra. Tra queste è ben riconoscibile Agostino, con la consueta veste rossa e su un cavallo bianco, chinato a salutare delle figure oggi in buona parte perdute. Accanto a lui, sul cavallo grigio, Adeodato con la pellanda rosa dal collo alto, e altre cinque figure di cui alcune guidano lo sguardo dello spettatore verso il riquadro successivo. Tra queste Brenner (p. 50) propone di identificare Nebridio e Alipio, sebbene in realtà sembra possibile riconoscere solo quest'ultimo nel personaggio con veste e cappello verde che tornerà accanto ad Agostino nelle scene milanesi. In ogni caso, come per l'arrivo a Roma, anche quest'episodio non è raccontato dalle fonti e lo stato di conservazione non permette una lettura completa della scena che compare a Gubbio per la prima volta ed è poi ripresa solamente da Gozzoli a San Gimignano (scheda 116, 7). Anche i *tituli* di questo livello, vergati sul cornicione, purtroppo sono oggi in buona parte perduti e in questo caso si riconosce solo l'ultima parola: [...]*DER MEDIOLANUM*.

#### 9. Agostino arriva a Milano

Il secondo riquadro di questo registro presenta una composizione speculare al prece-

dente. Sulla sinistra il gruppo di cavalli è fermo fuori dalla porta della città, mentre all'interno Agostino è inginocchiato e ricevuto da un gruppo di notabili tra cui spicca quello caratterizzato da un turbante, che stringe le mani del santo. Il *titulus* sul cornicione, solo parzialmente leggibile, riporta *HIC AUGUSTINUM RECEPTU(M) [...]FICE APTA (?) MEDIOLANUM*. Anche in questo caso, l'episodio non è raccontato dalle fonti e ritorna esclusivamente nel ciclo di Gozzoli a San Gimignano, dove però la figura che accoglie Agostino è identificata grazie all'iscrizione come l'imperatore Teodosio. In ogni caso lo schema compositivo sembra confermare la strettissima relazione tra i due cicli, quanto meno per questa prima parte della vicenda biografica del santo.

#### 10. Agostino ascolta la predicazione di Ambrogio

Il ciclo prosegue sulla parete absidale con due episodi divisi dalla finestra e dedicati all'incontro del santo con Ambrogio. Il primo mostra, infatti, l'interno di una chiesa dove il vescovo di Milano, riconoscibile grazie all'aureola, sta predicando da un pulpito indicando verso l'alto con il dito (v. scena seguente). Accanto a lui compaiono alcuni sacerdoti, uno dei quali regge il pastorale del santo, abbigliati curiosamente con un saio nero con cocolla sotto la casula, molto simile a quello eremitano che Agostino indosserà successivamente. Si tratta di un espediente che introduce la versione eremitana della vicenda milanese del santo e che compare già nell'arca di Pavia (*Iconografia...*, I, scheda n. 114). Tra le figure presenti alla predica, Agostino è identificabile con la figura sulla sinistra all'ingresso della chiesa, riconoscibile per la consueta veste rossa. La scena, il cui titolo è perduto, fa riferimento al racconto delle *Confessiones* (5, 13, 23) ed è più volte presente nei cicli agostiniani fin dal Trecento (v. *Iconografia...*, I, schede nn. 111, 112, 114, 125; schede 107, 109, 110, 116, 123).

#### 11. Agostino discute con Ambrogio

La scena completa la precedente raffigurando Agostino, identificato dalla consueta veste, impegnato in una disputa con Ambrogio, caratterizzato dai paramenti episcopali e dall'aureola. I due sono seguiti da gruppi di laici, a formare due fazioni che rinforzano i gesti dei due protagonisti. Anche in questo caso il *titulus* è perduto, ma l'affresco dovrebbe far riferimento alla confutazione del manicheismo da parte di Ambrogio raccontata nella *Legenda Aurea* (p. 937; Courcelle, pp. 91-92; sull'episodio v. anche scheda n. 124 e *Iconografia...*, I,



103.11



103.12

scheda n. 114, 10). Nel testo, però, non si parla espressamente di un confronto tra i due santi, come invece accade solamente nella *Vita Augustini* di Giordano di Sassonia, in cui dopo una predica sull'incarnazione, Agostino si ferma a discutere con il vescovo di Milano sulle teorie manichee, finendo per rinnegarle (ed. 2002, p. 785). La predica in questione, quindi, è chiaramente la scena raffigurata nel riquadro precedente, cui segue proprio il dibattito tra i due santi.

Ancora una volta, pertanto, il testo di Giordano di Sassonia si dimostra un punto di riferimento imprescindibile per la raffigurazione della vita di Agostino a Gubbio, costituendo un diretto precedente per il ciclo di San Gimignano, in cui il riferimento alla biografia trecentesca per questo episodio è ancora più evidente (scheda 116, 9).





103.13



103.14

#### 12. Agostino visita Simpliciano; Conversione di Agostino

La parete meridionale si apre con la scena chiave della conversione di Agostino che Nelli mette in scena sottolineando la consequenzialità degli eventi attraverso una sorta di "immagine cinetica" in cui il santo sembra compiere un'unica azione.

Sulla sinistra lo troviamo quindi inginocchiato davanti alla cella di Simpliciano, che viene raffigurato come un eremita la cui santità è confermata dal nimbo raggiato. La semplicità della cella, inoltre, contrasta con la ricchezza delle ambientazioni cittadine precedenti e insieme al paesaggio montagnoso sullo sfondo ne sottolinea la dimensione d'isolamento. L'affresco illustra così l'incontro con il Simpliciano "eremita" costruito dalla pubblicistica eremitana fin dal Trecento modificando sensibilmente il rac-

conto delle *Confessiones* (v. *Iconografia...*, I, pp. 162-165). Nelli inoltre sottolinea figurativamente l'importanza di questo incontro collocando subito dopo la scena del *Tolle lege*, facendone quasi una conseguenza del dialogo con Simpliciano. Al centro dell'affresco, infatti, un angelo scende dal cielo indicando il libro che Agostino sta leggendo e in cui si intravedono alcune lettere, forse il passo dell'epistola ai romani (13, 14) *indui mini dominum deum*, ricordato nella *Legenda Aurea* (Courcelle, p. 92). L'ultima parte dell'affresco chiude il racconto con Agostino che comunica la propria conversione a Monica, con l'aureola, ad Alipio, con l'abito verde già incontrato, e ad un terzo personaggio, non citato dalle fonti (*Confess.* 8, 12, 29-30) ma forse da identificare con Nebridio (Brenner, p. 52).

Il lungo *titulus* che corredeva questa complessa immagine è oggi in buona parte perduto e si riconoscono solo alcune parti: *HIC AUGUSTINUS [...] SIMPLICIANO [...] c(ON) [...] TO[LL]E LEGE [...]*.

#### 13. Battesimo e vestizione di Agostino

Anche in questo caso la scena comprende più episodi: sulla sinistra Agostino è ingiunocchiato, mentre Ambrogio lo battezza con l'acqua. Il santo è segnalato da uno degli astanti, ha ormai abbandonato la veste rossa, tenuta dalla figura barbata in primo piano, ed è finalmente caratterizzato dall'aureola a segnare la cesura operata da questo momento nella sua vita. In secondo piano un monaco con la veste eremitana anticipa la scena sulla destra in cui Agostino, ancora ingiunocchiato, riceve da Ambrogio la veste dell'ordine alla presenza di Monica. I due santi, inoltre, si rivolgono l'uno all'altro con l'inno del *Te deum* – per Ambrogio: *TE [DEUS] LADAM(US)*; per Agostino: *TE D(OMI)N(U)M CO(N)FITEM(UR)* – di norma associato al battesimo, ma qui inserito nella vestizione di Agostino. Anche in questo caso l'affresco riprende la versione diffusa dagli eremitani sulla base dell'apocrifo *Sermo de baptismo et conversione Sancti Augustini* già attribuito ad Ambrogio e alla base di tutti i testi elaborati dall'ordine (v. *Iconografia...*, I, pp. 162-165). In questo caso, però, manca la figura di Simpliciano (v. scheda 116, 11) e la vestizione è affidata direttamente ad Ambrogio, riprendendo direttamente il citato sermone. Il *titulus* è invece completamente perduto.

#### 14. Morte di Monica

Il ciclo riprende nel terzo registro della parete settentrionale con la scena della morte di Monica, scandita in tre segmenti dai pila-

stri dell'edificio dipinto. All'interno, la santa, ormai anziana, è stesa sul letto vestita con il manto nero e il soggolo bianco che la contraddistingue nell'iconografia quattrocentesca (v. p. 97). Accanto a lei due donne mostrano il loro dolore con i gesti delle mani, mentre Agostino le solleva la testa mostrandole il crocifisso, secondo l'inizio del rituale della *Commendatio animae*, ovvero la raccomandazione dell'anima che veniva fatta in punto di morte. Il santo è abbigliato ormai con la veste dell'ordine eremitano che ritorna anche nel frate accanto a lui, segnalando nuovamente il riferimento alla versione diffusa dalla *Vita Augustini* di Giordano di Sassonia (ed. 2002, p. 793) e già presente nell'arca di Pavia (*Iconografia...*, I, scheda 114). Rispetto a quest'ultima, però, in questo caso è raffigurato il momento della morte della santa, come avverrà poi anche in Rustichi e in Gozzoli (v. schede nn. 109, 116), mettendo in primo piano la relazione con Agostino e il rituale della *commendatio animae*. Nella parte centrale, infatti, un sacerdote e un accolito recano tutti gli elementi legati all'inizio del rito: il libro, la cui iscrizione è purtroppo perduta, l'aspersorio e l'ampolla dell'acqua benedetta. Numerosi altri personaggi – in parte ritratti di contemporanei – occupano infine la sala e l'esterno della casa. L'iscrizione è oggi perduta, ma è riportata in parte da Cenci (1914, p. 70): *HIC S(AN)C(TU)S [AUGUSTINUS PERDIDIT MATREM] APUD OSTIA(M)* sebbene sia possibile ipotizzare che l'appellativo di Agostino fosse *frater*, come nelle scene precedenti, a sottolineare ulteriormente il suo collegamento con l'ordine eremitano.

#### 15. Agostino torna in Africa

L'affresco successivo riprende lo schema delle raffigurazioni di viaggio delle lunette, con la nave sulla sinistra e la veduta di città con la porta dal lato opposto, variando però lo sfondo che questa volta presenta un paesaggio montuoso con fortezza. Agostino, con la veste eremitana e l'aureola, è già sceso e sta entrando nella città indirizzando l'attenzione verso l'affresco successivo, così come il gesto del marinaio con la veste rosa. Altri due eremitani accompagnano il santo portando un libro e un bastone, evidentemente in riferimento ad un passo della *Vita Augustini* di Giordano di Sassonia (ed. 2002, p. 791) in cui il santo si rivolge a Simpliciano chiedendogli dodici dei suoi eremiti per accompagnarlo nel ritorno in Africa e fondare un nuovo ordine. L'episodio, ispirato ad uno degli apocrifi *Sermones ad fratres in heremo* (*Sermo* 21, *De triplici genere monachorum in Aegypto*, in *PL* 40, 1268-



103.15



103.16



103.17





103.18

prima impone la casula fino alle spalle (*Pontificale romanum...*, p. 443: *imponit Ordinando casulam usque ad scapulas*) e poi lo veste con essa (*explicans casulam, quam Ordinatus habet complicatam super humeros, et induit illum*). Il riferimento all'ordine eremitano è, quindi, delegato alla presenza dei due compagni del santo in secondo piano. Il *titulus* in basso riporta: *HIC FR(ATRE)S [sic] AUG(USTIN)US ORDINAT(UR) PRESBITER A S(AN)C(T)O VAL(ER)IO EP(ISCOP)O*.

#### 17. Agostino consegna la regola

Sempre sulla parete di fondo è collocato l'episodio centrale della versione eremitana della biografia di Agostino: la *Consegna della regola* ai membri dell'ordine. L'affresco è oggi molto rovinato ma, per quanto è possibile ricostruire, doveva mostrare il santo frontalmente in trono, secondo uno schema consueto in questo tipo di raffigurazione. Alla sua destra e davanti a lui si riconoscono agevolmente dei frati eremitani, di cui quelli più in alto sembrano essere dei ritratti così come i due laici con la veste viola in secondo piano.

La scena dovrebbe quindi raffigurare la fondazione dell'ordine in Africa, seguendo la versione ormai canonizzata da Giordano di Sassonia secondo cui Agostino fondò due monasteri per gli eremitani prima di essere consacrato vescovo e solo dopo un terzo monastero per i canonici. Non a caso, la scena è posta prima della consacrazione del santo anche se va notato che le lacune e la perdita del *titulus* non permettono di chiarire completamente le problematiche di questa scena. Nella parte destra, infatti, si intravede la presenza di una figura inginocchiata con veste bianca e manto nero che sembra quella dei canonici regolari.

#### 18. Agostino consacrato vescovo

La scena, in parte rovinata, apre il registro sulla parete meridionale riproponendo il medesimo interno ecclesiastico dell'ordinazione e anche il vescovo Valerio e i due diaconi che lo affiancano presentano le medesime vesti gialle. Agostino, invece, è molto più anziano delle scene precedenti a segnalare, probabilmente, l'intervallo di tempo intervenuto prima della consacrazione episcopale confermando così la tesi eremitana della fondazione dell'ordine prima di questo episodio. Il santo è inginocchiato davanti al vescovo, affiancato da due diaconi con un libro e riceve da Valerio il pastorale e la mitra, seguendo nuovamente in maniera precisa il cerimoniale della consacrazione. Dietro Agostino, inoltre, il gruppo di frati eremitani ricorda il legame con l'ordine



103.19

1269), diviene nel XV secolo uno degli elementi su cui basare la precedenza degli eremitani rispetto alle altre congregazioni (v. *Iconografia...*, I, pp. 162-165). Il *titulus* in basso riporta: *HIC FR(ATRE)S [sic] AUGUSTINUS RECEDE(N)S [DE] ROMA AP(LI)CUIT CARTAGINEM*.

#### 16. Agostino è ordinato sacerdote da Valerio

All'interno di un edificio ecclesiastico con volte a crociera, il vescovo Valerio è in trono affiancato da due diaconi reggono gli elementi liturgici dell'olio e del libro, su cui i Courcelle (p. 95) leggevano la parola *SALUTIS* oggi sostanzialmente perduta. Il vescovo tende le mani ad Agostino, inginocchiato davanti a lui e abbigliato con il camice bianco, manipolo e stola e porta la casula indossata fino alle spalle. Si tratta della precisa raffigurazione del rituale dell'ordinazione presbiteriale in cui il vescovo dap-

anche in questa occasione, mentre i laici sulla porta della chiesa raffigurano la presenza della società civile. Il *titulus* è in buona parte perduto ma è ricordato da Cenci (1914, p. 70): *HIC [SANCTUS AUGUSTINUS CONSECRATUR A] S(AN)C(T)O VALERIO EP(ISCOP)O*.

#### 19. Agostino ha la visione di san Girolamo e di san Giovanni Battista; Visione della Trinità

Lo scomparto successivo sfrutta in maniera magistrale la presenza della finestra, oggi tamponata, per impaginare due celebri visioni mistiche del santo, a partire dalla seconda apparizione di Girolamo narrata nell'apocrifa lettera di Agostino a Cirillo (*PL* 22, 281-289; v. pp. 15-16). In uno degli strombi della finestra è raffigurato Agostino nello studiolo, con la veste eremitana e la mitra poggiata sul tavolo, in un momento di pausa dalla scrittura di una lettera dove si legge *VENERABIL(IS) PATER (?) MEUS*, probabilmente l'*incipit* dell'elogio a Girolamo ricordato dal testo. Sfruttando la finestra reale per rendere l'apparizione della luce, Nelli ha collocato nello strombo opposto Girolamo e Giovanni Battista identificati, oltre che dalle due diverse corone, anche dai consueti attributi della veste cardinalizia e del libro per il primo e dalla veste di pelli con croce e cartiglio per il secondo.

Sempre sfruttando l'effetto luminoso della finestra, il pittore ha poi collocato nella porzione restante dello scomparto la particolare versione della *Visione della Trinità* elaborata dagli eremitani nel XIV secolo a partire dal *Crocifisso* di Semitecolo a Padova (v. *Iconografia...*, I, pp. 172-173) in cui l'apparizione si fonde con il celebre passo delle *Confessiones* (9, 2, 3) ispirato al Cantico dei Cantici (4, 9): *sagittaveras tu cor nostrum caritate tua, et gestabamus verba tua transfixa visceribus* («Ci avevi bersagliato il cuore con le frecce del tuo amore, portavamo le tue parole conficcate nelle viscere»). Nell'affresco, infatti, l'immagine della *Trinità* raffigurata in cielo come *Trono di Grazia*, con Dio Padre che sorregge Cristo crocifisso, ritorna anche nella ferita sul petto di Agostino che si scosta il saio proprio in prossimità del cuore (Cooper). Più in basso il *titulus* frammentario si riferisce proprio a questa scena: *[DOMINUS] OSTENDIT S(AN)C(T)O AUGUSTINO TRINITAS [PER]SONA(RUM) DIVINA(RUM)*.

#### 20. Agostino confuta gli eretici manichei (Disputa con Fortunato?)

L'ultimo registro, quello più basso, riprende dalla parete settentrionale con una scena di cui manca la parte sinistra dove oggi si nota la presenza di una finestra, probabilmente precedente alla stesura degli affreschi.



103.20



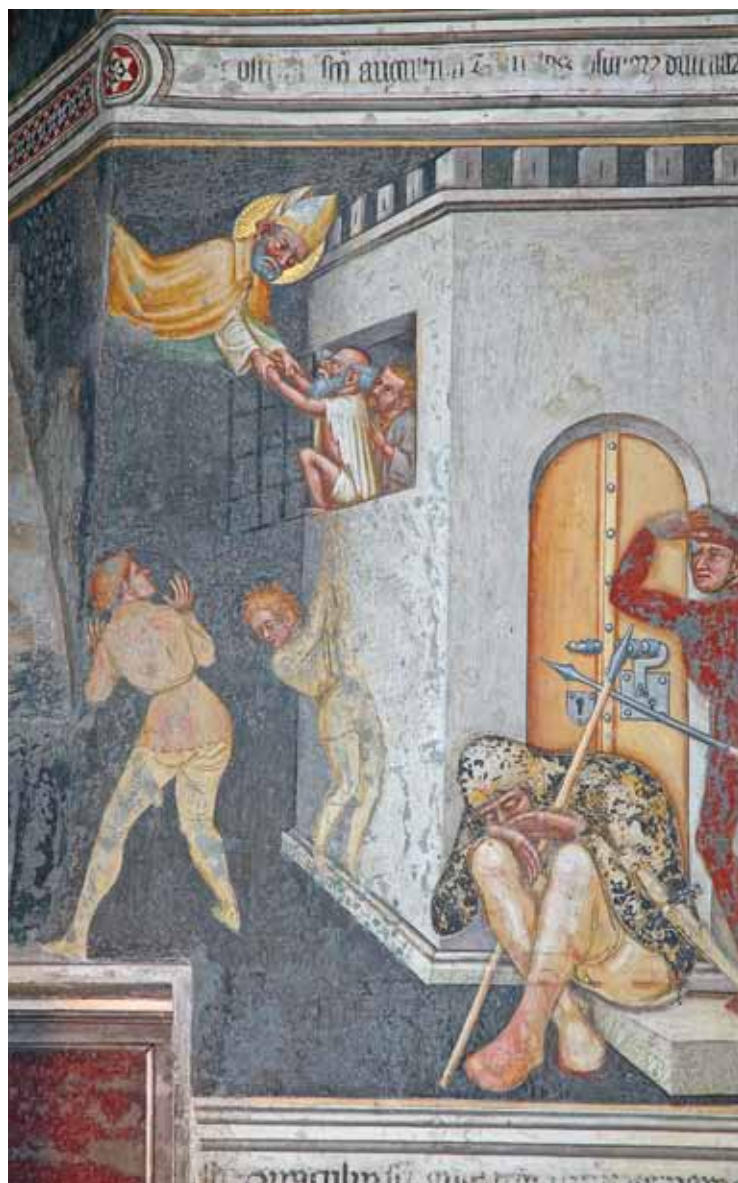
103.21

Quanto rimane, permette comunque di ipotizzare la presenza di un edificio da cui sta uscendo un frate eremitano, mentre al centro Agostino con la mitra e la veste dell'ordine è intento a predicare da un pulpito. Davanti a lui, numerose figure sembrano convertite dalle parole del santo e gli si rivolgono con le mani giunte, mentre in primo piano un anziano con vesti orientali straccia il proprio libro, indicato quasi in tono di scherno da un altro frate. Il *titulus*, oggi perduto, è ricordato da Cenci (1914, p. 71): *HIC S(AN)C(TU)S AUG(USTINUS) SUP(ER)AVIT SEPTA(M) MANICHEORUM*. Rispetto a quanto proposto dalla critica (Brenner, p. 57), però, l'atteggiamento delle figure sembra fare riferimento ad un preciso momento raffigurato anche nell'arca di Pavia: la disputa con Fortunato e la conseguente conversione dei manichei, raccontato già da Possidio (6, 1, 8), ma





103.24



103.25

soprattutto da Giordano di Sassonia che lo pone in relazione con il secondo monastero fondato dal santo in Africa, orientato proprio alla predicazione e all'amministrazione dei sacramenti (*Vita Augustini* ed. 2002, pp. 796-797). L'episodio, insieme alla scena precedente, veniva così a raffigurare concretamente le due anime del santo e, per traslato, anche dell'ordine eremitano: l'eremitaggio e la preghiera da un lato e l'attiva partecipazione con la predicazione dell'altro in diretta concorrenza con gli altri ordini mendicanti (Dale, pp. 154-155).

#### 21. Morte di Agostino

Il ciclo prosegue con la morte del santo, oggi in parte coperto dagli stalli del coro realizzato tra il 1738 e il 1739 (Cece – Sannipoli, p. 77). *Agostino* è steso sul letto con le mani incrociate sul petto, circondato dai confratelli dell'ordine, secondo una prassi figurativa utilizzata dagli eremitani fin dal ciclo di Fabriano (1328-1330 ca., v. *Iconografia...*, I, scheda n. 112). Tra questi, uno tiene aperto un libro su cui si legge: *DOMINE NE IN FURORE TUO/ ARGUA(S)/ ME NE/O(UE) I(N) IRA*, iscrizione tratta da uno dei salmi penitenziali (*Sal* 6, 2: «Signore, non punirmi nel tuo sdegno, non castigarmi nel tuo furore») che Agostino chiese di leggere nell'ultima parte della sua malattia (*Poss.*, 31, 2). In primo piano, invece, un altro frate, con casula e stola, è impegnato nel rito funebre, come conferma il libro aperto con le parole *PROF[ICI]/SCE[RE A]/NIM[A]*, incipit della preghiera che accompagnava il trapasso nella *commendatio animae*, il cui rito prevedeva anche l'accensione di una candela, tenuta infatti dal frate che tiene la testa del santo. La scena è chiusa sulla sinistra dall'apparizione di Cristo sorretto dagli angeli in una mandorla luminosa i cui raggi giungono al viso del santo, suscitando lo stupore dell'eremitano di spalle e alludendo all'elevazione dell'anima del santo.

#### 22. Funerali di Agostino (?)

La scena del registro inferiore della parete di fondo è oggi quasi completamente perduta. Da quanto si può ancora identificare, la scena è ambientata in un edificio ecclesiastico con volte a crociera al cui interno sono raffigurate numerose figure. Di queste la maggioranza indossa la veste nera dell'ordine eremitano, mentre quelle in primo piano presentano la cotta bianca e tengono in mano ceri o incensieri (i due al centro). Molto probabilmente, quindi, si tratta delle esequie o della sepoltura del santo (Courcelle, p. 98), raffigurate come una celebrazione liturgica e riprese poi a Carlisle e a San Gimignano (schede nn. 116, 123).

23. *Traslazione delle reliquie di Agostino per mare*  
Anche in questo caso la scena è quasi completamente perduta, salvo le mura di una città sulla sinistra e la cima dell'albero di una nave al centro della scena. L'immagine potrebbe quindi raffigurare la traslazione delle reliquie del santo verso la Sardegna o, più plausibilmente, verso Pavia seguendo lo schema già impiegato nell'arca di San Pietro in Ciel d'Oro (*Iconografia...*, I, scheda n. 123).

24. *Traslazione delle reliquie di Agostino a Pavia*  
L'ultimo registro della parete meridionale è, invece, ben conservato sebbene la presenza degli stalli settecenteschi non renda possibile una lettura completa degli affreschi. La prima scena presenta l'arrivo delle reliquie di Agostino a Pavia con il corpo del santo, in vesti vescovili, disteso su un catafalco sorretto da dieci figure. Tra queste, oltre ad alcuni laici, si riconoscono almeno cinque eremitani, compresi i due che aprono il corteo, che certificano figurativamente il legame tra l'ordine e le reliquie del fondatore, e ne sostengono le pretese di un ruolo privilegiato a dispetto dei canonici regolari. Il corteo è accolto dal re *Liutprando*, inginocchiato e con la corona tra le mani in segno di umiltà, affiancato da numerosi altri personaggi che sembrano, ad evidenza, ritratti di contemporanei. A questo proposito, Minardi (2007, pp. 18-19) ha proposto di riconoscere proprio in Liutprando il medesimo volto dell'Erode dell'*Incontro con il Battista* affrescato dai Salimbeni nell'oratorio di San Giovanni a Urbino, identificato ipoteticamente con Guidantonio da Montefeltro (1378-1443), signore di Urbino e Gubbio dal 1404. La proposta, pur affascinante, presenta però alcuni problemi sia per la difficoltà di riconoscere la medesima fisionomia nei due personaggi, sia perché presuppone che ad Urbino Guidantonio sia stato ritratto nelle vesti di un personaggio negativo come Erode. Altrettanto ipotetica è anche l'ipotesi di Van Marle (pp. 333-334), di vedere un autoritratto del pittore nel portatore girato verso lo spettatore, abbigliato però con le vesti dell'ordine.

In questa scena e in quella successiva, in ogni caso, *Agostino* non presenta il saio eremitano, ma solo i paramenti episcopali, un espediente figurativo che sembra essere stato impegnato anche nell'arca di Pavia per segnalare gli episodi successivi alla morte del santo (Cosma 2010, pp. 162-164).

25. *Agostino libera il prigioniero dei Malaspina*  
L'ultimo affresco è diviso in due parti da una finestra oggi tamponata e raffigura l'unico miracolo *post mortem* del ciclo. La

storia è tratta dalla *Legenda Aurea* (p. 959) che ricorda come il santo intervenne in aiuto di un giovane di Pavia imprigionato con alcuni compagni dal marchese Malaspina che, al fine di ricavarne un riscatto maggiore, gli impediva di bere. Agostino, quindi, apparve durante la notte liberando il giovane e conducendolo a dissetarsi presso il fiume Gravellone. L'episodio, più volte raffigurato nel Trecento e quasi assente invece nel XV secolo, è qui rappresentato secondo la tipologia coniata da Bartolo di Fredi a Montalcino (v. *Iconografia...*, I, scheda n. 125), con il santo, qui con i paramenti episcopali, che giunge in volo a liberare il gruppo di prigionieri, mentre davanti alla porta una guardia sta dormendo ignara dell'accaduto e l'altra sembra essersi accorta del miracolo.

Meno chiaro, invece, sembra essere il ruolo delle figure affrescate sullo strombo della finestra, un cane su una roccia a destra e due giovani nudi intenti a prendere dei frutti da un albero. Il *titulus*, oggi perduto, è ricordato da Cenci (1914, p. 71): *MIRACULUM S(AN)C(T)I AUGUSTINI IN CIVITATE PAPIE*, contribuiva insieme all'immagine a ricordare questa ulteriore dimensione della figura di Agostino, non solo il dottore della Chiesa o il celebre predicatore, ma anche il santo da invocare in caso di malattie, prigionie ed eventi quotidiani. Una dimensione che ben corrispondeva ai tentativi dell'ordine eremitano di trovare un modello di santità che rispecchiasse le proprie attività e che fosse allo stesso tempo più vicino ai fedeli.

Alessandro Cosma

**Bibliografia:** MAZZATINTI 1904; CENCI 1904; CENCI 1914, pp. 68-71; VAN MARLE VIII, 1927, p. 332; SANTI 1965; COURCELLE 1965, pp. 82-99; SANNIPOLI 1989; DALE 1992; CECE – SANNIPOLI 2001, pp. 48-76; SANNIPOLI 2003; GILL 2005, pp. 60-76; BRENNER 2007; COOPER 2007, pp. 186-197; MINARDI 2007; MINARDI 2008, pp. 52-57, 173-175; SAAK 2012, pp. 162-166; SILVESTRELLI 2013, in WEB DBI (Nelli, Ottaviano).

#### 104

Atelier del Maestro di Guillebert de Metz  
**Il prototipo del V ciclo iconografico della Cité de Dieu**  
1420-1435 ca.  
Bruxelles, Bibliothèque Royale, mss. 9005-9006

*Notizie sul codice:* vol. I: pergamena; ff. I (cart.), I, 365, I', II' (cart.); mm 484 x 350 (specchio della scrittura mm 295/300 x 218/220); scrittura su due colonne di 47 linee (eccetto i ff. 3r-6r in scrittura continua); Agostino, *Cité de Dieu* (traduzione e



soggetto del trentesimo capitolo dell'opera di Possidio, incentrato sui consigli che Agostino dà al vescovo di Tiabe, Onorato, sulla condotta da tenere con gli invasori di Ippona. Nella biografia del santo, Possidio riporta il testo della lettera di risposta del vescovo d'Ippona, che indica come il clero non debba abbandonare le chiese e fornisce alcuni criteri per selezionare chi possa invece ritirarsi in luoghi fortificati.

Naturalmente la raffigurazione finge un dialogo vero e proprio tra *Agostino*, sulla destra, identificato come negli altri casi dall'iscrizione *S(ANCTUS) AUGUSTIN(US)*, e con l'indice della mano sinistra teso che lo individua come colui che sta parlando, ed un gruppo di persone di fronte a lui, capitanato da *Onorato* e costituito da un altro vescovo, un chierico e dei laici. Agostino e Onorato, entrambi sbarbati, come accade di consueto nella produzione figurativa d'oltralpe, sono caratterizzati dagli stessi paramenti vescovili, e per differenziarli il miniatore ha semplicemente invertito i colori rosso e viola del piviale e della dalmatica.

### 3. Morte di Agostino

La rappresentazione della scena con la morte del santo riprende la narrazione che ne fa Possidio nel capitolo 31 della sua biografia: è ambientata durante l'assedio di Ippona da parte dei Vandali, raffigurati in basso già accampati fuori dalle mura della città e, vera novità iconografica, si sofferma sul racconto in base al quale Agostino negli ultimi giorni di vita selezionò e fece trascrivere i salmi che dal VII secolo vennero chiamati i *Sette salmi penitenziali* (Poss. 31, 2). È per questo che dalla bocca del santo, ancora una volta identificato dall'iscrizione *S(ANCTUS) AUGUSTIN(US)*, posta sul letto, un cartiglio riporta le parole *D(OMI)NE (NE) IN FUREM TUUM ARGUAS (ME)* (Sal 6; «Signore, non mi accusare nel tuo furore»), che Agostino sta dettando al chierico tonsurato che lo assiste. Lo stesso passo, peraltro, è ripreso nella lettera di Valentino al santo di Tagaste (Ep. 216, 4), proprio in riferimento al giorno della morte. La scena è ambientata in una sorta di stanza-letto a baldacchino, coperta da spioventi sorretti da esili colonne, con un rosone sul fronte ed una serie di finestre di lato. Si tratta evidentemente dello studiolo del santo a giudicare dalla massiccia presenza di libri raffigurati sia su una mensola in fondo sia su un tavolino circolare posto sulla sinistra.

Gianni Pittiglio

**Bibliografia:** FREEMAN 1976, p. 200 (f. 211r); CLOUZOT 2011, p. 179, nota 151 (Fr. 50); WEB BNF Archive; WEB Mandragore.

### 116

Benozzo Gozzoli

#### Storie di sant'Agostino

1464-1465

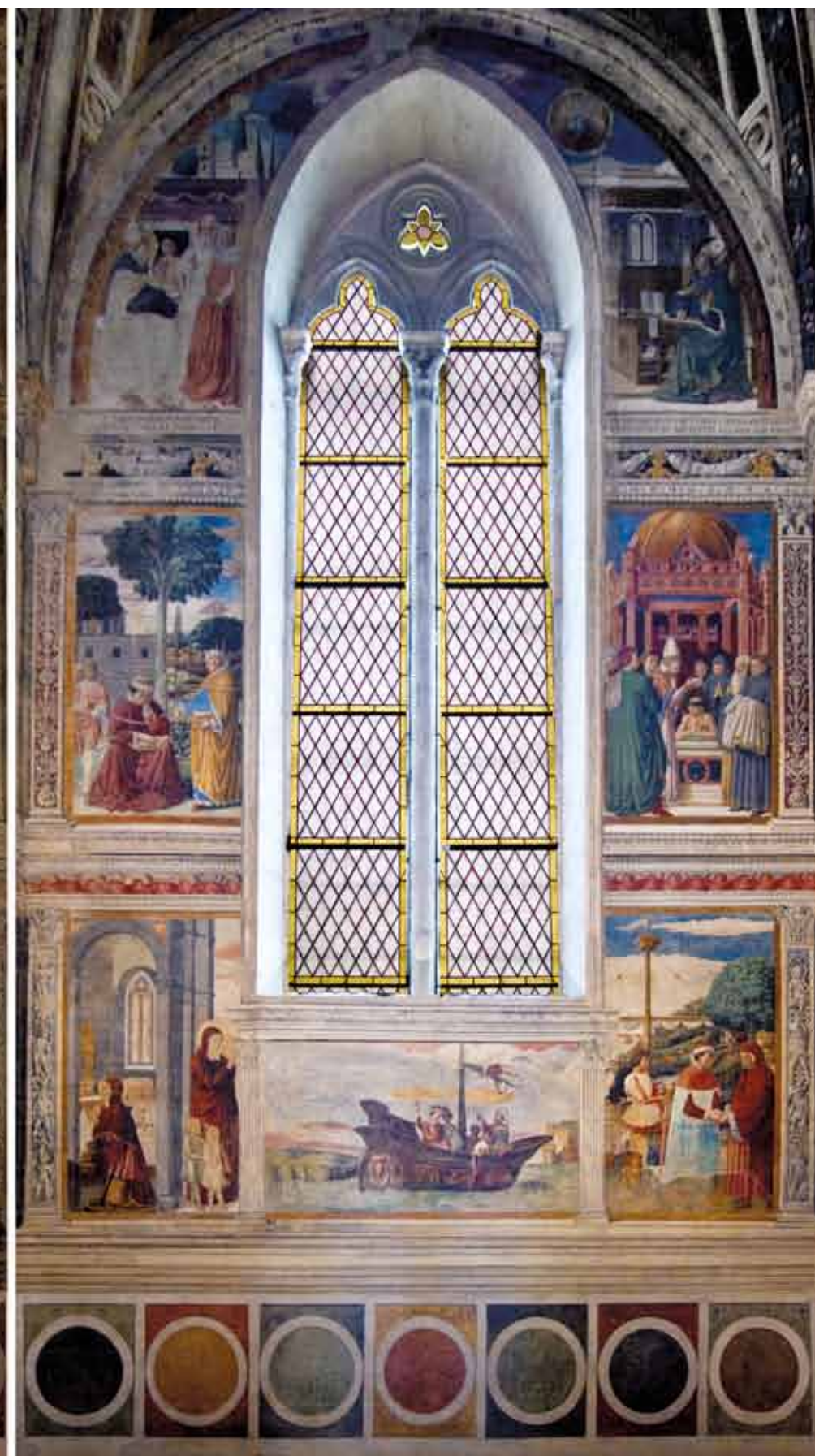
San Gimignano (Siena), Chiesa di Sant'Agostino, coro  
Affreschi

Il ciclo di Gozzoli si inserisce in un contesto eremitano di grande spessore storico e culturale. Le origini di una comunità agostiniana in questa zona, infatti, risalgono al 1275, quando l'ordine si stabilì nel territorio di Racciano, grazie alla donazione testamentaria di tre anni prima di tale Brogio di Michele. Nel 1280, però, consapevoli che un ordine mendicante e non più eremitico dovesse avvicinarsi ai centri abitati, i frati ottennero dal vescovo il permesso di fondare un'altra chiesa e un convento all'interno della cinta muraria di San Gimignano (Vichi Imberticadori, pp. 120-121). Nel corso del XIV secolo la fondazione assunse notevole prestigio dal punto di vista della devozione popolare, soprattutto per la presenza della sepoltura del beato Bartolo Buonpedoni, l'apostolo dei lebbrosi (†1299), con conseguenti donazioni e lasciti che arricchirono il patrimonio conventuale.

Intorno alla metà del Quattrocento la storia degli agostiniani di San Gimignano è strettamente connessa all'arrivo di Domenico Strambi, priore dal 1457 con il fine di porre in essere la riforma nel convento, che nel 1481 aderirà ufficialmente all'Osservanza di Lecceto. Egli giunse nella città toscana da Parigi, dove visse sin dal 1450, laureandosi in teologia alla Sorbona, e in seguito si allontanò da San Gimignano solo tra il 1462 ed il 1463 per recarsi in Inghilterra in missione per l'ordine agostiniano (Cole Ahl 1999, p. 361). Tornato da questo viaggio, durante il quale verosimilmente accumulò ingenti ricchezze, Strambi acquisì i diritti sul coro della chiesa conventuale il 18 gennaio del 1464, precedentemente appannaggio della famiglia Dietiguardi. È quindi questo il termine *post quem* per la committenza degli affreschi a Benozzo Gozzoli, che giunse da Firenze nella primavera del 1464 al culmine di una carriera che, dopo l'apprendistato con Beato Angelico, lo aveva portato ad affrescare importanti ambienti quali la Cappella di Niccolò V in Vaticano, quella di San Brizio ad Orvieto, quelle di San Francesco a Montefalco e soprattutto la Cappella dei Magi in Palazzo Medici Riccardi a Firenze. A San Gimignano Benozzo, con l'ausilio della sua bottega, tra cui sicuramente Giu-









sto di Andrea e Giovanni di Mugello (Padoa Rizzo 2002, p. 29), realizzò i 17 riquadri entro l'anno successivo. Interessanti, a tal proposito, due iscrizioni presenti negli affreschi, che sembrano segnare l'inizio e la fine del lavoro: la prima è nel *Battesimo di Agostino*, in cui si legge 1 aprile 1464; la seconda è nella tabella tenuta dagli angeli in *Agostino parte per Milano*, che riporta l'anno 1465, precisando così che i riquadri non furono realizzati in ordine con la storia narrata. Nelle stesse righe di quest'ultima iscrizione, Domenico Strambi si autolebrea come *doctor parisinus*, precisando in maniera esplicita di aver commissionato con il proprio denaro gli affreschi a Gozzoli, in totale autonomia dai suoi confratelli, e di essere cittadino di San Gimignano, dalle cui istituzioni era sostenuto nella riforma del convento (Ciardi Duprè Dal Poggetto, pp. 61-62). Questa distanza politica dal resto della comunità religiosa perdurava sin dal 1450, quando Domenico era partito per Parigi in seguito a forti disappori con gli altri eremitani che in lui vedevano un'eccessiva abnegazione a favore della riforma (Coppi, p. 369), e può essere una chiave di lettura sulle intenzioni del programma iconografico di Strambi, che poneva Agostino come modello di vita per ogni agostiniano, principalmente nella veste di intellettuale, quella in cui egli stesso meglio si identificava (Cole Ahl). Il successo degli affreschi di Gozzoli è riconosciuto già da Vasari, che nel 1568 definisce il ciclo «la migliore opera che in quel luogo facesse», pur se precisa, sbagliando, che i soggetti raffigurati vanno «dalla conversione insino alla morte» di Agostino (III, p. 379).

Se i soggetti del ciclo sono desunti soprattutto dalle *Confessioni*, dalla *Vita di Agostino* redatta da Possidio e dalla *Legenda Aurea*, più complesso è individuare i modelli iconografici di Gozzoli, spesso giustamente identificati negli affreschi di Ottaviano Nelli a Gubbio (Courcelle; scheda n. 103), ma che una maggiore analisi porta chi scrive ad integrare con quelli del chiostro di Lecceto (scheda n. 107), più vicini a quelli di San Gimignano geograficamente, cronologicamente e soprattutto politicamente, poiché il centro propulsore del movimento dell'Osservanza a cui Strambi aderì era iniziato proprio nell'eremo di San Salvatore. Da quella decorazione, infatti, Gozzoli recupera le frequenti tripartizioni dei riquadri e diverse soluzioni compositive (v. *infra*). Allo stesso tempo, inoltre, la ricerca finalizzata al presente volume ha portato a confermare anche i contatti con

il ciclo miniato da Bartolomeo Rustichi (scheda n. 109), tanto da far ipotizzare persino un prototipo eremitano comune forse da ricercare in Santo Spirito a Firenze. I singoli affreschi, separati da cornici riccamente decorate costituite da lesene e architravi dipinte, sono disposti sulle tre pareti del coro su tre registri sovrapposti e seguono una lettura che va da sinistra a destra e dal basso verso l'alto.

### 1. *Agostino accompagnato dai genitori a scuola; Agostino a scuola con il maestro di grammatica*

L'iscrizione alla base del riquadro riporta *QVEM ADMODVM BEATVS AVGVSTINVS IN PVERILI ETATE A PATRE PATRITIO ET MATRE MONICA MAGISTRO GRAMATICE TRADITVS VLTRA MODVM BREVI PROFECIT TEMPORE* che, oltre ad indicare il soggetto e i nomi dei genitori di Agostino, precisa che in brevissimo tempo il fanciullo fece molti progressi con il maestro di grammatica.

Come in altri riquadri del ciclo, Gozzoli dipinge due momenti conseguenti della storia: sull'estrema sinistra la scena della consegna del figlio da parte di *Monica*, aureolata, e *Patrizio*, al maestro, mentre sulla destra *Agostino* bambino segue l'aio di cui è ormai diventato l'allievo prediletto. La contrapposizione con il resto degli alunni viene sottolineata dal gesto dell'insegnante che indica il futuro santo come esempio, mentre con la destra punisce gli altri colpendoli con uno staffile. Proprio questa netta differenza di trattamento degli allievi è alla base di una miniatura con lo stesso soggetto per un manoscritto con le *Confessioni*, oggi a Madrid, a sua volta ripresa da nielli fiorentini attribuiti a Maso Finiguerra (scheda n. 41). Questa derivazione fiorentina, quindi, autorizzerebbe a credere che in quel contesto Gozzoli avesse tratto ispirazione per la sua composizione, comunque totalmente rielaborata nell'affresco di San Gimignano. Risulta impossibile, infatti, pensare ad un riferimento diretto al manoscritto, giunto in Spagna sicuramente prima del 1458, un anno prima che Benozzo tornasse a Firenze. Va invece considerata successiva agli affreschi di Gozzoli la raffigurazione nell'*Historia di Augustini* di Boston che i Courcelle citano come confronto (scheda n. 112).

La caratterizzazione rinascimentale della scena è evidenziata non solo dalle vesti indossate dai personaggi, ma soprattutto dal contesto architettonico, che sembra derivato da un trattato urbanistico quattrocentesco, con pavimentazione lastricata e

palazzi in prospettiva che danno su una piazza chiusa sul fondo da una chiesa, oltre la quale si intravedono costruzioni d'età medievale, tra cui il palazzo comunale di San Gimignano.

Esemplare l'edificio sulla sinistra, sorta di antologia di motivi albertiani, in cui spiccano in alto la citazione del Tempio del Santo Sepolcro realizzato da Leon Battista per i Rucellai, e il portale sormontato da una conchiglia su cui è un genio alato. La struttura, inoltre, presenta diversi omaggi alla classicità, quali gli eroti e le ghirlande alternate a bucrani che la decorano esternamente, mentre la loggia terrena poggia su pilastri con capitelli corinzi ed è chiusa da un soffitto a cassettoni fioriti che ricorda il Pantheon.

### 2. *Agostino ammesso all'università di Cartagine*

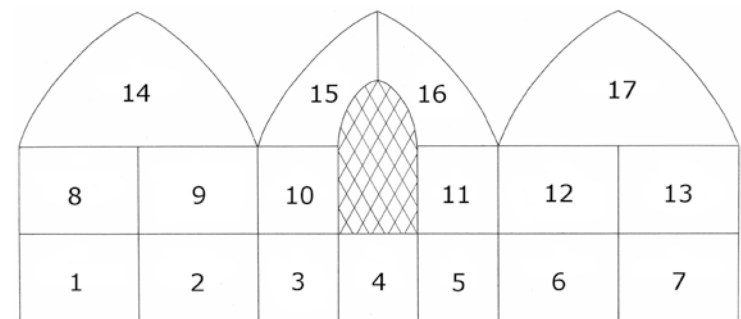
La seconda scena del ciclo di San Gimignano è un *hapax* nelle raffigurazioni a carattere narrativo riguardanti Agostino e ne illustra l'ingresso all'età di diciannove anni all'università di Cartagine, come precisa dettagliatamente l'iscrizione alla base: *AVGVSTINVS CVM DECIMVM ET NONVM AGERET ANNVM CARTAGINENSI IN VNIVERSITATE MAGNO HONORE ADMISSVS FVIT*.

È chiaro, quindi, che la figura del futuro santo – in cui evidentemente il committente Strambi vede se stesso laureatosi in teologia alla Sorbona – sia quella del giovane inginocchiato sulla destra, con indosso un'ampia veste rossa, al cospetto di due professori che lo introducono agli studi universitari. La scena è ambientata all'interno di una sala dall'architettura rinascimentale, con timpani e architravi che caratterizzano porte e finestre, un fregio classicheggiante e un soffitto voltato a cassettoni. In primissimo piano, sulla sinistra, un gruppo di studenti in abiti moderni, nei primi due dei quali verosimilmente si nascondono dei ritratti.

La posizione in cui è raffigurato *Agostino*, peraltro, sembra essere un omaggio ad uno dei capolavori pittorici di quegli anni, *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo* che Piero della Francesca aveva realizzato nel 1451 nel Tempio Malatestiano di Rimini.

### 3. *Monica prega per Agostino*

È la scena in basso a sinistra della parete centrale, che vede protagonista la madre di Agostino. *Monica* vi appare aureolata e vestita di un lungo abito rosso, all'interno della cappella di San Cipriano, dove sta pregando per le sorti del figlio. La raffigurazione è strutturata in maniera del tutto



116a. Schema del ciclo



116.1



116.2



116.3



simile a quella presente nel ciclo di Lecceto, in cui però compare più avanti, in stretta attinenza con la conversione, ma anche a quella del manoscritto illustrato da Rustichi, dov'è invece nella stessa posizione narrativa di San Gimignano (schede nn. 107, 4; 109). I due bambini ai piedi di Monica, invece, potrebbero riferirsi alla cura per gli orfani, attività che le viene attribuita in diversi manoscritti tedeschi e in cui viene raffigurata nei cicli dell'*Historia Augustini* sia di Berlino (Courcelle, p. 90; schede nn. 105-111-112).

Un'ampia porzione a sinistra dell'affresco è stata ridipinta nel Settecento, come precisa l'iscrizione in basso (*RESTAVRATI L'ANNO MDCC*), posta nel punto in cui verosimilmente in origine doveva essere il *titulus* della scena come per tutti gli altri casi.

#### 4. Monica piange Agostino che parte per Roma

La scena immediatamente successiva mostra ancora Monica, con indosso le stessi vesti dell'episodio precedente, che secondo il racconto delle *Confessioni* (5, 8, 15) giunge solo ora al molo, ingannata da Agostino che ha finto di accompagnare un amico al porto per poi partire egli stesso. La santa è raffigurata in lacrime mentre accenna un saluto in direzione della barca ormai lontana, di cui evidentemente in origine doveva costituire il necessario completamento, come accade nei cicli dell'*Historia Augustini* e di Carlisle

(schede nn. 105-111-112, 123). La scena della partenza, peraltro, posta subito dopo la preghiera nella cappella San Cipriano, è rappresentata in maniera del tutto simile nelle narrazioni figurate di Rustichi e di Botticini (schede nn. 109, 80). L'episodio è stato dubitativamente riconosciuto anche in uno scomparto di predella oggi a Berlino, opera di Pietro di Giovanni d'Ambrogio (II t., n. 135).

Purtroppo la parte principale dell'affresco, con la barca in mare, posta sotto la finestra d'altare, è stata ridipinta nel 1620, rendendo oggi impossibile la lettura dal punto di vista stilistico come opera di Gozzoli. Resta, però, il soggetto riprodotto, con la barca, diretta verso Roma, caratterizzata da una decorazione arcaizzante a figure dorate su fondo rosso e da una testa d'ariete in rilievo a poppa. Il giovane è sulla sinistra, riconoscibile per il cappello professorale bianco e rosso che indosserà nelle scene seguenti.

Anche l'iscrizione in basso è pressoché scomparsa e oggi si legge solo *AVGVSTINVS [...] NAVIGIO*.

#### 5. Agostino sbarca ad Ostia

Chiude il registro inferiore della parete centrale l'arrivo di Agostino a Roma, al porto di Ostia, incui il pittore ancora una volta offre una serie di dettagli che testimoniano la sua perizia: il giovane paggio che accompagna il santo, dai capelli ricci, che indossa una corta veste rinascimentale e che si poggia su una spada; l'albero maestro della nave con le vele raccolte; il paesaggio collinare sullo sfondo.

Il personaggio che accoglie Agostino, con la veste rossa, è stato identificato con Simmaco, prefetto della città, o con il manicheo Fausto, con cui però il santo si incontrò prima della partenza per Roma. Il confronto con il ciclo di Gubbio, invece, permette di considerare la figura in questione un esponente della comunità manichea che, secondo alcune fonti, accolse Agostino a Roma (v. scheda, n. 103, 6). Purtroppo la scomparsa dell'iscrizione, che come in tutti gli altri casi doveva essere alla base della scena, non permette di avere una conferma definitiva a riguardo.

Dell'affresco si conserva la sinopia (fig. 106.5a) in cui è ben delineato l'incontro tra i due personaggi principali e una sola figura sulla sinistra, dimostrando quanto Gozzoli abbia poi aggiunto nella redazione finale della raffigurazione.

#### 6. Agostino insegna retorica e filosofia a Roma

È il primo dei due riquadri del registro basso della parete di destra e raffigura Agostino che svolge il suo incarico di insegnante di retorica a Roma, città identificabile anche grazie all'inserimento del paesaggio al di là

della finestra di destra, in cui si riconoscono la Piramide Cestia e Porta San Paolo.

La didascalia in basso, riporta il soggetto: *[QVEMADMODVM AVGVSTINVS...] MAGNA PRECIPVORVM VIRORVM FREQVENTIA AC SCHOLASTIC[H]ORVM CON-SESSV GREC[H]A IN SCHOLA PVBLICE RETORICHAM AC PHILOSOPHIAM LEGEBAT*.

Il professore è seduto su una splendida cattedra lignea, chiusa in alto da un motivo a conchiglia, elemento decorativo rinascimentale che fa da fulcro di un'ennesima composizione tipicamente quattrocentesca, caratterizzata da un pavimento a riquadri colorati, soffitto a cassettoni, e soprattutto da pilastri con capitelli corinzi che sostengono una trabeazione sopra la quale si ammirano riquadri in porfido e serpentino con al centro busti classici, spartiti da lesene, che rimandano ad architetture degne della Roma d'età imperiale.

Molto interessante, inoltre, il dettaglio della didascalia che riporta l'espressione "schola grecha", con cui era identificata Santa Maria in Cosmedin, considerata il luogo in cui Agostino tenne le sue lezioni romane, secondo una tradizione evidentemente già nota a questa data, ma allo stato attuale degli studi documentata almeno dal 1518 dall'*Itinerarium Urbis Romae* di Mariano da Firenze (ed. 1931, pp. 112-113), poi spesso ripresa dal XVII secolo a partire dal *Tempio eremitano* di Staibano (1608, I, p. 9). Tale inserimento, peraltro, confermerebbe i legami con le miniature di Bartolomeo Rustichi e con un eventuale prototipo comune ai due cicli (v. scheda n. 109, 2).

Nello stesso titolo, inoltre, viene riportato anche l'insegnamento di filosofia che, di fatto, non viene testimoniato dalle fonti scritte, che citano solo la retorica, e il cui unico precedente risulta essere a questa data solamente il relativo affresco di Ottaviano Nelli a Gubbio (scheda n. 103, 7).

Come nella scena dell'ingresso di Agostino nell'università di Cartagine, la caratterizzazione di molti dei volti degli "studenti" che seguono la lezione lascia pensare a ritratti di personaggi coevi, a cui si riferirebbe l'altrimenti ingiustificata espressione di "precipuum virorum" inserita nella didascalia. Tra questi, nell'ala destra delle figure sedute, compare un uomo con un berretto bianco che, confrontato con il ritratto di Domenico Strambi presente nel pannello con la morte di Monica (scena 13), permette d'ipotizzare che sia lo stesso committente degli affreschi ringiovaniti. Tale ipotesi, che troverebbe conferma anche nello sguardo rivolto verso l'osservatore, ben si associerebbe soprattutto con l'episodio in cui è inserito: quello dell'insegnamento di Agostino, di cui Strambi



116.4



116.5



116.5a

si professava grande allievo e continuatore nell'ambito della riforma della vita conventuale di San Gimignano. Una fedeltà al





116.6

messaggio del santo di Tagaste che verrebbe ribadita anche dalla presenza del cane al centro del pavimento.

Un altro allievo, sulla sinistra, tiene un libro su cui si legge il ciceroniano *RHETORICA EST/ SCIENTIA QVE/ IN PERSVADENDO CONSISTIT* («La retorica è la scienza che consiste nel persuadere»).

#### 7. Agostino parte per Milano

Insieme alla precedente è la scena più celebre dell'intero ciclo di San Gimignano, soprattutto per la stretta analogia con il capolavoro fiorentino di Benozzo, il *Corteo dei Magi* per la cappella omonima di palazzo Medici Riccardi, dipinto nel 1459. A pochi anni da quegli affreschi, il più famoso allievo di Beato Angelico, ripropone lo schema della cavalcata che ne aveva determinato la massima fama, adattandolo alle storie agosti-

niane, in corrispondenza dell'unico viaggio che Agostino fece senza attraversare i mari, quello da Roma a Milano.

Ancora una volta l'iscrizione in basso riporta con esattezza il soggetto, *QVEMADMODVM AVGVSTINVS A SIMACHO ROMANORVM PREFECTO MEDIO-LANVM MISSV(M) RECTORICAM AC PHILOSOFIAM LECTVRVS SVMMO CVM APPARATV ET GLORIA ROMA VRBE RECESSIT*, precisando che Agostino era stato inviato a Milano dal prefetto di Roma Simmaco per insegnare retorica e filosofia. Il riquadro presenta in alto un secondo testo in latino, inserito in un cartiglio sorretto in volo da due angeli, che fa da iscrizione dedicatoria del ciclo, *ELOQVII SACRI DOCTOR PARISIIVS ET INGENS/ GEMIGNANIACI FAMA DECVSQVE SOLI / HOC PROPRIO SVMPVT DOMINICVS ILLE SACELLVM/ INSIGNEM IVSSIT PINGERE BENOTIVM MCCCLXV*. Come già evidenziato (v. sopra), il testo oltre a riportare la data della fine degli affreschi



116.7

costituisce un'evidente autocelebrazione di Domenico Strambi, il *doctor parisinus* che commissionò gli affreschi a Benozzo Gozzoli, ideò il programma e promosse la riforma della vita del convento agostiniano con il supporto del comune di San Gimignano. È quindi molto probabile che tra i consueti ritratti che compongono il corteo siano identificabili diversi dignitari della città toscana. Gozzoli si sofferma a descrivere puntualmente i dettagli delle vesti, i preziosi panneggi, le finiture dei cavalli, e sullo sfondo realizza un ricchissimo paesaggio collinare ricco di vegetazione sulla destra, segno dell'allontanamento da Roma, la cui veduta è invece delineata sulla sinistra, attraverso la rassegna di alcuni dei suoi più celebri monumenti racchiusi nella cinta muraria: sull'estrema sinistra si riconoscono il Pantheon, la Colonna Traiana, Santa Ma-

ria in Aracoeli e il Palazzo Senatorio, in basso al centro la mole di Castel Sant'Angelo sormontata dall'angelo e, ancora oltre, la Piramide Cestia.

#### 8. Agostino arriva a Milano; Agostino incontra sant'Ambrogio

La scena, che apre il secondo registro delle storie agostiniane, raffigura Agostino in tre momenti differenti che illustrano il suo arrivo nella città di Milano: al centro, il giovane professore di retorica viene aiutato da un servitore che gli toglie gli speroni; sul retro, è in ginocchio davanti all'imperatore Teodosio, tra i notabili della città; in primo piano a destra, infine, è accolto da Sant'Ambrogio che lo tiene per le mani (sull'aureola del vescovo si legge *SANCTVS [AM]BROSIV[VS]*). La consueta iscrizione in basso è molto chiara sul motivo del viaggio a Milano e sui





116.8



116.9

116.9a. Sant'Agostino ascolta predicare Ambrogio, disegno preparatorio, Darmstadt, Hessischen Landesmuseum



personaggi con cui Agostino entra in contatto in città: *QVEMADMODVM AVGVSTINVS EX VRBE MEDIOLANVM VENIENS LECTVRVS PHILOSOPHIAM ATQVE RECTORICAM SVMMO CVM SCOLARIVM ET DOCTORVM COMITATV/ AB IMPERATORE TEODOSIO ET SANCTO VIRO ANBROSIO GRATANTER ET HONORIFICE RECEP-TUS EST.*

Tra le figure in secondo piano, i Courcelle identificavano a sinistra il figlio di Agostino, *Adeodato*, nel giovane di profilo con un cappello bianco, su cui leggevano l'iscrizione *AD[N]EODAT[VS]*, mentre ipotizzavano che l'anziano che sembra introdurre Agostino al cospetto di Teodosio fosse Simpliciano. Oggi, però, le lettere sul copricapo del giovane non sono ravvisabili e il vecchio sulla destra non appare così simile a quello presente nella scena del *Battesimo*, dove peraltro Simpliciano è vestito con un abito da eremita.

Molto interessante è, invece, l'inserimento di Teodosio, la cui identità è garantita dall'iscrizione, ma che non compare nelle fonti biografiche relative al santo, né in altri cicli: si tratta quindi di una "citazione colta", probabilmente voluta da Domenico Strambi, considerando che in quegli anni Teodosio era effettivamente in carica come imperatore.

Ancora una volta l'architettura rappresentata è un omaggio al Quattrocento fiorentino: l'intera struttura porticata sotto la quale Agostino incontra l'imperatore, infatti, è un'evidente citazione della biblioteca del convento di San Marco realizzata da Michelozzo intorno alla metà del secolo, di cui condivide non solo le linee, ma persino dettagli come i capitelli ionici. È utile ricordare che Benozzo si era formato con Beato Angelico lavorando anche per il ciclo di affreschi per il convento marciano di Firenze e che gli ambienti progettati da Michelozzo dovevano essergli noti nei minimi particolari.

9. *Agostino discute con sant'Ambrogio; Monica incontra Ambrogio; Agostino e Monica ascoltano la predica di sant'Ambrogio*

Anche la seconda scena del registro mediano della parete di sinistra è tripartita e illustra le diverse fasi del rapporto di Agostino con il vescovo di Milano, figura basilare per la sua conversione. La centralità del tema dell'avvicinamento al cristianesimo da parte del giovane professore è precisato nell'iscrizione che, pur se non totalmente leggibile, evidenzia il ruolo di Ambrogio associato alla "luce della fede": *QUALITER AVGVSTINVS APVD MEDIOLANVM ESISTENS TVM D[...]/ IE MAT[RE] A[...]/ FV[IT] / SANCTISSIMI VIRI ANBROSII INCEPIT LVMINE FIDEI N[...]/ A[...]/ M[...].*

Le tre scene si sviluppano da sinistra a destra, e iniziano con Agostino a colloquio con Ambrogio, proseguono, sullo sfondo, con Monica in ginocchio davanti ad Ambrogio, e si concludono con Agostino e Monica che ascoltano la predica del vescovo di Milano insieme ad altri fedeli.

Il primo episodio vede i due personaggi principali argomentare le proprie tesi, con l'ausilio dei gesti delle mani, come nel relativo riquadro di Gubbio (scheda n. 103, 11), in una disputa che significativamente Ambrogio risolve con il dito indice rivolto verso il cielo. Il secondo, invece, è un episodio praticamente unico – se si considera che l'unico precedente, molto dubbio, è quello delle vetrate di Erfurt (*Iconografia...*, I, scheda n. 114, 3) –, che sembra visualizzare la particolare devozione di Monica ricordata nelle *Confessioni* (6, 1, 1), modellata iconograficamente sulla più frequente *Monica parla con un vescovo*.

Le tre scene, in questo preciso ordine, ritornano nella *Vita Augustini* di Giordano di Sassonia (ed. 2002, p. 785) che, del resto, è l'unica fonte a noi nota che cita il momento della disputa tra Agostino e Ambrogio sul manicheismo, che costituisce la premessa della gioia mostrata da Monica nel successivo incontro con il vescovo di Milano.

L'affresco di Gozzoli delinea una Milano di forte ascendenza albertiana, con edifici loggiati, una chiesa con nartece sormontata da un architrave di chiara derivazione classica. Proprio al di sopra di quest'ultima, peraltro, si eleva un attico delimitato da due pilastri decorati a candelabre, che rimanda alle strutture sommitali che Leon Battista Alberti ideò per il Tempio Malatestiano di Rimini, negli stessi anni degli affreschi di Gozzoli, o, successivamente, per la chiesa di Sant'Andrea a Mantova.

Della scena sulla destra, invece, esiste un prezioso disegno preparatorio conservato nel Landesmuseum di Darmstadt, sotto il quale è l'iscrizione autografa del pittore con il soggetto raffigurato: *COMO SANTO AVGVSTINO STAVA ALLA PREDICA DI SANTO ANBROSIO* (fig. 106.9a; II t., n. 149). A differenza del disegno, però, nell'affresco, seppur molto rovinato sulla destra, tra gli astanti si riconosce Monica, distinta dall'aureola e dalla stessa veste rossa indossata nell'episodio già descritto nello stesso riquadro.

10. *Conversione di Agostino*

Il secondo registro della parete centrale si apre con la scena del *Tolle lege*, praticamente immancabile in ogni ciclo sulla vita del vescovo d'Ippona. L'iscrizione, in parte illeggibile, narra di come Agostino sentì una



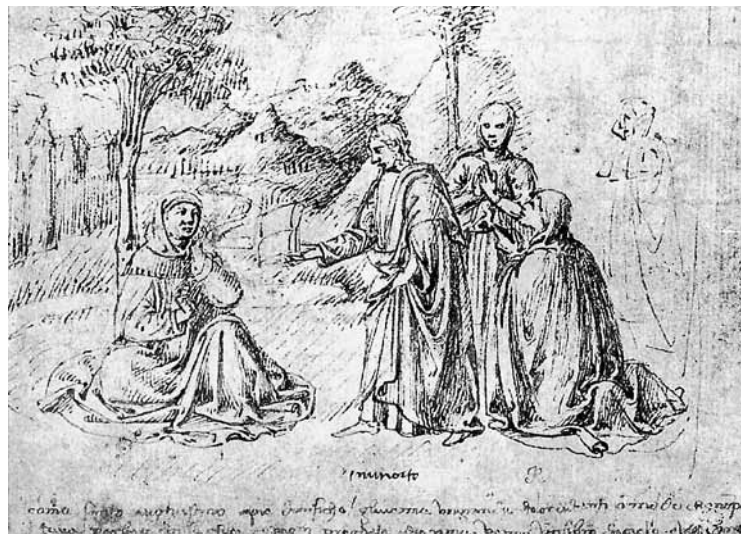
116.10

voce e «pervaso immediatamente dalla luce della sicurezza divenne cattolico»: [...]*N[...]/ T[...]/ FICV ESISTERET AVDIVIT VOCEM E CELO DICENTEM SIBI/ [TOLLE LEGE] [...]/ PTO CO[...]/ MINI D(OMI) N(V)M YH(ESV)S CHR(ISTO)S ET STATI(M) P(ER) FVSVS LVCE SECVRITATIS EVASIT CHATOL(ICVS).*

L'episodio, come da tradizione, è ambientato nel giardino di Milano e sotto il grande albero di fico citato nelle *Confessioni*. Naturalmente Gozzoli si lascia andare nel descrivere un bel paesaggio sullo sfondo con stradine di campagna che si inerpicano in collina; una fitta siepe di rose che cinge il giardino ed un edificio in mattoni con tre piccole celle che rappresenta il luogo di meditazione in cui si era ritirato Agostino.

Il futuro santo è raffigurato seduto al centro della composizione, intento nella lettura delle epistole di san Paolo, abbigliato ancora





116.10a Sant'Agostino soffre di mal di denti, disegno preparatorio, Cambridge, Fogg Art Museum

con le vesti da professore, nel momento in cui viene colpito dai raggi della fede; a sinistra alcuni giovani che lo indicano possono essere letti come un'allusione al racconto di Agostino che, dopo aver udito le parole *Tolle Lege*, pensò che fossero parte di una cantilena di fanciulli (*Confess.* 8, 12, 29); a destra l'elegantissima figura stante che con una mano tiene delicatamente la veste e con l'altra comunica con Agostino indicando il testo delle lettere paoline. Questo personaggio può essere identificato con *Alipio*, come fatto in passato (Courcelle, p. 97), e come in effetti sembra dimostrare il confronto con l'*Historia Augustini* di Boston, dove compaiono anche i bambini sullo sfondo (schede nn. 105, 9; 112, 23), oppure anch'egli potrebbe essere la personificazione dell'esortazione rivolta ad Agostino, sulla scorta di quanto raffigurato nella relativa scena del ciclo miniato da Bartolomeo Rustichi, che presenta diversi punti di contatto con quello di San Gimignano (scheda n. 109, 3).

I Courcelle considerano disegno preparatorio di questa scena il foglio conservato nel Fogg Art Museum di Cambridge nel Massachusetts (fig. 10a; II t., n. 644), la cui didascalia riporta *COME SANTO AUGUSTINO A PIE DI UN FICHO IN UN ORTO GLI VENNE UN GRANDE DOLORE DI DENTI A MODO CHE NON POTEVA PARLARE [...] PREGHATE IDIO PER ME VENNE UN LIBRO DAL CIELO [...]*. In realtà il disegno, così come il testo, riprendono il passo delle *Confessiones* (9, 4, 12) immediatamente precedente la conversione, ed è quindi ipotizzabile che lo studio, in cui ci sono Alipio e altri tre personaggi, fu realizzato al fine di inserire anche questo episodio nel riquadro, ma fu poi eliminato dall'impaginato finale del ciclo in modo da lasciare maggiore spazio al *Tolle Lege*. Dell'affresco definitivo è possibile esaminare anche la sinopia, in cui sono eviden-

ziate con precisione le linee principali della composizione dipinta (fig. 10b).

#### 11. Battesimo di Agostino

È la scena che completa il passaggio di Agostino alla fede cristiana, in coppia con il riquadro precedente, entrambi significativamente posti nella parete centrale del coro. L'iscrizione precisa il soggetto, *QVEMADMODVM POSTQVA(M) A BEATO VIRO ANBROSIO AVGVSTINVS SA[NC]TVS SACRV M SVSCEPIT BATTI[S]M[VM]// PARITER COMPOSVERVNT ET COMONENDO DECANTARVNT AD FINEM VS[QVE] CELESTEM INNV M TE DEV M LAVDAM[VS]*, ma fa anche riferimento alla leggendaria composizione da parte di Agostino e Ambrogio del *Te Deum* (*Iconografia...*, I, scheda n. 23 e p. 532) il cui testo, infatti, appare sullo sfondo in lettere capitali *TE DEV(M) LAVDAM(VS)// TE DOMIN(V) CO(N)FITEM(VR)*. La scena è ambientata in un battistero poligonale sorretto da pilastri con capitelli corinzi. In realtà è difficile comprendere a pieno la struttura delineata da Gozzoli, che include due spazi laterali con nicchie a conchiglia e uno trapezoidale prima della parete di fondo. Ne consegue che i nove personaggi in proskenio siano posti in uno spazio irreali a metà tra l'esterno e l'interno del battistero. *Agostino*, a mani giunte e a capo chino in attesa di ricevere il sacramento, presenta la tonsura e, per la prima volta nel ciclo, l'aureola. È in ginocchio davanti ad una vasca battesimale in *opus sectile* di chiaro sapore classico, sulla quale appare un'iscrizione che data precisamente il riquadro e verosimilmente l'inizio della decorazione: *A DI PRIMO D'APRILE MCCCLXIII*. Attorno al neofita si riconoscono *Ambrogio*, in vesti vescovili, che versa l'acqua benedetta su Agostino, e alcune figure di laici dietro di lui; *Monica*, sul fondo, con il capo nimbato, al pari del frate al suo fianco, identificabile con *Alipio*. Chiudono l'ala destra un personaggio dalla lunga barba, evidentemente *Simpliciano*, che secondo la versione eremitana della storia rivestì un ruolo determinante nella conversione del futuro vescovo d'Ipbona (*Iconografia...*, I, pp. 162-164), e un altro frate. I due tengono le vesti da far indossare ad Agostino: *Simpliciano* ha significativamente il saio eremitano, mentre il frate tiene la veste bianca che anche lui indossa sotto alla veste.

#### 12. Agostino tra gli eremiti della Tuscia; Agostino consegna la regola agli eremitani; Agostino e il Bambino sulla spiaggia

È uno dei riquadri più complessi dell'intero ciclo e, come in altri casi, comprende tre differenti momenti della vita di Agostino che la lunga iscrizione individua: *QUALITER AVGV[STINVS]*



116.10b

*[S](AN)C(TV)S VISITATIS HEREMITIS DE MONTE PISANO A[...] ST DATAM EIS REGVLAM A D(OMI)NO NOST[RO] IHESV CHR(IST)O SVB CIVVSDAM SCITVLI EFFIGIE / SECVS LITVS [...] [SI]MILITVDINEM MARIS AD PARVAM FOVEAM DE [ARD]VA AC DIFFICILI INDIVIDVE TRINITATIS [CO]GNITIONE ESTITIT INFORMATVS.*

In alto il santo è con alcuni eremiti sul Monte Pisano, come riporta la didascalia dell'affresco. L'identificazione del luogo, però, non è data dai testi fioriti in ambito eremitano nel XIV secolo per giustificare la fondazione degli eremitani da parte di Agostino, che citano *Centumcellae* in Tuscia, come l'anonimo *Initium sive Processus Ordinis Heremitarum Sancti Augustini* (1330 ca.) o il *De origine et progressu* di Enrico di Friemar (1334) che la definisce «*primus locus conventualis nostri Ordinis*» (*Iconografia...*, I, pp. 162-164), ma dal testo di Andrea Biglia *Ad fratrem Ludovicum de ordinis nostri forma e propagazione*, redatto intorno al 1430 non a caso a Lecceto e che sembra essere il primo a citare esplicitamente il Monte Pisano (Arbesmann 1965a, p. 168). Risulta per questo improbabile riconoscere *Simpliciano* nell'uomo con la barba di fronte ad Agostino (Donadieu-Rigaut, p. 138), la cui frequentazione con il santo di Tagaste avviene a Milano, come precisato sia nel *Sermo de beato Augustino*, una predica che l'eremitano Nicola d'Alessandria tenne a Parigi nel 1332 sia, soprattutto, da Enrico di Friemar nel suo *De origine et progressu* (1334).

Diretta conseguenza della scena in alto è il momento successivo, rappresentato in basso a destra, che mostra *Agostino* consegnare la regola ai suoi confratelli davanti alla strut-



116.11

tura monastica da lui fondata sullo stesso monte. Va precisato, inoltre, che questa raffigurazione, ambientata in Italia e non in Africa, ha un solo precedente nel ciclo di Rustichi con cui, come già evidenziato, gli affreschi di Gozzoli presentano numerosi punti di contatto (v. scheda n. 109, 4). Tra i personaggi ancora una volta si nascondono evidenti ritratti, tra i quali appare facilmente riconoscibile il committente Domenico Strambi in basso a destra. Naturalmente sia i frati sia Agostino indossano la veste eremitana, con la correggia di cuoio ben in vista, sottolineando ancora una volta l'appartenenza all'ordine che deteneva la chiesa. Meritano un discorso a parte le figure che indossano vesti differenti all'interno del





116.12

riquadro e che non possono essere identificate come una “synthèse de la postérité augustinienne” (Courcelle, p. 100), ma con un preciso riferimento alla storia dell'ordine eremitano in figure. Sullo sfondo, infatti, sono rappresentati i diversi gruppi di eremiti riuniti per volontà pontificia alla metà del XIII secolo, ma qui inscenata, per quanto detto, durante la vita di Agostino. L'unione in una sola comunità comportò naturalmente anche il passaggio da vesti differenti ad una che li identificasse. Diverso è il caso del personaggio vestito di bianco che avanza verso la scena della donazione della regola, già interpretato come un premostratense, altro ordine religioso che adottò la regola agostiniana (Courcelle; Donadieu-Rigaut, p. 141), ma che va invece più correttamente considerato un novizio il quale, poiché non ancora

ordinato sacerdote, rimane fuori dal gruppo di frati seduti attorno al santo di Tagaste. Che la veste sia quella dei novizi è confermato da altri esempi presenti in questo corpus (schede nn. 58, 107?, 114), ma anche nel ciclo trecentesco dedicato alla *Vita di san Nicola da Tolentino* nel cappellone della basilica tolentina (v. pp. 21-22). Chiude la sequenza l'allegorica visione di Agostino, che incontra il piccolo Gesù sulla spiaggia, che gli spiega come sia impossibile comprendere razionalmente la Trinità al pari di svuotare il mare con un cucchiaino, un'iconografia che nasce nel Quattrocento diffondendosi enormemente (v. p. 11-15).

13. *Estasi di Ostia; Morte di Monica; Agostino parte per l'Africa*

Il riquadro, che chiude il secondo registro di

affreschi, comprende tre diverse scene, elencate come di consueto nella lunga didascalia in basso: *QVE(M)ADMODV(M) S(AN)C(TV)S AVGVSTINVS APVD HOSTIA(M) TIBE[R]INA(M) HABITIS AD QVANDA(M) OSPITII FENESTREA(M) CV(M) PIEN- TISSIMA EIVS MATRE MONACHA DIVINIS COLLOQVIIS AC POST EIVSDE(M) FELICISSIMV(M) OBITV(M) IN Q(VO) CO(R)PVS D(OMI)NI CV(M) IN/ CVIVSDA(M) PVERILI SPETIE DE MANV SACERDOTIS ESILIENS VNA CV(M) IPSIVS A(N)I(M)A TRANSMIGRAVIT AD CELV(M) ASSVMPTO NAVIGIO CV(M) ALIPPIO EVODIO EIVS QVE FILIO ADEODATO QVE MVLTI ALIIS CATTOLICIS VIRIS REMEAVIT AD AFFRICA(M).*

La cosiddetta *Estasi di Ostia* testimonia il ritorno a Roma di Agostino e Monica nel 387, tappa necessaria per imbarcarsi e far ritorno in Africa. Con questa espressione si fa riferimento all'esperienza mistica che i due ebbero contemplando il creato e pre-gustando la gioia del Paradiso (*Confess.* 9, 10, 23-25). Gozzoli sembra riprendere il testo delle *Confessioni* con i due protagonisti «affacciati a una finestra che dava sul giardino interno della casa che ci ospitava», il tutto condensato in un ridotto spazio della composizione in alto a sinistra da un'apertura con colonnina centrale e qualche arbusto fiorito. Al centro del pannello la scena della *Morte di Monica* occupa la più ampia porzione di superficie: la santa, ancora in vita ma sul letto di morte, è raffigurata a mani giunte in direzione della visione di Gesù Bambino, racchiuso in un tondo raggiato. In alto, in un clipeo, è l'immagine dell'anima di Monica fiancheggiata da quattro angeli, al di sopra delle nuvole, segno del trapasso. Tutt'intorno al capezzale, invece, il pittore sembra riassumere alcuni passi delle *Confessioni*, che narrano come dopo la morte della santa «si diedero convegno molti fratelli e pie donne», mentre Agostino, raffigurato intento nella lettura, si appartava «in un luogo conveniente con gli amici», dando la sensazione di non provare dolore (*Confess.* 9, 12, 31). Vicino a lui è probabilmente il figlio Adeodato, in lacrime, come descritto ancora nelle *Confessioni* (9, 12, 29) e una madre con un bambino; a destra due frati eremitani, tra cui Domenico Strambi, stavolta indicato dalle lettere in basso *F(RATER) D(OMENICVS) M(AGISTER) PARIS(INVS)*. Non è certa l'identificazione della figura femminile aureolata in piedi davanti al letto di Monica, per la quale sono stati proposti il nome di Paolina, destinataria del *De videndo Deo*, o la sorella di Agostino, cui una tradizione tarda dà il nome di Perpetua (Kaftal, pp. 110, 112).

Chiudono il riquadro un motivo classicheggiante di due fanciulli nudi che gio-



116.13



116.14

cano con un cane, forse allegoria della vita in opposizione alla morte (Courcelle, p. 101), e, al di là di un loggiato rinascimentale, un ennesimo *escamotage* figurativo di Benozzo, la veduta marina con la nave di Agostino in partenza per l'Africa. Vicino al santo, l'altro personaggio con l'aureola è Alipio, già raffigurato così nella scena del *Battesimo*, e il cui nome è comunque indicato nella didascalia del pannello insieme agli “altri uomini cattolici” Navigio, Evodio e Adeodato.

L'impostazione dell'intero riquadro e, soprattutto la soluzione della scena con la morte di Monica associata alla partenza di Agostino sullo sfondo, appare mutuato dalla miniatura attribuita al cosiddetto Maestro dell'Osservanza, datata circa trent'anni prima (scheda n. 106).



116.15

14. *Agostino vescovo benedice il popolo*

L'affresco del registro superiore della parete sinistra, è il primo dei quattro che chiudono il ciclo di San Gimignano. Il soggetto costituisce una novità nell'iconografia del santo, poiché non viene rappresentata la consacrazione a vescovo di Agostino da parte di Valerio, ma un momento successivo, in cui già abbigliato da vescovo benedice il popolo, come precisa l'iscrizione oggi in parte illeggibile: *QVEMADMODV(M) SANCTVS AVGVSTINVS STATIM POST ASSVNTVM EPIS[COPVM] [...]POPVLV(M) BENED[IXIT]*.

La scena è ambientata all'interno di una chiesa, la cui struttura ricorda l'architettura della fiorentina Santo Spirito e ancor di più, per quanto riguarda l'arco posto dietro l'altare, la celeberrima *Trinità* di Masaccio in Santa Maria del Fiore. Si tratta, quindi, dell'ennesimo omaggio alla Firenze quattrocentesca presente nel ciclo, confermato dalla lunetta sulla sinistra che propone una *Madonna col Bambino e angeli* che sembra riprodurre un'opera in terracotta policroma tipica della bottega dei Della Robbia.

Il proscenio è invece occupato dai personaggi, disposti ai lati dell'altare centrale su cui si staglia un crocifisso: a sinistra appare il popolo benedetto da Agostino, costituito *in primis* da alcuni eremitani, segue una figura barbata ed un gruppo di donne che si chiude con la giovane vestita di verde inginocchiata che presenta due bambini al cospetto del vescovo, stante sulla destra circondato da chierici e forse da alcune figure di nobili. Quest'ultima parte dell'affresco, purtroppo, è andata perduta, e restano ampie lacune che non permettono di vedere né la parte superiore del corpo di Agostino né altre zone della pittura.

15. *Agostino confuta Fortunato*

La prima delle due scene in alto della parete centrale, poste ai lati della finestra, rappresenta *Agostino*, vestito da vescovo, ma che sotto il piviale indossa la veste eremitana, che discute con *Fortunato*. Le fonti ci dicono che l'incontro avvenne il 28 agosto del 392 in un bagno pubblico d'Ippona (*Iconografia...*, I, p. 533), che qui Gozzoli trasforma in una sorta di cortile quattrocentesco, con un muro di cinta decorato con ghirlande, oltre il quale si vedono degli alberi e una torre. Al suo interno, come precisa l'iscrizione, *[QVEMADMODVM AVGVSTI]N[V]S DISPVTANS CVM FORTVNATO / [...]VS HERETICIS EOS PVBLICE SVPERAVIT*, Agostino supera nella pubblica disputa il suo avversario, sconfessandone le teorie, simbolicamente rappresentate dai libri in terra. Il vescovo è raffigurato seduto mentre argomenta il suo discorso, in un chiaro

116.16



gesto di computazione, mentre Fortunato, abbigliato da professore laico, come Agostino prima della conversione, lo osserva intrecciando le mani a sottolineare la propria difficoltà di replica, affiancato da un altro uomo dalla lunga barba che alza la mano destra in segno di accettazione completa delle tesi agostiniane.

16. *San Girolamo appare a sant' Agostino*

La scena alla destra della finestra centrale del registro superiore rappresenta il tradizionale episodio in cui il santo di Tagaste riceve la "notizia" della sopraggiunta morte di *san Girolamo* attraverso la visione estatica, come indica la didascalia in basso *QVEMADMODVM HIERONIMVS PAVLO ANTE [DEFV(N)T]VS / AVGVSTINVM DECELESTI GLORIA INFORMAVIT*. Si tratta del primo dei due momenti in cui il santo dalmata appare al vescovo d'Ippona, che poche ore dopo lo rivedrà al fianco di *san Giovanni Battista*, in base a racconto fatto nella lettera a Cirillo del cosiddetto Pseudo Agostino (v. pp. 15-16). Pertanto la parola alla fine della prima riga, riferita a Girolamo, e solitamente letta come *BEATUS* (trascrizione impossibile a giudicare dai segni delle lettere ancora parzialmente visibili), viene qui invece riportata come *DEFU(N)TUS* accogliendo una proposta del 1959 (Roberts, p. 288, nota 34).

Gozzoli sfrutta l'apertura della cappella come fonte della luce divina dalla quale durante lo studio viene distolto Agostino, che alza lo sguardo e vede Girolamo, rappresentato all'interno di un clipeo costituito da nuvole. Come sempre il pittore cura i minimi dettagli della scena ambientata nello studiolo del santo dottore, del quale ci presenta una sorta di "spaccato" architettonico, di cui vediamo sia l'interno, chiuso da un soffitto a cassettoni, sia l'esterno con il cielo. *Agostino*, in vesti vescovili, siede su uno scranno ligneo con uno scrittoio in cui trovano spazio una clessidra e numerosi cartigli e volumi, inseriti anche nelle apposite nicchie nelle due pareti visibili, dove appare anche una bella bifora dai vetri a fondo di bottiglia.

17. *Funerali di Agostino*

La scena che chiude il ciclo, posta nella grande lunetta della parete destra, ripropone in buona parte lo schema compositivo della morte di Monica, ad esso immediatamente sottostante, e illustra le esequie del santo e la sua anima condotta in cielo dagli angeli, come ricorda esattamente l'ultima iscrizione: *QVEMADMODVM INOBIVT BEATI AVGVSTINI A QVAM PLVRIMIS EIVS ANIMA IN CELIS COMITANTIBVS ANGELIS FERRI VISA E[S]T*.



116.17

L'ambientazione è il chiostro di un convento, in cui il feretro del santo, rivestito di un prezioso tessuto rosso damascato, è posto al centro di una veduta prospettica costituita da ali parallele di architetture rinascimentali e chiusa sullo sfondo da un portico oltre il quale s'intravedono diverse specie di alberi. In primo piano, attorno al corpo di *Agostino*, sono raffigurati tutti coloro che lo piangono, tra cui un eremitano che alza le braccia in segno di disperazione, e ne celebrano l'estremo saluto, officiato da un vescovo, identificabile con *Possidio*, assistito da chierici con lunghi ceri. In alto, sopra le nuvole, ancora una volta simbolo del passaggio nell'aldilà (v. scene 13 e 16), un tondo raggiato sostenuto da due angeli contiene l'immagine che rappresenta l'anima del santo. Quest'ultimo, sia in questo caso che nella raffigurazione in basso, presenta la barba, mai apparsa sul suo volto in altri pannelli del ciclo.

L'impostazione dell'affresco è in realtà una riproposizione dell'analoga scena del ciclo sulla *Vita di san Francesco* a Montefalco, che Benozzo aveva affrescato nel 1452, e costituirà un modello per le *Esequie di santa Fina* dipinte da Ghirlandaio nel ciclo sulla santa per la collegiata della stessa San Gimignano nel 1475.

Gianni Pittiglio

**Bibliografia:** COPPI 1695; KAFTAL 1952, pp. 110, 112; ROBERTS 1959, p. 288; COURCELLE 1969, pp. 85-106; FRONTISI 1972; COLE AHL 1986; ESCHÉ 1991; COLE AHL 1996, pp. 121-141; COLE AHL 1999; COLE AHL 2001; CARDINI – PADOA RIZZO – REGOGLIOSI 2001 (con bibliografia precedente); CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2001, pp. 59-77; VICHÍ IMBERCIADORI 2001, pp. 119-131; GAMBUTI 2002; PADOA RIZZO 2002, p. 29; STRAUSS 2002; PADOA RIZZO 2003, pp. 141-155; DE MEIJER 2002; DONADIEU-RIGAUT 2005, pp. 137-145; GILL 2007, pp. 542-544.