RIVISTA DI

STORIA DELLA MINIATURA

17

2013

Centro Di

Rivista di
Storia della Miniatura

N. 17, 2013

Direttore
Giulia Orofino

Comitato d'onore
J. J. G. Alexander
Lilian Armstrong
François Avril
Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto
Luisa Cogliati Arano
Mirella Levi D'Ancona
Xenia Muratova

Comitato scientifico
Fabrizio Crivello
Anna De Floriani
Angela Dillon Bussi
Hans-Joachim Eberhardt
Antonio Iacobini
Silvia Maddalo
Susy Marcon
Giordana Mariani Canova
Massimo Medica
Alessandra Perriccioli Saggese
Marco Rossi
Lucinia Speciale
Federica Toniolo
Gennaro Toscano
Giuseppa Z. Zanichelli

Direttore responsabile
Ginevra Marchi

Redazione
Gaia Elisabetta Unfer Verre

Pubblicazione annuale
ISSN 1126-4772

Prezzo di copertina
120 €
Abbonamento
100 € (Italia)
115 € (estero)
Per i soci della Società, sconto concordato del 20% sul prezzo dell'abbonamento

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 4763 del 30.1.1998

Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257

© Copyright 1997 Centro Di
della Edifimi srl
Società Internazionale di Storia della Miniatura

Stampa: Alpi Lito, Firenze
novembre 2013

Redazione
c/o Centro Di della Edifimi srl
Lungarno Serristori, 35
50125 Firenze
tel. 055 2342668, fax 055 2342667
www.centrodi.it
edizioni@centrodi.it

Per le proposte di recensione, si prega di inviare i volumi alla Redazione.
La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione degli articoli *double blind peer reviewing.*

Per le fotografie di questo numero, l'Editore si scusa per eventuali omissioni o errori e si rende disponibile per integrare ed emendare, se informato dagli aventi diritto.

Sommario

9 Tavole a colori

Alessia Adriana Aletta
17 Testo e ornamentazione nei *corpora canonum* bizantini del IX-X secolo

Beatrice Kitzinger
29 Troyes, Bibliothèque municipale, 960. Approaches to Ninth-Tenth Century Breton Gospel Illumination

Lila Yawn
43 Haste, Cost, and Scribes as Painters in Italian Giant Church Books of the Mid and Later Eleventh Century

Alessandro Varavallo
59 Libri di coro ad Arezzo nel secondo Duecento. Contesti e nuove prospettive interpretative

Ulrike Bauer-Eberhardt
70 Fragliche Miniaturen in München. Der sog. Jonathan Alexander Master

Giovanna Murano
75 Firme e monogrammi d'artista. *R magister* e Bartolomeo Tinti da Modena

Alison Stones
83 Illuminated Manuscripts of Popes Clement V and John XXII. Toulouse or Avignon?

Francesca Fabbri
95 Vizi e Virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento. Fra seduzioni d'Oriente e apporti toscani

Luca Salvatelli
107 Nuove precisazioni intorno al Borghese 353 della Biblioteca Apostolica Vaticana

Andrea Improta
113 Aggiunte alla miniatura napoletana del Trecento. I corali dell'Archivio Capitolare di Udine

Vittoria Camelliti
122 La Temperanza di Palazzo Minerbi-Dal Sale a Ferrara. Riflessioni sulla trasmissione di una tipologia iconografica

Enrica Guzzonato
137 Il codice D11 della Capitolare di Padova nella tradizione illustrativa del *De re militari* di Roberto Valturio

Erika Martini
148 L'organo a muro nei manoscritti miniati dei secoli XV e XVI

Isabelle Balsamo
161 Les *Heures* d'Urfé et la Trinité-des-Monts. Un grand décor romain pour une 'chapelle portative'

168 Recensioni
a cura di *Giuseppa Z. Zanichelli*

185 Miniatura on-line
a cura di *Federica Toniolo*

191 Restauri
a cura di *Massimo Medica*

Tav. XI. Ferrara, Palazzo Minerbi-Dal Sale: *Temperanza*.

(vedi saggio V. Camelliti)

Tav. XII. Padova, Biblioteca Capitolare, D11, Roberto Valturio, *De re militari*: *Nave da guerra*, f. 177r.

(vedi saggio E. Guzzonato)

LA TEMPERANZA DI PALAZZO MINERBI-DAL SALE A FERRARA RIFLESSIONI SULLA TRASMISSIONE DI UNA TIPOLOGIA ICONOGRAFICA

Vittoria Camelliti

Il cosiddetto 'Salone delle Allegorie' di Palazzo Minerbi-Dal Sale a Ferrara conserva un ciclo affrescato con le Virtù e i Vizi di anonimo artista, datato variamente tra gli anni sessanta e ottanta del XIV secolo[1]. Da questo ambiente lungo e stretto, originariamente una loggia, si accedeva – attraverso una porta sulla parete orientale – ad altre due stanze, delle quali tuttavia solo una, la cosiddetta 'Stanza degli Stemmi', conserva pressoché integra la decorazione trecentesca: qui troviamo ripetuto con intento celebrativo anche lo stemma dei committenti, i Dal Sale.

Già Carlo Ludovico Ragghianti, nella prima e unica monografia dedicata agli affreschi edita nel 1970, aveva proposto che questi ambienti fossero stati riservati originariamente all'esercizio di un'alta funzione pubblica. Ipotesi che troverebbe parziale conferma sul piano documentario nella notizia che l'edificio era occupato, almeno dal 1355, dal notaio *Tibertus a Sale*[2]. Una tale destinazione spiegherebbe anche la scelta di un tema ricco di implicazioni morali, qual era per l'appunto quello delle Virtù e dei Vizi, per la decorazione di un ambiente esterno e di passaggio, la loggia (oggi Salone): peraltro uno tra i primi esempi ancora conservati in Italia che attesta l'impiego di simili figure allegoriche all'interno di palazzi privati nel corso del Trecento. Si pensi a quanto resta delle "sette virtù, cho' vizi da pie', ne la logia" di Palazzo Datini a Prato, affrescate da Niccolò di Pietro Gerini tra il 1391 e il 1395[3]. E si pensi al frammento con la Carità, la Costanza e la Speranza proveniente da una casa veneziana in San Zulian, oggi al Museo Correr, sempre databile alla fine del secolo[4]; nonché agli affreschi di Palazzo Isidori a Perugia, staccati e in parte oggi conservati presso il Szépművészeti Múzeum di Budapest[5]. Meglio documentato è l'impiego delle Virtù e dei Vizi nel contesto più ampio di cicli figurativi all'interno di edifici civici o ecclesiastici, con scopi diversi. Per citare esempi famosi trecenteschi ricordo qui l'*Allegoria del Buono e del Cattivo Governo* affrescata da Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Comunale di Siena, dove le Virtù e i Vizi contribuiscono fattivamente, con la loro presenza, al senso narrativo delle diverse scene; o la precedente serie giottesca nella cappella degli Scrovegni di Padova dove la sequenza a *grisaille* delle Virtù e dei Vizi è concepita invece con una valenza espressamente didascalica[6]. Ed è sicuramente didascalico anche l'impianto delle allegorie in Palazzo Minerbi-Dal Sale a Ferrara, delle quali molte, non a caso, sono esemplate su schemi figurativi già impiegati da Giotto. A ben vedere giottesco è anche l'ordine con il quale le figure si susseguono nello spazio dipinto, seppure con alcune varianti rispetto al precedente padovano. La serie ferrarese è costruita infatti in modo tale che ciascuna Virtù, rappresentata nel registro superiore, sovrasti il Vizio corrispondente nel registro inferiore. Il programma prevede inoltre l'alternarsi di un vano dipinto con una figura allegorica e di un altro vano quadripartito, contenente quadrilobi mistilinei con profili umani. Sul lato destro si avvicendano su due registri sovrapposti sei figure: la Prudenza e la Follia, la Fortezza e l'Incostanza, la Temperanza e l'Ira. Sul lato sinistro erano previste invece otto figure di cui restano in buono stato di conservazione la Giustizia e l'Ingiustizia, la Fede e l'Idolatria. Appena visibili invece le ultime due figure del registro superiore, la Carità e la Speranza; sfortunatamente perdute nel registro inferiore le corrispondenti Invidia e Disperazione.

Il succedersi dei riquadri è interrotto in posizione eccentrica dalla già ricordata porta, sovrastata da un riquadro con il Cristo risorto che occupa una superficie dipinta di dimensio-

1. Milano, Biblioteca Ambrosiana, B 42 inf., Giovanni d'Andrea, *Novella in libros Decretalium*: Niccolò di Giacomo (bottega), *Le Virtù e le Arti liberali*, f. 1r.

ni doppie rispetto alle altre, dove troviamo peraltro ritratto il presunto committente degli affreschi, un esponente della famiglia dei Dal Sale: un uomo inginocchiato con le mani giunte in preghiera, accompagnato da un angelo.

Le Virtù e i Vizi di Casa Minerbi-Dal Sale costituiscono un esempio qualitativamente molto alto di re-impiego e rielaborazione di modelli iconografici diversi. E se è vero che l'adesione ai tipi giotteschi padovani è prevalente, non mancano elementi figurativi di grande originalità, per i quali non sempre tuttavia è possibile rintracciare i precedenti diretti. È ad esempio questo il caso della Prudenza: un'elegante dama bifronte colta nell'atto di misurare con un compasso un grande globo terrestre costellato di città che la stessa tiene con la mano sinistra. Immagine che si richiama solo in parte ad allegorie come la Prudenza giottesca di Assisi o quella dipinta da Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, per rimandare più direttamente all'iconografia del Cristo/*Logos* demiurgo o architetto, di cui esistono diversi esempi in codici miniati nel XIII secolo tra cui una Bibbia moralizzata conservata a Vienna[7] (Österreichische Nationalbibliothek, lat. 2554, f. 1v).

Maggiore fortuna s'incontra invece nello studio di un'altra figura del ciclo ferrarese, la Temperanza – alla quale è dedicato specificatamente questo contributo – che si presenta come una variante altrettanto sorprendente rispetto al tema iconografico tradizionale. La tipologia più diffusa per la Temperanza, com'è noto, prevede il ricorso a una figura femminile colta nell'atto di temperare o miscelare due liquidi servendosi di due recipienti; questo schema persiste con limitate varianti per tempi lunghi, e sembra comunque prevalere sugli altri fino a diventare normativo nel processo di codificazione del significato assegnato alla Virtù[8]. Al prototipo comune, non sempre ritenuto sufficientemente efficace, si alternano però soluzioni più o meno originali: una delle prime traduzioni figurative della Temperanza, in età carolingia, attribuisce ad esempio alla figura femminile una torcia ardente, simbolo delle passioni accese, e una brocca d'acqua per sedarle[9]. La Virtù giottesca degli Scrovegni è qualificata dal freno che le chiude la bocca e dalla spada resa inoffensiva per mezzo della fascia che la assicura al proprio fodero[10]. La Temperanza che si vede a Tolentino nel cappellone di San Nicola (e, similmente, quella di Niccolò di Pietro Gerini in Santa Felicita a Firenze[11]) si zittisce appoggiandosi due dita sulla labbra[12]. La Virtù che figura tra le amministratrici del Buon Governo nell'allegoria del Palazzo Pubblico a Siena espone invece una clessidra[13].

La Temperanza di Palazzo Minerbi a Ferrara rientra a pieno titolo nella categoria di queste immagini alternative: la Virtù, indicata da un'iscrizione appena leggibile a lato – "TEMPER/ANTIA" – ha, come di consueto, le sembianze di una giovane donna ma è ben lontana dall'evocare propriamente una levità muliebre; avvolta quasi interamente in un ampio mantello e pure aggraziata nell'elaborata acconciatura, siede su uno scanno che le conferisce la dignità tributata in genere a una personalità illustre raffigurata nell'ostentato esercizio delle proprie funzioni. Non si rivolge all'osservatore per ammonirlo o per indicargli la giusta direzione da seguire, e neppure reca con sé alcun attributo a lei tradizionalmente collegabile: la Virtù appare infatti del tutto intenta a girare una chiave nella serratura della porta di una città, qualificata da mura alte e merlate, che solleva senza sforzo apparente sul braccio sinistro (tav. XI).

I modelli: la tradizione testuale e iconografica

La rappresentazione della città come attributo qualificante la Temperanza, così come il motivo della porta serrata da una chiave, non sono una invenzione sofisticata dell'artista ingaggiato dai Dal Sale sul finire del Trecento per la decorazione del loro palazzo ferrarese. Entrambi questi elementi figurativi trovano infatti un riferimento preciso nell'immagine della Temperanza in una serie di codici raffiguranti le Virtù e le Scienze, databili non prima della metà del XIV secolo, che sono stati autorevolmente studiati sin dagli ultimi anni dell'Ottocento fino al più recente contributo di Dorothee Hansen[14].

I manoscritti possono essere distinti in base al contenuto e alla tipologia delle immagini. Un primo gruppo, comprendente codici giuridici bolognesi riconducibili alla bottega di Niccolò di Giacomo, prevede l'inserimento delle Virtù entro un contesto figurativo ogni volta diverso. Nel codice conservato oggi a Milano (Biblioteca Ambrosiana, B 42 inf., Giovanni d'Andrea, *Novella in libros Decretalium, liber tertius, quartus et quintus*, f. 1r), datato al 1354, troviamo rappresentate su due registri sovrapposti le Virtù e le Arti Liberali[15] (fig. 1). In quello oggi a Madrid, (Biblioteca Nacional, 197 *olim* D.2, Bartolo di Sassoferrato, *Lectura super Digesto novo, prima et secunda pars*, f. 3r) la pagina miniata nella quale figurano le Virtù è concepita come un compendio allegorico che ha il proprio fulcro nella figura di sant'Agostino[16] (fig. 2). Nel codice di Parigi (Bibliothèque nationale de France, lat. 14439, *Digestum Vetus cum Glossa Accursii*, f. 3r), sei Virtù si dispongono ai lati della Giustizia che troneggia al centro nelle vesti di un sovrano[17].

Rientrano in un secondo gruppo due manoscritti probabilmente più famosi, contenenti i *Regia Carmina* in onore di Roberto d'Angiò[18]: il primo custodito a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, Series nova 2639)[19], l'altro a Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 38, già Magliabec., II, I, 27/CL VII, 17) (figg. 3-4). Anche qui la serie delle Virtù e delle Scienze, che troviamo illustrata nelle ultime pagine del codice, si distingue per il carattere didascalico delle diverse raffigurazioni. Le figure allegoriche sono infatti rappresentate sedute in coppia, in grandi miniature che occupano metà della pagina, e ciascuna di esse è accompagnata da una nota introduttiva, pertinente alla fonte filosofico-teologica, oltre che da un breve commento che ne illustra le diverse caratteristiche, entrambi in latino.

Affiancabile, per alcuni aspetti, ai due codici ora citati è un altro manoscritto italiano, oggi a Chantilly (Musée Condé, 599, Cod. 1426), contenente la *Canzone delle Virtù e Scienze* di Bartolomeo de Bartoli: un trattato morale composto in onore di Bruzio Visconti, verosimilmente negli anni in cui questi risiedette a Bologna, tra il 1353 e il 1356[20] (fig. 5). Come i codici di Vienna e Firenze anche quello di Chantilly si distingue per il carattere didascalico delle raffigurazioni; le Virtù e le Scienze però sono illustrate qui singolarmente e ciascuna immagine, che occupa la sezione superiore, è corredata da una breve nota introduttiva in latino e dai versi in volgare composti dal De Bartoli.

Quanto detto fino a ora risulta più chiaro nel momento in cui si analizzino nel dettaglio immagini e testi dei diversi codici con riferimento alle singole figure. Guardando al caso specifico della Temperanza si deve osservare la ricorrenza, negli ultimi tre codici presi in considerazione (Vienna, Firenze, Chantilly), di una rubrica introduttiva in latino tratta dal libro primo del *De Libero Arbitrio* di sant'Agostino dove la Virtù è definita "la disposizione che frena e reprime il desiderio di cose che si desiderano disordinatamente"[21].

Segue, nei codici di Vienna e Firenze, una breve composizione in esametri latini, dove la Temperanza è descritta come la Virtù deputata a contenere gli appetiti umani, e assolve a

2. Madrid, Biblioteca Nacional, 197, Bartolo di Sassoferrato, *Lectura super Digesto novo*: *Virtù*, f. 3r.

questo compito chiudendoli all'interno di un castello/chiostro del quale la stessa possiede la chiave. In questo luogo protetto dalle tentazioni della carne cresce un albero i cui rami indicano le diverse qualità proprie della Temperanza: *Continentia*, *Modestia*, *Sobrietas*, *Virginitas*, *Clementia*, *Observantia*, *Castitas*, *Coniugium*, *Verecundia*, *Honestas*, *Parcitas*, *Moderatio*[22]. La Temperanza è presentata qui come vincitrice su Epicuro, che costituisce l'umano *exemplum* del Vizio opposto alla Virtù, la lussuria[23].

Nel codice di Chantilly la descrizione in latino che troviamo nei codici di Vienna e Firenze è sostituita dai versi in volgare composti dal De Bartoli che è utile trascrivere qui integralmente:

"La terza donna che 'l nostro apetito / Ch'à 'ò soperchio dexio, domma e refrena / Sempre è d'onestà piena / E volze al suo chastel discreta chiave: / Avre e serra soave, / Cum vol raxone a la cupiditate, Et in sobrietate / S'aviva, con fa 'l corpo in nui per l'alma / E de vertù gran palma / Produce e fructo bon suo dolce lito; / E poi chi vol nel sito / Esser d'amore amante, chostei 'l mena / A la sua real cena / Ma d'ogne vanitate e parlar brave / Prima ch'i' va, se lave, / Ch'ivi è pur zente de benegnitate, / Si ch'onne dignitate / A lor s'aven, però pun giù la salma / D'ogni voltà che scalma / In inferno Epichurio, che non volse / Vivere modesto e mo sotto lei dolse"[24].

La lettura del testo permette, infatti, di verificare come la *Canzone* del De Bartoli, per quanto animata da un tono dichiaratamente cortese, parafrasi in molti punti gli esametri

3. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Series nova 2639, *Regia Carmina*: *Temperanza* e *Prudenza*, f. 33v.

latini pertinenti alla Temperanza che si leggono nei codici di Vienna e di Firenze: è ricordato espressamente il gesto, proprio della Virtù, del girare la chiave nella serratura, così come l'albero (qui palmizio, simbolo peraltro di vittoria cristiana[25]) che cresce all'interno del suo castello (o chiostro) e del quale ciascuna foglia illustra le diverse qualità (stavolta: *Clementia*, *Abstinentia*, *Castitas*, *Coniugium*, *Honestas*, *Caritas*, *Continentia*, *Sobrietas*, *Virginitas*, *Moderatio*, *Modestia*, *Verecundia*[26]); presente anche nel componimento in volgare, infine, il riferimento all'intemperante Epicuro.

Appare significativo che tutti gli elementi descrittivi rintracciabili all'interno di questi testi siano impiegati puntualmente nella costruzione delle immagini della Temperanza che li corredano nei diversi codici citati fino ad ora, con rare eccezioni. La più rilevante, tra queste, si riscontra nelle illustrazioni dei codici di Vienna e Firenze dove, curiosamente, a fronte del testo che pure fa esplicito riferimento alla chiave come attributo proprio della Virtù è omesso il gesto dell'aprire o chiudere la porta del castello[27]: gesto che troviamo invece ripetuto dalla Temperanza nel codice di Chantilly, ma non solo, anche in tutte le miniature dei codici bolognesi ricordati all'inizio, di bottega di Niccolò di Giacomo (Milano, Madrid, Parigi). Alcune varianti si registrano inoltre nella rappresentazione di Epicuro, seppure nel rispetto di un medesimo schema figurativo: il filosofo, indicato da una iscrizione come *Epicurus voluptuosus* o *intemperatus*, è rappresentato infatti ai piedi del seggio dove siede la Temperanza, materialmente calpestato dalla Virtù. Nel codice di Chantilly Epicuro giace a terra supino, disteso con il capo riverso, a volto scoperto; nei codici di Vienna e Firenze lo stesso appare accovacciato su se stesso, con la testa rivolta verso il basso e nascosta da un copricapo dalla foggia orientale.

La fortuna di questa tradizione testuale e iconografica, pertinente alle Virtù e alle Scienze, alla quale appartiene anche l'inusuale immagine della Temperanza, è attestata dall'esistenza di un altro codice, del tutto diverso per concezione e scopo rispetto a quelli ricordati fino ad ora. Si tratta del manoscritto cartaceo oggi custodito a Roma (Galleria Nazionale, Gabinetto delle Stampe, Inv. 2818-2833), meglio noto come 'Libro di Giusto' e ricordato come uno dei pochi esempi di taccuini di modelli ad uso di bottega ancora oggi esistenti[28] (fig. 6). L'importanza di questo codice è notevole, oltre che sul piano iconografico, soprattutto dal punto di vista testuale. Troviamo infatti qui trascritti (con poche varianti) a corredo delle diverse immagini tutti i testi presenti negli altri codici ovvero: la rubrica introduttiva in latino tratta dalle opere di sant'Agostino, gli esametri latini che si leggono nei manoscritti di Vienna e Firenze e i versi in volgare del De Bartoli che troviamo solo nel manoscritto di Chantilly.

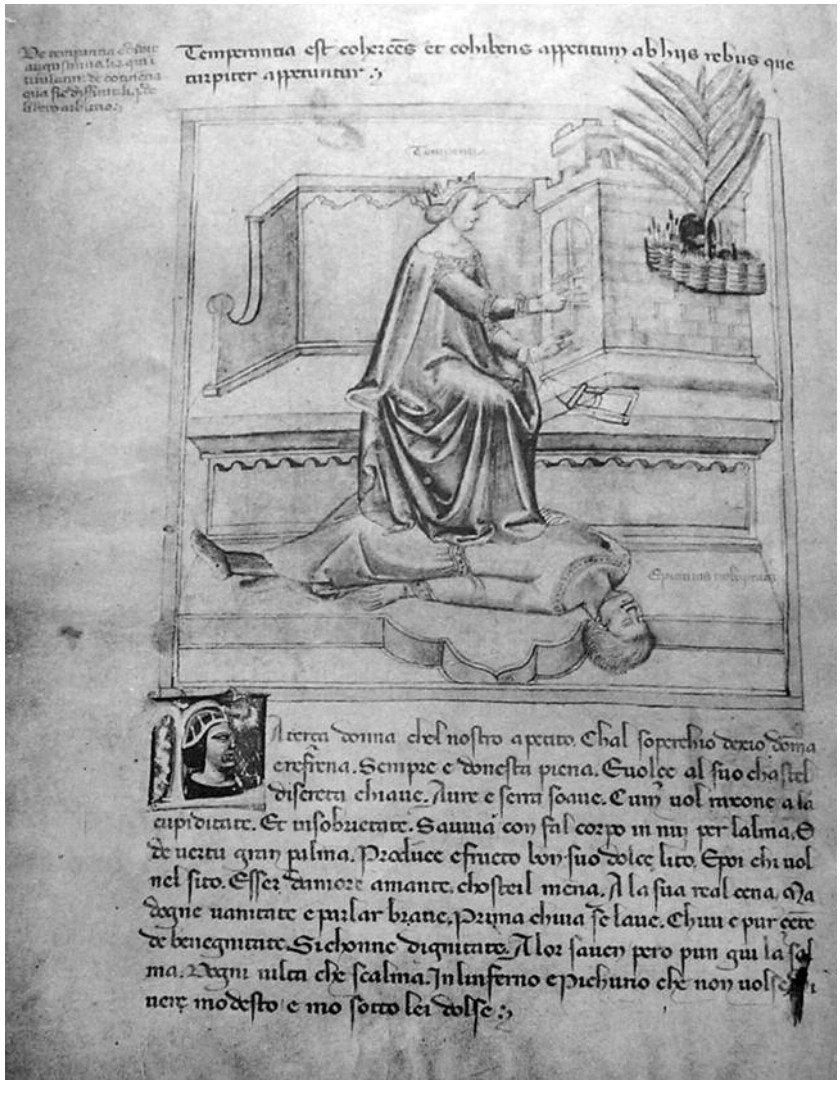
Si potrebbe pensare che l'anonimo disegnatore, al momento della compilazione del taccuino, abbia avuto a sua disposizione più modelli, tratti da manoscritti diversi, e che ciascuna delle pagine dedicate alle Virtù e alle Scienze fosse stata concepita sin dall'inizio come un compendio aggiornato ed esaustivo delle

4. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 38, *Regia Carmina*: *Temperanza* e *Prudenza*, f. 31v.

novità allora esistenti sul tema. Anche se così fosse, però, non è affatto detto che i modelli in questione siano effettivamente da riconoscere con i codici pervenuti fino a oggi, rispetto ai quali si riscontrano comunque delle differenze, sul piano testuale quanto su quello iconografico. Come nel codice di Chantilly anche nel 'Libro di Giusto' ciascuna figura allegorica occupa una singola pagina: l'ordine con il quale sono disposte le Virtù è il medesimo in entrambi i codici e troviamo varianti simili – tra cui ad esempio la sostituzione della consueta immagine della Fortezza con una scena narrativa nella quale si vedono la Virtù in lotta con il leone e Giuditta che taglia la testa di Oloferne. Si ripete anche il gesto della Temperanza che gira la chiave nella serratura per chiudere la porta del castello: un dettaglio che però, come ho già ricordato, è del tutto omesso nei codici di Firenze e Vienna, dove la Virtù si limita a tenere il castello sulle ginocchia con entrambe le mani, lasciando in vista, in primo piano, la porta chiusa. Nel codice romano il castello viene sollevato dalla Temperanza con la mano sinistra, mentre nel codice di Chantilly è appoggiato sul seggio accanto alla Virtù. Il numero delle qualità trascritte sul palmizio è ridotto a dieci: *Castitas*, *Coniugium*, *Karitas*, *Clementia*, *Continentia*, *Modestia*, *Verecundia*, *Verginitas*, *Moderatio*, *Sobrietas*[29]. Manca inoltre l'attributo del freno, presente sia nel codice di Chantilly che in quello di Firenze, ma non in quello di Vienna. Variano infine anche le modalità di rappresentazione di Epicuro *voluptuosus*, che si mostra accovacciato con il viso scoperto, rivolto verso il basso.

La fortuna iconografica tra tardo Trecento e primo Quattrocento

Il 'Libro di Giusto', com'è noto, è chiamato in questo modo perché il Venturi, che lo scoprì e lo pubblicò all'inizio del secolo scorso, lo considerò opera autografa di Giusto de' Menabuoi e propose che lo stesso se ne fosse servito nei primi anni settanta del Trecento per realizzare gli affreschi della cappella Cortellieri nella chiesa degli Agostiniani Eremitani a Padova, di cui si conservano, per l'appunto, alcune figure di Virtù e Scienze[30]. In effetti questi affreschi, oggi in stato frammentario, costituiscono una delle principali testimonianze dell'impiego di questa nuova iconografia in contesti monumentali sul finire del Trecento: non tanto per ciò che del ciclo padovano è oggi effettivamente conservato ma perché, grazie all'esistenza di un manoscritto del secolo seguente, il *Memorabilienbuch* di Hartmann Schedel datato al 1463 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 418, ff. 104r-109v), è possibile ricostruire almeno in parte il programma decorativo originario della cappella[31]. Nel manoscritto monacense troviamo infatti la descrizione degli affreschi corredata dalle iscrizioni, del tutto perdute, che accompagnavano le diverse figure. Ed è proprio attraverso la lettura di queste iscrizioni diligentemente trascritte dallo Schedel che, alla fine dell'Ottocento, un altro illustre studioso, Julius von Schlosser, ebbe modo di col-



5. Chantilly, Musée Condé, 599 (1426), Bartolomeo de Bartoli, *Canzone delle Virtù e Scienze*: *Temperanza*, f. 3v.

legare gli affreschi di Giusto ai codici di Vienna e Firenze raffiguranti le Virtù e Scienze: solo qualche anno prima che il Venturi, riconoscendo le stesse iscrizioni, associasse invece gli affreschi al codice da lui scoperto e conservato a Roma[32].

A ben vedere, pur tenendo conto di alcune varianti, i testi in latino che lo Schedel lesse sotto le figure allegoriche nella cappella Cortellieri sono senz'altro sovrapponibili a quelli che troviamo nei manoscritti presi in esame, gli uni da Schlosser e l'altro da Venturi. È probabile quindi che i codici, così come i più tardi affreschi padovani, siano legati alla medesima tradizione testuale e iconografica: tradizione che, come ormai è generalmente accettato dalla critica, affonderebbe le sue radici nell'ambiente agostiniano[33]. Si deve dire però che, mentre il debito nei confronti dei testi agostiniani è verificabile almeno per le rubriche introduttive, non si hanno certezze riguardo all'origine dei versi (gli esametri latini dei codici di Vienna, Firenze, Roma, della cappella Cortellieri e i versi in volgare di Bartolomeo de Bartoli nel codice di Chantilly e di Roma) che accompagnano e descrivono in maniera dettagliata le diverse figure allegoriche e i loro attributi[34].

Le Virtù e le Scienze che si vedono ancora oggi all'interno della cappella Cortellieri facevano parte di una composizione più ampia, articolata lungo tre pareti, che prevedeva altri personaggi e che aveva verosimilmente il proprio fulcro nella figura di sant'Agostino (di cui però Schedel non dà alcuna descrizione), rappresentato forse seduto in cattedra, in corrispondenza dell'altare[35]. Secondo questa ricostruzione il programma originario non doveva discostarsi molto, per concezione, dal *Trionfo di sant'Agostino* (o *Allegoria della Conoscenza*) che, seppur ridimensionato, si vede nel già ricordato frontespizio del codice madrileno contenente la *Lectura super Digesto novo* di Bartolo da Sassoferrato, firmato da Niccolò di Bartolo e datato, su basi stilistiche, agli anni settanta del Trecento[36]. L'impiego di questo tema in ambito agostiniano è ancora documentato pochi anni dopo l'esecuzione degli affreschi padovani di Giusto dalla decorazione di una cappella in un'altra chiesa dell'ordine: la cappella di Santa Dorotea, fondata nel 1378 da Buonsostegno e Giorgio Marinetti e affrescata dal pittore Serafino dei Serafini nella chiesa di Sant'Andrea, proprio a Ferrara[37].

È sicuramente una fortuna che tra le figure superstiti della cappella Cortellieri a Padova e della cappella Marinetti a Ferrara siano ancora sufficientemente leggibili anche le due Temperanze. La Virtù di Giusto de' Menabuoi si presenta oggi a mezzo busto, all'interno di una loggetta polilobata, terza nell'ordine dopo Giustizia e Fortezza, e prima di Prudenza, Carità, Speranza e Fede (fig. 7). La Temperanza giustesca è qualificata, come quella giottesca agli Scrovegni, dalla spada, che tiene rivolta verso il basso con la mano sinistra. Ma non solo: per quanto l'affresco risulti oggi fortemente danneggiato è possibile individuare i resti di quello che doveva essere il castello (o città turrita), appoggiata in basso di lato, alla destra della Virtù. Sfortunatamente le ampie lacune presenti proprio in quest'area non permettono di verificare con sicurezza la presenza della chiave come attributo della Temperanza: l'ipotesi che il pittore avesse rappresentato la giovane donna intenta nel

6. Roma, Galleria Nazionale, Gabinetto delle Stampe, Inv. 2818-2833, 'Libro di Giusto': *Temperanza*, f. 4r.

serrare la porta urbana sembra in ogni caso suggerito dalla posizione della figura e del braccio destro, proteso in avanti, oltre che dall'inclinazione della testa e dello sguardo, rivolto verso il basso, in direzione della città.

In migliore stato di conservazione l'affresco ferrarese di Serafino de' Serafini che può essere studiato anche attraverso un acquarello, eseguito da Girolamo Domenichini prima dello stacco dalla parete originaria all'inizio del secolo scorso[38]. La Temperanza è rappresentata qui seduta, stavolta ultima della serie delle sette Virtù (la precedono nell'ordine Giustizia, Prudenza, Carità, Fede, Speranza e Fortezza); reca come proprio attributo il freno, che tiene in grembo, e, come nell'affresco di Giusto, è rivolta verso la propria destra, colta nell'atto di inserire la chiave dalla serratura della porta del castello/città adagiato sullo scanno dove essa siede (un dettaglio, questo, che ritroviamo anche nell'immagine della Temperanza nel codice di Chantilly) (fig. 8).

La circolazione di questa tipologia al di fuori dell'ambiente agostiniano è documentata, entro la prima metà del Quattrocento, da un'opera purtroppo in stato frammentario qual è l'ostensorio attribuito a Lionello per il Duomo di Gemona (fig. 9). La presunta Temperanza fa parte di una serie originariamente composta da sei placchette smaltate delle quali restano anche la Fortezza e la Giustizia. La donna coronata che si vede nel terzo smalto potrebbe essere identificata con la Temperanza in ragione della presenza della città turrita che sostiene con la mano sinistra. L'iconografia canonica è tuttavia disattesa dalla presenza di un dettaglio inedito che ha posto, e continua a porre, agli studiosi significativi problemi di interpretazione: la figura femminile è infatti colta nell'atto di offrire qualcosa (forse una elemosina) a un personaggio, rappresentato in basso di dimensioni ridotte. La combinazione di questi due elementi ha portato a interpretare variamente l'immagine come allegoria urbana della città di Gemona, piuttosto che, propriamente, come personificazione di una Virtù: la Temperanza o la Carità[39]. Sorge invece il dubbio di trovarsi di fronte a un caso di contaminazione, di per sé interessantissimo; al di là della possibilità di capire cosa vi sia rappresentato realmente, la figura attesta infatti in ogni caso l'esistenza di una variante significativa all'iconografia tradizionale. Pur senza la pretesa di risolvere la questione, sulla quale esistono a oggi posizioni diverse, mi sembra utile osservare che la placchetta in questione faceva sicuramente parte di una serie di sei smalti alloggiati in appositi spazi lungo il piede dell'ostensorio, e si può credere verosimilmente che anche i restanti tre (oggi perduti) rappresentassero in origine delle Virtù. Il numero degli smalti previsti non coincide però con il numero delle Virtù che, nel complesso, sono sette, non sei (le quattro Cardinali e le tre Teologali). Se davvero, dunque, le tre placchette perdute raffiguravano originariamente altre Virtù e, rilevando l'assenza della Prudenza, nonché di Fede, Speranza e Carità, si può quanto meno proporre che, per ragioni pratiche, l'artista sia stato costretto a costruire almeno una figura che potesse alludere nel contempo a due Virtù: e la scelta potrebbe essere ricaduta su Temperanza e Carità, forse non casualmente. Si deve ricordare che tra le dodici qualità pertinenti

7. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Cortellieri, Giusto de' Menabuoi: *Temperanza*.

8. Ferrara, Cappella Marinetti, Serafino de' Serafini: *Temperanza*.

alla Temperanza – enumerate peraltro su ciascuna foglia dell'albero/palma che cresce all'interno della città sorretta dalla Virtù almeno nel codice di Chantilly e in quello romano – troviamo anche la Carità[40].

Un curioso esempio di re-impiego iconografico è offerto invece dall'incipit miniato (*Transgrediar*) del quarto libro (*De Moderatione*) del *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo, in un manoscritto del XV secolo custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 7320, f. 68r)[41]. La Virtù è qui esemplata sul modello della Temperanza fino ad ora descritta: impugna, cioè, con la mano destra la chiave della porta di un castello nel quale cresce il palmizio su cui si leggono, allineate su due colonne, *Moderatio* (significativamente qui elencata per prima), *Verecundia, Virginitas, Sobrietas, Modestia, Continentia, Parcitas, Honestas, Coniugium, Castitas, Abstinentia, Clementia*[42]. Troviamo però un dettaglio aggiuntivo, evidentemente di supporto alla corretta comprensione dell'immagine, che richiama al gesto attribuito tradizionalmente alla *Temperanza*: proprio alle spalle della giovane donna spunta, infatti, una terza mano che tiene capovolto un recipiente, in modo tale da versare il liquido in esso contenuto all'interno di un secondo recipiente appoggiato sul seggio accanto alla Virtù.

Per concludere questa breve rassegna di casi è opportuno infine ricordare una formulazione alternativa che, per quanto non propriamente riferibile alla Temperanza, rielabora il tema combinato della porta della città chiusa o aperta da una chiave. Mi riferisco all'iconografia della *Croce vivente* documentata tra tardo Trecento e Quattrocento, di cui uno dei primi esempi italiani è l'affresco di Giovanni da Modena nella basilica di San Petronio a Bologna[43]. Questa particolare immagine allegorica prevede che i terminali di ciascuno dei bracci della Croce di Cristo si prolunghino in braccia e mani umane. I bracci laterali sono deputati rispettivamente all'incoronazione della Chiesa e al trafiggimento della Sinagoga. La mano del braccio inferiore impugna un martello/piccone con il quale sbaraglia la porta dell'Inferno. La mano del braccio superiore tiene invece una chiave con la quale apre le porte del Paradiso rappresentato in forma di città, come Gerusalemme celeste[44] (fig. 11).

Problemi e interrogativi

Quanto detto fino a ora permette di individuare nella seconda metà degli anni cinquanta del Trecento il termine *post quem* per la diffusione della nuova iconografia, codificata ormai dalla critica come agostiniana[45], delle Virtù e dei Vizi: iconografia alla quale, come già detto, attinge anche la Temperanza di Palazzo Minerbi-Dal Sale a Ferrara[46]. Si osservano tuttavia anche stavolta delle varianti rispetto al modello originario. In particolare, il castello attribuito generalmente alla Virtù diventa

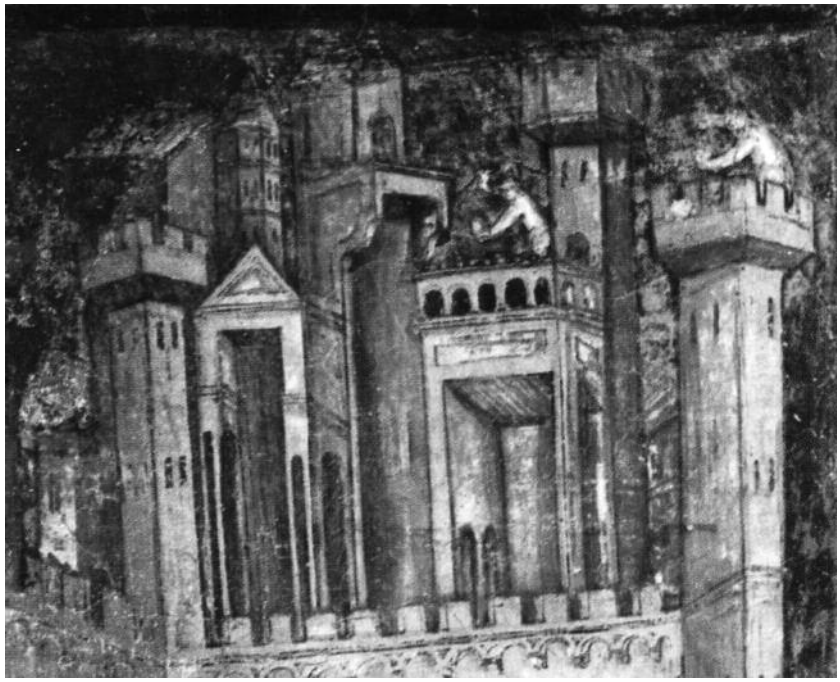
9. Gemona del Friuli, Museo Diocesano, Nicolò Lionello: Placchetta di ostensorio, detta *Temperanza*.

nelle mani della dama del Salone una vera città con mura merlate e fortificate da alte torri: città che sarebbe però azzardato riconoscere con Ferrara. Si tratta infatti di un'immagine urbana convenzionale; una scatola quadrilatera dentro la quale si assiepano edifici che, per quanto caratterizzati come logge o torri, non sono riconoscibili con edifici reali. All'interno di questa città, poi, non cresce l'albero/palmizio con le qualità della Virtù, sempre presente nelle altre raffigurazioni della Temperanza, compreso l'affresco nella chiesa di Sant'Agostino a Ferrara. L'anonimo pittore inserisce inaspettatamente due figure umane, visibili alla sommità l'una di una loggia e l'altra di una torre perimetrale delle mura (fig. 10). Figure che, diversamente da quanto proposto a suo tempo da Chiara Frugoni, non sono, a mio avviso, interpretabili come muratori al lavoro[47] (non ci troviamo infatti di fronte a una città in costruzione) e neppure, come ha suggerito in seguito Ranieri Varese, possono essere identificate come cittadini in conflitto fra di loro[48]. I due personaggi non si fronteggiano con fare bellicoso, ma sembrano piuttosto ignorarsi, isolati come sono su edifici diversi e impegnati a compiere la stessa azione. Entrambi appaiono protesi in avanti con le braccia allungate l'una sull'altra, tenendo in ciascuna mano un recipiente: e proprio due recipienti sono, come ho ricordato all'inizio, gli attributi tradizionali della Temperanza allorché viene rappresentata intenta nel miscelare due liquidi. Questo dettaglio figurativo, solo apparentemente trascurabile, potrebbe essere interpretato quindi in stretta relazione con il gesto compiuto dalla Virtù del chiudere la porta della città a chiave: all'azione difensiva e protettiva della Temperanza corrisponderebbe l'immediata evidenza dei suoi effetti benefici sugli abitanti, rappresentati mentre mettono in pratica gli insegnamenti della Virtù a dimostrazione dell'acquisita capacità di temperare i propri umori e conseguentemente di rifuggire l'eccesso. Che ciò avvenga all'interno di una città medievale è significativo, permette infatti di interpretare questa immagine in chiave espressamente civica. Tanto più che, contrariamente a quanto accade nella serie delle Virtù di presunta matrice agostiniana dove il vizio antagonista della Temperanza è la Lussuria, personificata in Epicuro, nel Salone delle Allegorie di casa Minerbi-Dal Sale, in linea con la tradizione recepita da Giotto, al suo posto troviamo l'Ira. Alla Temperanza è riconosciuta dunque ancora in Palazzo Minerbi-Dal Sale una funzione sociale, quale vigile garante contro l'incontinenza delle passioni pericolose per la vita civile, laddove il Buon Governo di una città si fonda invece sulla comprensione e sulla concordia tra gli uomini. Questo messaggio, affidato all'immagine della Virtù cardinale, sembra trovare una legittimazione nelle scelte figurative della stanza limitrofa, la già ricordata 'Stanza degli Stemmi', la cui sofisticata decorazione a medaglioni offre una mappa delle influenze astrali sulla vita dell'uomo e sulla società. Nel timpano disegnato dagli spioventi del tetto, al di sopra del reticolato che tappezza interamente le pareti, troviamo infatti un affresco a *grisaille* di grandi dimensioni interpretabile come una scena di lotta: si vedono due uomini, uno dei quali colpisce l'altro al volto con un pugno, ciascuno affiancato da un cane pronto all'attacco (fig. 12). Si

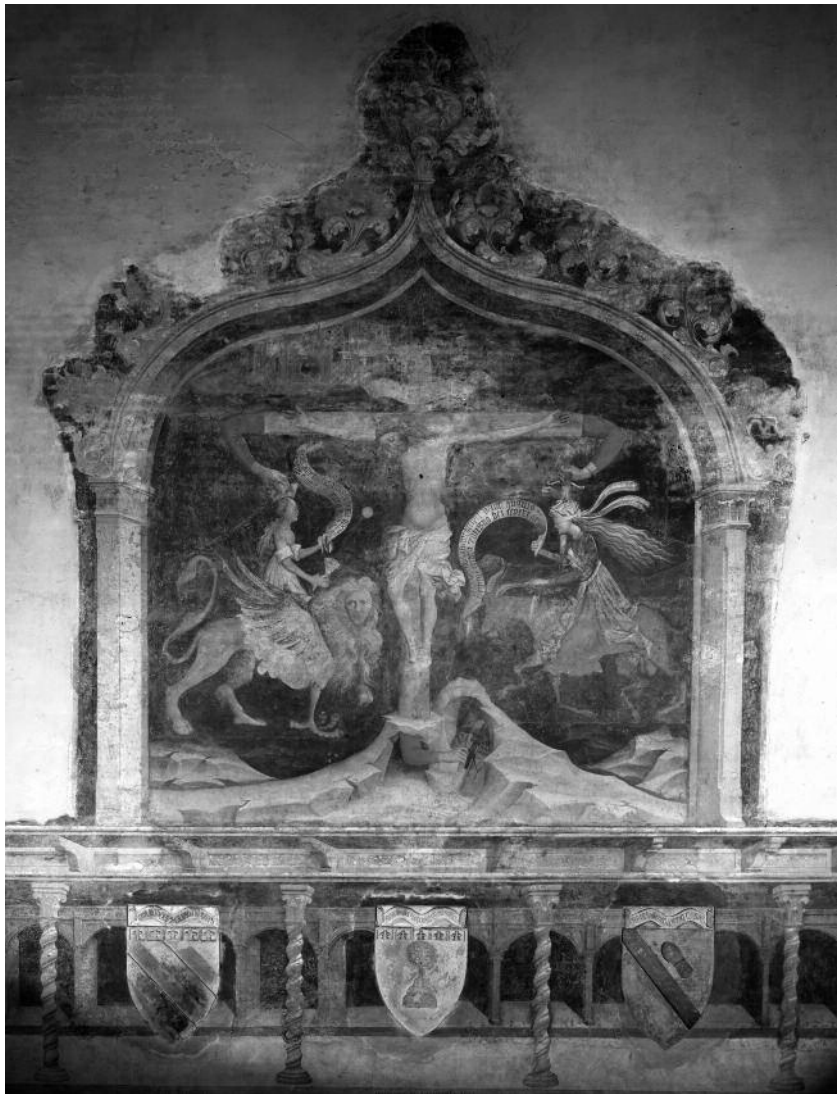
tratta di una scelta iconografica difficile da spiegare, almeno a una prima analisi, anche se la preferenza accordata a un'immagine di questo tipo potrebbe essere del tutto funzionale alle esigenze dei committenti: tradurrebbe difatti visivamente il rischio a cui i cittadini vanno incontro se non adeguatamente guidati lungo la strada della moderazione per la risoluzione civile ed equa delle controversie. In questa chiave, il programma figurativo di Casa Minerbi-Dal Sale rivela una stretta interdipendenza tra senso di giustizia e condotta virtuosa degli uomini che trovano un corrispettivo nelle figure di Giustizia e Temperanza: le stesse che, forse non casualmente, affiancano la porta attraverso la quale dalla loggia (attuale Salone) si accedeva alla 'Stanza degli Stemmi' e che, come ho ricordato all'inizio, era sovrastata dalla scena di dedica del committente degli affreschi, rappresentato al cospetto di Cristo risorto, giudice e guida degli uomini per mezzo della sua parola.

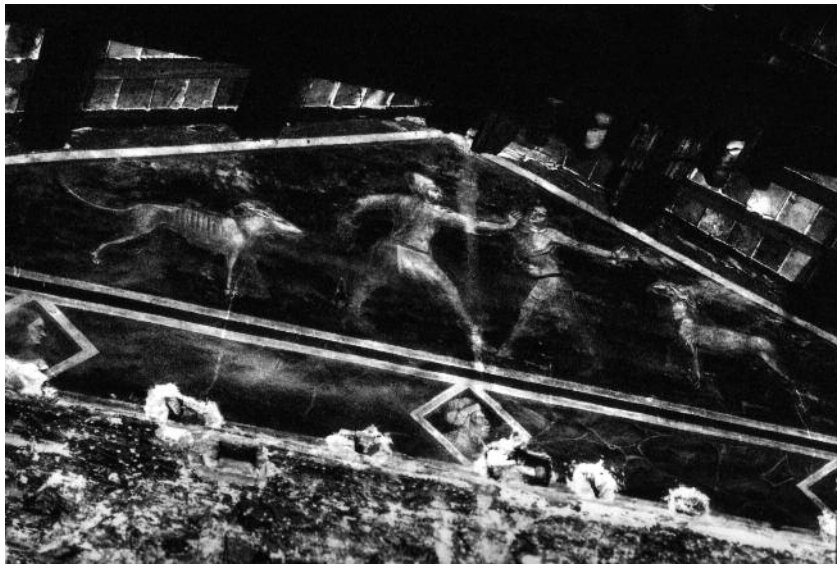
La scelta di rappresentare la città come attributo della Temperanza permette una ulteriore riflessione di carattere iconografico. L'immagine della Virtù, in questa veste, può essere infatti agevolmente accostata a quella dei santi patroni cittadini, che vengono rappresentati non di rado a partire dal secondo quarto del Trecento in associazione con il modello della città protetta[49]. Gli esempi al riguardo sono molteplici e perciò non è possibile, almeno in questa sede, un qualsiasi tentativo di catalogazione. Vale la pena in ogni caso ricordare almeno un esempio: forse non uno dei più famosi, ma senz'altro il più utile per inquadrare il contesto culturale entro il quale presumibilmente operò l'anonimo Maestro di Casa Minerbi-Dal Sale sul finire del Trecento. Si tratta dell'affresco raffigurante santa Caterina nella chiesa dei Servi di Treviso, rinvenuto sotto lo scialbo della parete dell'aula a seguito dei bombardamenti della seconda guerra mondiale[50] (fig. 13). Esistono diverse ragioni per ricordare proprio la *Santa Caterina* di Treviso: quella principale, da un punto di vista iconografico, è che il modello urbano che la stessa reca come proprio attributo si configura come un raro, se non unico, esempio di 'città abitata', almeno nella tradizione figurativa dei santi patroni in Italia[51]. Lungo le mura si assiepano infatti numerose figure, cittadini trevigiani, colti nell'atto di rivolgere frasi di invocazione che sfortunatamente oggi risultano per la maggior parte illeggibili[52]. E si tratta di un dettaglio, questo, che richiama subito alla mente le due figure umane che abitano la città della Temperanza ferrarese.

Si deve poi dire che l'affresco trevigiano, sul quale esistono peraltro significativi problemi di attribuzione e di datazione, è già stato in qualche modo messo in relazione dalla critica stilistica con il pittore di Casa Minerbi-Dal Sale: Miklós Boskovits, accogliendo l'attribuzione del Coletti che assegnava la figura di santa Caterina a Tommaso da Modena[53], ma riconoscendo la mano di un altro artista, da lui indicato in Stefano da Ferrara, nella frammentaria *Madonna dell'Umiltà* (l'affresco immediatamente a destra della *Santa Caterina*), aveva ipotizzato una collaborazione tra i due pittori negli anni in cui Tommaso risulta documentato a Treviso (1349-1351). Proprio questo Stefano da Ferrara sarebbe stato da riconoscere, secondo lo studioso, nell'anonimo Maestro di Casa Minerbi-Dal Sale[54]. L'ipotesi avanzata da Boskovits di associare gli affreschi raffiguranti *Santa Caterina* e la *Madonna dell'Umiltà* a Treviso a una collaborazione di Tommaso da Modena e Stefano da Ferrara intorno alla metà del Trecento è stata di recente messa in discussione da Andrea De Marchi[55]. Lo studioso, dopo aver verificato le vicende costruttive pertinenti alla chiesa e aver rilevato l'esistenza di un documento che attesta la fondazione nel 1380 di un altare in nome di santa Caterina e san Basilio, ma anche basandosi su alcuni dettagli iconografici (il vessillo marciano sul modello urbano



10. Ferrara, Palazzo Minerbi-Dal Sale: *Temperanza* (dettaglio).





11. Bologna, Basilica di San Petronio, Cappella di San Giorgio: Giovanni da Modena, *Croce vivente*.

12. Ferrara, Palazzo Minerbi-Dal Sale: Stanza degli Stemmi (dettaglio).

sorretto dalla santa Caterina riferibile agli anni del dominio veneziano sulla città: 1380-1381 o post 1388), ha infatti proposto una datazione molto più tarda per l'esecuzione di questi affreschi, pur riconoscendo la fondatezza di alcuni collegamenti stilistici proposti da Boskovits, tra cui anche quello con le Virtù e i Vizi di Casa Minerbi-Dal Sale a Ferrara.

Una cronologia avanzata per gli affreschi del Salone ferrarese sembra trovare conferme, al di là delle valutazioni di stile, sul piano iconografico: non siamo, infatti, di fronte alla trasposizione fedele, conforme, di un modello che doveva pure essere, per quei tempi, innovativo per la rappresentazione delle Virtù – documentato, oltre che dai citati codici che circolavano in area padana anche dagli affreschi di Giusto a Padova e da quelli di Serafino de' Serafini a Ferrara entro la fine degli anni settanta. L'assortimento delle diverse figure è, infatti, il frutto di una selezione meditata che presuppone la conoscenza e l'impiego, anche spregiudicato, di formulazioni molto diverse. E ciò permette di riconoscere, nell'intenzione progettuale, uno sperimentalismo funzionale a esprimere significati alternativi, attraverso la sovrapposizione, o la sostanziale rielaborazione, di immagini originariamente concepite con un altro scopo.

Si può credere dunque che il pittore di Casa Minerbi-Dal Sale sia approdato a Ferrara negli anni della maturità presentandosi come una personalità ormai affermata tra i neo-giotteschi operanti in area padana e nel nord-est nella seconda metà del secolo. L'anonimo maestro ebbe senz'altro il merito di partecipare alla temperie di rinnovamento che caratterizzò la pittura dell'ultimo quarto del secolo proponendosi come artista intelligente e sofisticato, mediatore sensibile tra il rispetto della tradizione e l'aspirazione al nuovo. D'altra parte non possiamo dare per scontato che la rivisitazione così innovativa del tema delle Virtù e dei Vizi nel palazzo ferrarese sia da addebitarsi a una sua esclusiva iniziativa restando il dubbio che il pittore sia da considerarsi piuttosto un esecutore, sicuramente colto e originale, ma pur sempre vincolato a precise richieste della committenza. Sembra, anzi, del tutto plausibile ipotizzare l'esistenza di una terza figura: quella dell'anonimo e dotto estensore del programma figurativo, verosimilmente un letterato, capace di soddisfare le aspettative dei committenti e di guidare nel contempo il pittore nella sua realizza-

13. Treviso, Chiesa di Santa Caterina: *Santa Caterina*.

zione. Come spesso capita nella storia dell'arte medievale, dei protagonisti di questa vicenda non conosciamo niente, neppure il nome. Il caso degli affreschi del palazzo ferrarese resta comunque esemplare, non fosse altro perché quanto fortunatamente sopravvissuto, seppure in stato frammentario, può essere considerato rappresentativo della ricchezza di un Trecento perduto che non conosciamo e che oggi possiamo solo immaginare.

1) Vedi al riguardo *Gli affreschi di casa Minerbi a Ferrara*, a cura di C.L. Ragghianti, Pesaro 1970; M. Boskovits, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano 1994, pp. 56-67: 59-60; M. Leoni, *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna e note al testamento*, 'Arte veneta', 40 (1986), pp. 151-154; A. De Marchi, *Il "podiolus" e il "pergolum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 385-407: 400. Di recente vedi A. Dunlop, *Painted Palaces: The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy*, University Park, PA 2009, pp. 90-109. Cfr. anche F. Pozzi – D. Mascellani, *Progetto di restauro della Casa Minerbi-Dal Sale in Ferrara*, 'Ferrariae Decus', n.s., 18 (2001), pp. 79-86.
2) *Ibidem*, p. 81.
3) Si rinvia a Dunlop, *Painted Palaces* cit., pp. 19-20.
4) *Ibidem*, pp. 109-110.
5) *Ibidem*, pp. 110-113.
6) Per un riepilogo: S. Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 216-228; G. Pisani, *Il programma della Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il Trecento,* catalogo della mostra (Roma, 6 marzo-29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, I. *I saggi*, Milano 2009, pp. 113-127. Vedi anche A. Lermer, *Giotto's Virtues and Vices in the Arena Chapel: The Iconography and the Possible Mastermind behind It*, in *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, edited by L. Urbano Alfonso – V. Serrão, Newcastle 2007, pp. 291-318: 296-297. G.M. Gianola, *Sui ritmi che accompagnano le immagini giottesche delle virtù e dei vizi nella Cappella degli Scrovegni: prime ipotesi e congetture*, 'Italia medioevale e umanistica', 47 (2006), pp. 25-74.
7) *Bible moralisée: Codex Vindobonensis 2554, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek*, *Ms. facs.,* commentary and transl. of biblical texts by G.B. Guest, London 1995; al riguardo vedi K.H. Tachau, *God's Compass and* Vana Curiositas*: Scientific Study in the Old French* Bible moralisée*,* 'The Art Bulletin', 80 (1998), pp. 7-33.
8) Tra i contributi più significativi che affrontano sotto diversi aspetti l'iconografia delle Virtù e dei Vizi si ricordano C. Hourihane, *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton, NJ 2000; M. Bautz, *VIRTVTES: Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999 pp. 291-301; J. O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York – London 1988; A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, New York 1964; R. Tuve, *Notes on the Virtues and Vices. Part I: Two Fifteenth-century Lines of Dependence on the Thirteenth and Twelfth Centuries*, 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 26 (1963), pp. 264-303. Vedi anche I. Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages. A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden 2011.
9) Vedi O'Reilly, *Studies in the Iconography* cit., p. 113.
10) Bautz, *VIRTVTES* cit., p. 296.
11) F. Fratini, *Le pitture murali della chiesa di Santa Felicita a Firenze: interventi di restauro a confronto*, in *Sulle pitture murali: riflessioni, conoscenze, interventi*, Atti del Convegno di studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), a cura di G. Biscontin – G. Driussi, Marghera 2005, pp. 265-272.
12) Cfr. D. Benati, *Gli affreschi nel Cappellone di Tolentino, Pietro da Rimini e la sua bottega*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, Roma 1992, pp. 235-255; S. Romano, *Gli affreschi del Cappellone: il programma*, in *Arte e spiritualità* cit., pp. 257-273. Lo stesso gesto si vede in una scultura del Battistero di Bergamo, raffigurante la Pazienza. Al riguardo cfr. P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 382.
13) Bautz, *VIRTVTES* cit., p. 297.
14) D. Hansen, *Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner*, Berlin 1995. In seguito la questione è stata ripresa da Bautz, *VIRTVTES* cit., pp. 201-206. Vedi prima: J. von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, 'Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses', 17 (1896), pp. 13-100; A. Venturi, *Il Libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova*, 'Le Gallerie Nazionali italiane', 4 (1899), pp. 345-376; Idem, *Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma. Il libro dei disegni di Giusto*, 'Le Gallerie Nazionali italiane', 5 (1902), pp. 391-392; *La Canzone delle*

Virtù e delle Scienze di Bartolomeo de Bartoli da Bologna, a cura di L. Dorez, Bergamo 1904, pp. 77-90; L. COLETTI, *Un affresco, due miniature e tre problemi*, 'L'Arte', 37 (1934), pp. 101-122; S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944, pp. 112-121. Di recente, con riferimento a problemi diversi, vedi A. VOLPE, *Frammenti di un'allegoria agostiniana: quattro "Filosofi" di "Dalmasio"*, 'Paragone. Arte', s. III., 55/53 (2004), pp. 4-19. I codici in oggetto sono presi in esame con specifico riferimento alla *Musica* da H.M. BROWN, *St. Augustine, Lady Music, and the Gittern in Fourteenth-Century Italy*, in *Aspects of Music in Church, Court and Town from the Thirteenth to the Fifteenth Century*, 'Musica Disciplina', 38 (1984), pp. 25-65.

15) Per un riepilogo cfr. HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers* cit., pp. 147-150. Più di recente M. Bollati, *Scheda 1*, in *I corali di San Giacomo Maggiore: miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, a cura di G. Benevolo – M. Medica, Ferrara 2003, pp. 181- 186.

16) *Ibidem*, pp. 137-146.

17) *Ibidem*, pp. 151-156.

18) CONVENEVOLE DA PRATO, *Regia carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di C. Grassi, saggi di M. Ciatti e A. Petri, Cinisello Balsamo 1982; M. CIATTI, *Le miniature dei "Regia Carmina"*, 'Itinerari', 6 (1993), pp. 9-18.

19) *Das Lobgedicht auf König Robert von Anjou vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Series nova 2639 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*, Graz 2008, c. 33v.

20) *La Canzone delle Virtù* cit., pp. 15-20; *Enluminures italiennes: chefs-d'oeuvre du Musée Condé*, catalogue de l'exposition (Chantilly, 27 septembre 2000-1 janvier 2001), Paris 2000, pp. 13-17.

21) AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *De libero arbitrio*, I.13: "[...] temperantia est adfectio coercens et cohibens adpetitum ab his rebus quae turpiter adpetuntur [...]".

22) Per le diverse suddivisioni della Virtù cfr. *supra*, bibliografia nt. 8.

23) Vedi la trascrizione comparativa del testo in VON SCHLOSSER, *Giusto's Fresken* cit., p. 93: "Appetibilia clandit Temperantia, claustro / Aperit et utitur discreta clave modalis / Quod denotat partes / Surgit arbuscula ramus / Frena ponentis huius affectui non nisi camere / Queque rata quevis documenta tenebit / Suppeditat eam Epicurus non rite colens".

24) *La Canzone delle Virtù* cit., pp. 28-29.

25) Sul significato attribuito alla palma come simbolo di vittoria e giusto premio a chi saprà resistere e contrastare le avversità vedi A. ALCIATI, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introd., trad. e commento di M. Gabriele, Milano 2009, pp. 154-159.

26) *La Canzone delle Virtù* cit., p. 28.

27) Il gesto del chiudere la porta con la chiave è omesso dalla Temperanza anche nella miniatura (c. 16r) raffigurante le sette Virtù sotto il manto della Teologia (o Madonna della Misericordia) nel codice oggi it. 112 della Bibliothèque nationale de France di Parigi: la Temperanza è però qualificata oltre che dal castello che tiene in grembo anche dalla chiave che ostenta come proprio attributo con la mano destra. L'adesione alla nuova iconografia per rappresentare le Virtù è limitata qui alla sola miniatura citata e alle sole figure della Temperanza, della Fede e della Carità. Si rinvia alla scheda del codice in G. MAZZANTINI, *Appendice all'Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, II, Roma 1887, n. 112, pp. 84-88, dove tuttavia la miniatura non viene descritta. Vedi quindi *La Canzone delle Virtù* cit., p. 109 nt. 110; di recente HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers* cit., p. 73.

28) VENTURI, *Il Libro di Giusto* cit., pp. 345-376; R.W. SCHELLER, *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995, n. 35, pp. 363-370.

29) VENTURI, *Il Libro di Giusto* cit., pp. 345-376.

30) *Ibidem*.

31) Vedi la trascrizione in VON SCHLOSSER, *Giusto's Fresken* cit., pp. 91-100.

32) La questione è nota, vedi il riepilogo di BETTINI, *Giusto de' Menabuoi* cit., pp. 112-121. Di recente HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers* cit., pp. 42-55, 128-136.

33) Si rimanda a HANSEN (*Das Bild des Ordenslehrers* cit., pp. 70-73) la quale ipotizza l'esistenza di un affresco-prototipo perduto nella chiesa degli agostiniani di San Giacomo a Bologna, proponendo come possibile fautore della nuova iconografia l'agostiniano Bartolomeo da Urbino. Vedi al riguardo il riepilogo di BAUTZ, *VIRTVTES* cit., pp. 201-206.

34) HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers* cit., p. 13; BAUTZ, *VIRTVTES* cit., n. 779, p. 203.

35) Vedi BETTINI, *Giusto de' Menabuoi* cit., p. 117.

36) Cfr. *supra* nt. 16. Maggiori indicazioni riguardo alla datazione del codice potrebbero essere ricavate dal riconoscimento dei due stemmi presenti. Il primo, un arbusto sradicato con cinque rami culminanti in fiori/stelle, potrebbe essere associato con prudenza alla famiglia dei Legnani, della quale fu capostipite il giurista Giovanni da Legnano (1320-1383), giunto a Bologna nel 1351; si veda il confronto con lo stemma che si trova sulla sua tomba custodita al Museo Civico Medievale di Bologna. Ringrazio Alessandro Savorelli per la consulenza araldica.

37) *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, scheda 31, pp. 24-27 (L. Lodi); *Catalogo della Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento* (Ferrara, maggio-ottobre 1933), Venezia 1933, pp. 11-12. Di recente E. D'AGOSTINO, *Serafino de' Serafini e il Trionfo di Sant'Agostino*, 'Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna', 7 (2008), pp. 26-49.

38) *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara* cit., p. 22.

39) Vedi al riguardo G. GANZER, *Documenti di arte orafa*, in *Il Duomo di Santa Maria Assunta di Gemona*, Gemona 1987, pp. 71-81; *Il Gotico nelle Alpi, 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, 20 luglio-20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo – F. de Gramatica, Trento 2002, scheda 163, pp. 806-807 (F. Di Poi); *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Passariano, 20 giugno-15 novembre 1992), a cura di G. Bergamini, Milano 1992, scheda VI.4, pp. 172-173, (G. Bergamini, al quale si deve l'identificazione delle tre figure superstiti come Giustizia, Fortezza e Temperanza).

40) Cfr. *supra*, ntt. 25 e 28.

41) *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Salone Sistino Musei Vaticani, 9 ottobre 1996-19 aprile 1997), a cura di M. Buonocore, Roma 1996, scheda 74 (Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri*), pp. 323-325, fig. 290 (C. Santini). Ringrazio Federica Toniolo per la generosa segnalazione di questa immagine.

42) La sequenza delle iscrizioni è grosso modo sovrapponibile a quella della Temperanza nel codice di Madrid (cfr. *supra*, nt. 16): *Moderatio*, *Verecundia*, *Virginitas*, *Sobrietas*, *Modestia*, *Continentia*; *Pacitas* (*sic*), *Honestas*, *Coniugium*, *Castitas*, *Abstinentia*, *Clementia*. Per la trascrizione cfr. HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers* cit., p. 143.

43) Vedi O'REILLY, *Studies in the Iconography* cit., pp. 323-435: 396; A. TIMMERMANN, *The Avenging Crucifix. Some Observations on the Iconography of the Living Cross*, 'Gesta', 40/2 (2001), pp. 141-160. Di recente Z. BALOG, *"Živi križ" u Lindaru - ikonografsko-ikonološka studija*, 'Peristil', 51 (2008), pp. 131-148.

44) Riguardo alla funzione della chiave che apre le porte

del Paradiso, ovvero come attributo di san Pietro, è opportuno segnalare l'esistenza di un componimento, le *Dezir a las syete virtudes* di Francisco Imperial (1396) dove alla Temperanza sono conferite due chiavi (non una) che A. WOODFORD, *Mediaeval Iconography of the Virtues; A Poetic Portraiture*, 'Speculum', 28/3 (1953), pp. 521-524 interpreta come le chiavi di san Pietro.
45) Per un riepilogo cfr. BAUTZ, *VIRTVTES* cit., pp. 201-206.
46) Si valuti però anche il caso della Fortezza di casa Minerbi-Dal Sale: avvicinabile alla Virtù giottesca degli Scrovegni – almeno per alcuni dettagli dell'abbigliamento e per la presenza della mazza come proprio attributo – ma anche alla serie delle Virtù agostiniane per la presenza di un leone, seppure in una chiave del tutto diversa rispetto al modello originario. Il leone, infatti, non è rappresentato in lotta o soggiogato dalla Virtù, ma appare mansueto ai piedi del seggio dove la stessa siede, offrendo docilmente la testa alla sua mano. Al riguardo anche HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers* cit., p. 74.
47) C. FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983, pp. 101-102.
48) R. VARESE, *Casa Minerbi*, 'Ferrara, Voci di una città', 2/06 (1995) (http://rivista.fondazionecarife.it/it/1995/2).
49) Si rinvia a V. CAMELLITI, *Città e santi patroni. Dedica, difesa, protezione delle città nelle testimonianze figurative dell'Italia centro-settentrionale tra XIV e XVI secolo*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, 2010. Vedi anche EADEM, *"Patroni celesti" e "patroni terreni": dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine*, in *Städtische Kulte im Mittelalter*, herausgegeben von J. Oberste, Regensburg 2010, pp. 97-124.
50) Il contributo più recente è di DE MARCHI, *Il "podiolus" e il "pergolum"* cit.
51) CAMELLITI, *Città e santi patroni* cit., pp. 139-143.
52) Ma si veda il tentativo d'interpretazione di DE MARCHI, *Il "podiolus" e il "pergolum"* cit.
53) L. COLETTI, *L'arte di Tommaso da Modena*, Bologna 1933, p. 108.
54) BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara* cit., pp. 59-60; nt. 9 p. 66 per un riepilogo critico. Cfr. inoltre L. PARMEGGIANI, *La Madonna del Pilastro al Santo di Padova, una Madonna cremonese e gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara. Un'ipotesi di attribuzione a Stefano da Ferrara*, 'Ferrariae Decus', 18 (2001), pp. 74-78. Sul rapporto tra Serafino de' Serafini e il Maestro di Casa Minerbi vedi di recente C. GUERZI, *Frammenti di una decorazione confraternale trecentesca: l'oratorio dei Battuti Bianchi a Ferrara*, 'Bollettino d'Arte', VI s., 87/122 (2002), pp. 85-118: 103-104; EADEM, *Problemi di pittura ferrarese del secondo Trecento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2007-2008, relatore A. De Marchi, pp. 30-36.
55) DE MARCHI, *Il "podiolus" e il "pergolum"* cit., p. 400; LEONI, *Proposte per un soggiorno* cit.

Elenco dei manoscritti

Chantilly, Musée Condé, 599 (1426).
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7320
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 38 (*olim* Magliabec., II, I, 27/CL VII, 17)
Madrid, Biblioteca Nacional, 197 (*olim* D.2)
Milano, Biblioteca Ambrosiana, B 42 inf.
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 418
Paris, Bibliothèque nationale de France, it. 112; lat. 14439
Roma, Galleria Nazionale, Gabinetto delle Stampe, Inv. 2818-2833
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, lat. 2554; Series nova 2639

Crediti fotografici

tav. XI, figg. 10, 12: da *Gli affreschi di casa Minerbi a Ferrara*, a cura di C.L. Ragghianti, Pesaro 1970
figg. 1-2: da L. COLETTI, *Un affresco, due miniature e tre problemi*, 'L'Arte', 37 (1934), pp. 101-122
fig. 3: da J. VON SCHLOSSER, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, 'Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses', 17 (1896), pp. 13-100
fig. 4: Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze; su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
fig. 5: da *La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo de Bartoli da Bologna*, a cura di L. Dorez, Bergamo 1904
fig. 6: da A. VENTURI, *Il Libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova*, 'Le Gallerie Nazionali italiane', 4 (1899), pp. 345-376
fig. 7: da S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944
fig. 8: Archivio fotografico della Soprintendenza PSAE, Bologna
fig. 9: Museo Diocesano, Gemona del Friuli
fig. 11: Ufficio Beni Culturali, Arcidiocesi di Bologna
fig. 13: Musei Civici, Treviso

Abstract

The Temperance in the Palazzo Minerbi-Dal Sale in Ferrara. Considerations on the transmission of an iconographic typology

This paper deals with the particular iconography of the Temperance, as it appears in the Salone of a medieval house in Ferrara, Palazzo Minerbi-Dal Sale. The fresco represents the cardinal Virtue turning a key so to close the gate of the city model held in her hand. First, the iconographic sources are presented: a series of Italian manuscripts produced in the Po area in the second half of the 14th century, Giusto de' Menabuoi's frescoes in Padova (Church of the Eremitani, Cortellieri Chapel), and Serafino de' Serafini's in Ferrara (Church of S. Agostino, Marinetti Chapel). Then, we present some cases of iconographic contamination showing the diffusion and the reworked version of the same iconography. Finally, the Temperance of Palazzo Minerbi-Dal Sale is compared with the image of S. Caterina painted in the homonymous church in Treviso: the city model attributed to the female figure is, in both frescoes, an inhabited city. This iconographic parallel suggests some observations about the artist's identity and the dating of Casa Minerbi-Dal Sale frescoes not before the last quarter of 14th century.