



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

**IL GESTO NELL'ARTE, UNA RIVISITAZIONE DEI PIÙ
RECENTI APPROCCI METODOLOGICI**

Relatrice: Prof.ssa Alessandra Pattanaro

Laureando: Leonardo Turetta

Matricola: 1230538

Anno Accademico: 2022/2023

Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione..... | 3 |
| PARTE I..... | 7 |
| I.1 La retorica del gesto: le origini | 7 |
| I.2 Il gesto nel Medioevo | 13 |
| I.3 L' <i>actio</i> nel Rinascimento: gli <i>studia humanitatis</i> e la teoria artistica..... | 19 |
| I.4 Tra Cinquecento e Seicento: retorica e mozione degli affetti..... | 25 |
| PARTE II..... | 31 |
| II.1 Il mediatore albertiano: la figura dell' <i>admonitor</i> | 31 |
| II.1 Analisi delle opere | 33 |
| II.1.1 Carattere sacro | 33 |
| II.1.2 Carattere profano..... | 39 |
| II.2 L'elevazione dell'indice: <i>digitus secundus</i> | 45 |
| II.2 Analisi delle opere | 47 |
| II.2.1 Carattere sacro | 47 |
| II.2.2 Carattere profano..... | 53 |
| II.3 L'eloquenza del gesto: <i>manus loquax</i> | 59 |
| II.3 Analisi delle opere | 61 |
| II.3.1 Carattere sacro | 61 |
| II.3.2 Carattere profano..... | 67 |
| II.4 Il confronto fra idee: <i>disputatio</i> o <i>computo digitale</i> | 73 |
| II.4 Analisi delle opere | 75 |
| II.4.1 Carattere sacro | 75 |
| II.4.2 Carattere profano..... | 81 |
| II.5 Il gesto del silenzio: <i>signum harpocraticum</i> | 87 |
| II.5 Analisi delle opere | 89 |
| II.5.1 Carattere sacro | 89 |
| II.5.2 Carattere profano..... | 95 |
| PARTE III | 103 |
| III.1 Elenco illustrazioni | 103 |
| III.2 Bibliografia..... | 133 |
| III.3 Risorse online | 143 |

Introduzione

L'arte si serve di un intenso linguaggio non verbale, immediatamente comunicativo, attraverso cui i personaggi che animano i dipinti riescono a comunicare efficacemente, sostituendo la parola con gesti, pose ed espressioni.

Tramite la rappresentazione di tali gesti, codificatisi nel corso del tempo, pittori, scultori e miniatori sono riusciti ad esprimere non solo la natura e le emozioni dei soggetti effigiati, ma anche il messaggio che essi si apprestano a veicolare, attraverso un linguaggio muto, estremamente espressivo, insito nella cultura dell'uomo.

Oratori, scrittori, artisti e intellettuali ne hanno animato il dibattito con i loro scritti, dall'antichità all'epoca contemporanea: questa tesi ha come oggetto lo studio del gesto a partire dal mondo della retorica classica, con particolare rilevanza data al pieno Rinascimento, periodo che ne determinò l'integrazione ad una vera e propria teoria artistica¹.

L'argomento è stato introdotto e supportato mediante l'ausilio di due manuali di recente pubblicazione: *Il gesto nell'arte, L'eloquenza silenziosa delle immagini* di Veronica La Porta e *Quando la pittura parla, Retoriche gestuali e sonore nell'arte* di Stefania Macioce.

Il primo esamina i gesti rappresentati dagli artisti all'interno delle loro opere, siano esse di carattere sacro che profano, per mezzo dei quali sono riusciti ad affascinare, coinvolgere e persuadere gli spettatori, trasformando le loro immagini mute in «configurazioni parlanti».

Il secondo, invece, esplora le permanenze della retorica antica, codificata da grandi oratori e retori come Aristotele, Cicerone e Quintiliano, nel linguaggio pittorico e musicale tra i secoli XVI e XVII. *L'Institutio Oratoria* quintiliana, in particolare, entrerà a far parte della cultura rinascimentale divenendo una sorta di canone per gli autori più importanti di trattati d'arte, da Leon Battista Alberti a Leonardo Da Vinci.

Il primo capitolo è dedicato alle origini della retorica del gesto e alle potenzialità dell'*actio* comunicativa ed espressiva quale strumento estremamente efficace di cui si avvalgono l'uomo e l'arte stessa. *L'Institutio Oratoria* di Quintiliano, il *De Oratore* e l'*Orator* di Cicerone sono i testi che codificarono maggiormente i validi precetti, indottrinando i giovani che desideravano praticare l'arte oratoria.

¹ Tale teoria artistica verrà proposta ed esplicitata da Leonardo Da Vinci il quale, per mezzo della locuzione moti dell'anima, asserì non solo ai tratti fisici fondamentali di un carattere, ma soprattutto come il corpo umano reagisce di fronte ad emozioni e sentimenti.

Nell'Alto Medioevo e fino alla fine del VII secolo la teoria del gesto subirà un processo di «volgarizzazione» i cui precetti verranno trasmessi nell'ambito religioso e impiegati nel processo di divulgazione cristiana. Gli scrittori medievali, non disponendo dei testi sopracitati in maniera integrale, ne attinsero in maniera sporadica ai fini di una persuasione collettiva religiosa, tra gli studi più rilevanti in questo periodo: l'*Ars rhetorica* di Fortunaziano, il *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, il *De doctrina christiana* di Sant'Agostino, le *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* di Cassiodoro, e il *Commento a Marziano Capella* di Remigio d'Auxerre.

L'interesse per l'*ars rhetorica* si rinnovò nel XII secolo, quando teologi e predicatori, all'interno della sfera ecclesiastico-religiosa, riportarono in auge l'operato degli antichi oratori al fine di creare dei manuali e prontuari volti alla predicazione, al decoro e alle buone maniere, degni di menzione: il *Verbum abbreviatum* di Pietro Cantore, il *Summa de arte predicatoria* di Alano di Lillà e il *De modo componendi sermones* di Tommaso Waleys.

Le tecniche gestuali dell'*actio* retorica ritroveranno un momento di nuovo splendore a Firenze nel corso del XV secolo, mediante l'attività di personalità come Leonardo Bruni, Leonardo Dati, Giannozzo Manetti e Vespasiano da Bisticci; a Poggio Bracciolini si deve la riscoperta integrale dei testi di Quintiliano e Cicerone, i cui dettami furono recuperati dagli umanisti cinquecenteschi.

In età rinascimentale gli *studia humanitatis* connessi al tema dei moti corporei divennero un costante punto di riflessione che affascinò ed impegnò trattatisti come Leon Battista Alberti nel *De pictura*, Leonardo Da Vinci nel *Trattato della pittura*, Giovanni Paolo Lomazzo nel *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, pedagogisti dell'epoca e teorici dell'educazione².

Verso la fine del XVI e durante tutto l'arco del XVII secolo le potenzialità persuasive e comunicative conobbero un rinnovato vigore e il paragone fra pittura e retorica proposto dall'Alberti divenne un motivo ricorrente all'interno dei trattati d'arte seicenteschi, come testimoniato dal *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* del cardinale Gabriele Paleotti e dal *De Pictura Sacra* di Federico Borromeo.

Sempre nel corso del Seicento la fisiognomica e la mimica dei gesti divennero argomenti di studi sistematici, portando verso una formulazione universale del linguaggio gestuale, fra gli scritti più importanti del secolo *L'Arte de' cenni* di Giovanni Bonifacio, di cui Silvia Gazzola nel 2018 pubblica un'opera atta a chiarirne i presupposti teorici, conferendole una posizione maggiormente protettiva, circostanziata nella storia della gestualità, la *Chirologia and Chironomia* di John Bulwer, infine, le

² Tra i principali. Pier Paolo Vergerio, *De ingenius moribus et liberalis adolescentiae studiis*, 1402; Enea Silvio Piccolomini, *De liberorum educatione*, 1450 ed Erasmo da Rotterdam, *De civilitate morum puerilium*, 1530.

Conferences sur l'expression générale et particulière des passions del pittore francese Charles Le Brun.

Le ultime formulazioni teoriche sul gesto animarono la riflessione settecentesca, protraendosi fino all'XIX secolo, per mezzo dell'azione di numerosi filosofi, pedagoghi e maestri di sordomuti, i quali tentarono di connettere la natura del linguaggio comunicativo a quello riguardante la sua origine antica.

Il secondo capitolo infine è dedicato all'analisi e all'interpretazione di cinque macrocategorie gestuali, *admonitor* o *advocator*, *digitus secundus*, *manus loquax*, *disputatio* o *computo digitale* e *signum harpocraticum*, riprese da trenta celebri opere del Rinascimento italiano di carattere sacro e profano.

La mano è in grado di alludere ad un complesso bagaglio emozionale, essa, in maniera analoga alla voce, è uno straordinario strumento di comunicazione non verbale, tanto da consentire di affermare che tutto l'elaborato psichico individuale passa attraverso quest'arto, in una sorta di simbiosi totale mano-psiche. Portatrice di significati teorici e visivi, risulta essere un dettaglio fondamentale nella figurazione del corpo, dunque inscindibilmente legato al più ampio panorama della gestualità nell'arte.

PARTE I

I.1 La retorica del gesto: le origini

Dal mondo antico fino ai nostri giorni l'arte si è servita di un efficace corpus non verbale di espressioni e gesti immediatamente comunicativi, con cui i personaggi che animano dipinti, sculture e miniature, hanno veicolato un messaggio su precise scelte dell'artista.

Il corpo, di cui la mano costituisce il terminale espressivo, è parte attiva nella relazione dialogante tra il soggetto effigiato e l'osservatore dell'opera, dunque, ripercorrere la storia della retorica antica da cui il gesto trae le sue origini, può risultare utile strumento per lo storico dell'arte interessato a decifrare i gesti al fine di risalire al significato di cui l'opera si fa portatrice.

Il rapporto tra linguaggio e gesto costituì, nel mondo dell'antica retorica, un tema centrale secondo criteri analoghi alla recitazione: l'oratore e l'attore furono accomunati dal medesimo obiettivo primario, ossia comunicare sentimenti e passioni, facendo appello ad un linguaggio fisico intensamente espressivo³.

La prima importante riflessione sui gesti che consentì di apprenderne le potenzialità comunicative e persuasive, avvenne all'interno della retorica classica, la quale svolse un ruolo determinante per la formazione dell'uomo civile e pubblico, diventando uno dei fondamenti principali dell'educazione⁴.

Tra i più efficaci strumenti utilizzati dai retori vi fu l'*actio* o *pronuntiatio*, pratica composta da un insieme di gesti e intonazioni vocali in grado di aumentare la presa emotiva delle argomentazioni utilizzate dagli oratori per convincere, persuadere, nonché suscitare forti emozioni nei propri ascoltatori. L'adeguata impostazione vocale, con annessa modulazione dei toni e dell'espressività fisica richiesta, ben avvicinò l'arte oratoria a quella teatrale, difatti si prefiggevano lo scopo non solo di informare e convincere, ma anche di dilettere e commuovere emotivamente il pubblico, di questa affinità possiamo trovare testimonianza negli scritti dei grandi maestri della retorica, Cicerone⁵ e Quintiliano⁶.

Come si evince dal *De Oratore*⁷, l'*actio rethorica* fu governata dal principio secondo cui i movimenti dell'anima troverebbero espressione negli atteggiamenti del viso, nella voce e nei movimenti del

³ Macioce 2018, p. 13.

⁴ Schmitt 1991, p. 28.

⁵ Autore del II-I secolo a.C., avvocato, politico, scrittore, oratore e filosofo. Fu una delle figure più rilevanti di tutta l'antichità romana ed autore di una vastissima produzione letteraria tra cui, in particolare, il *De oratore* e l'*Orator*.

⁶ Oratore romano, maestro di retorica del I secolo d.C. ed autore dell'*Institutio Oratoria*, un trattato del 90-96 d.C. che funse da prontuario per coloro che volevano perseguire all'*ars oratoria*.

⁷ Scritto di Cicerone del 55-54 a.C. strutturato in tre libri sottoforma di dialogo con più interlocutori; analizza i diversi aspetti della retorica e dell'oratoria antica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*.

corpo⁸; oratore e attore nell'esercizio delle loro funzioni furono legati indissolubilmente dal ricorso alla gestualità per suscitare un coinvolgimento emotivo negli spettatori, indotti attraverso tale strategia a partecipare in modo spontaneo e naturale a quanto messo in atto sul palco. L'espressività non fu l'unico aspetto a cui l'oratore dovette ricorrere, vi furono valori morali propriamente a lui rivolti, quali la modestia, il decoro, la moderazione, che permisero di sancire la differenza con il mondo teatrale e conferire autenticità ed autorevolezza alla sua professione di uomo dall'animo virtuoso ed equilibrato. Col passare del tempo tali valori morali furono codificati, standardizzati per poi confluire in prontuari e manuali volti a stabilire le regole del comportamento ideale.

L'espressività gestuale fu un mezzo fondamentale impiegato non solo dagli oratori antichi, ma anche dai pittori del tempo per impostare le loro composizioni, definendo veri e propri precetti che da tale tradizione si estesero sino ai giorni nostri.

Colui che declamava, esattamente come colui che recitava, doveva necessariamente conoscere i diversi segni atti ad esprimere, mediante l'ausilio del corpo ogni singola passione, controllandone la riproduzione gestuale e, dunque, tutte le emozioni in causa, le quali dovevano

essere accompagnate al gestire, ma non da quello teatrale [...] bensì da un gestire che chiarisca la situazione e il pensiero in generale, non con la mimica ma con semplici cenni [...]⁹.

In egual modo a Cicerone, Quintiliano sul gestire oratorio ribadì quanta importanza abbia avuto su un oratore la gestualità non soltanto della mano ma anche del capo, validi rivelatori delle intenzioni altrui, capaci di esprimere molte più cose della parola stessa¹⁰.

Per tali autori la gestualità apparve come un linguaggio comune a tutti gli uomini che, al pari di quello verbale, può configurarsi come mezzo di comunicazione in grado di esprimere emozioni e sentimenti ricorrendo alla manipolazione del corpo e non della voce, con l'intento di coinvolgere empaticamente il pubblico, sia esso erudito o incolto.

Nonostante l'obiettivo comune, l'*actio* retorica e la recitazione teatrale, come precedentemente messo in evidenza, fecero appello a valori differenti, la prima, considerata la più nobile, doveva assolutamente bandire i gesti eccessivi o sconvenienti presenti invece durante gli spettacoli teatrali¹¹.

La gestualità dell'oratore, come affermato da Cicerone e Quintiliano, doveva essere contenuta e decorosa, adatta al cittadino romano per eccellenza, in modo da rispecchiare la dignità interiore e l'integrità dell'individuo. La virtù della modestia era dunque indispensabile, essa doveva racchiudere

⁸ La Porta 2006, pp. 14-15.

⁹ Cicerone 1994, III, 59, p. 735.

¹⁰ Quintiliano 1978, XI, III, 65-66, p. 195.

¹¹ La Porta 2006, p. 21.

in sé le nozioni di *modus* (misura) e di *mediocritas* (giusto mezzo), in modo tale da bandire qualsiasi tipo di eccesso comunicativo.

Compito dell'oratore era quello di selezionare con grande cura gesti e segni che fossero congeniali tra le diverse possibilità espressive offerte dall'arte teatrale, differenziandosi dall'istrione e assumendo le vesti di *actores veritatis*, ossia imitatore della verità¹².

Quintiliano nel I libro dell'*Institutio Oratoria*¹³ denotò la differenza insita nel modo di operare ed esprimere le emozioni tra l'uomo di teatro e l'oratore affermando come

per quanto debba l'oratore in un certo senso essere esperto in ambedue le cose si distacchi dall'attore e non sia eccessivo nell'atteggiamento del volto, nel moto della mano e nell'avanzarsi [...]¹⁴.

Ancor prima degli autori latini sopracitati, all'interno della *Retorica* già Aristotele¹⁵ unì l'arte oratoria ad un insieme di criteri esemplari di buone maniere, equilibrio e misura, sottolineando la differenza tra l'operato dell'oratore e la recitazione teatrale. Si deve ad Aristotele anche la suddivisione della disciplina retorica nelle sue cinque componenti fondamentali: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciatio* o *actio*¹⁶, da cui derivò poi nell'antica Roma la formulazione di una teoria fondata sulla conoscenza delle passioni umane e della loro persuasione¹⁷.

A Roma nei secoli I a.C. fino al II d.C. l'*actio* retorica divenne l'argomento più dibattuto, oggetto di una viva e crescente attenzione che portò alla formulazione di una vera e propria teoria del gesto, la quale, seppur trasse origine dalle tecniche espressive del teatro antico, fece appello ad un canone morale che ne prese progressivamente le distanze, garantendo decoro, autorevolezza ed efficacia all'arte della parola.

¹² Schmitt 1991, p. 30.

¹³ Trattato risalente al I d.C., suddiviso in dodici libri nei quali l'autore tenta di seguire in modo ideale la formazione di un oratore.

¹⁴ Quintiliano 1972, I, XI, 3, p. 143.

¹⁵ Autore del IV secolo a.C., filosofo, scienziato e logico greco antico, considerato uno dei padri del pensiero filosofico occidentale. La *Retorica*, opera del 330 a.C. ca., consta di tre libri e raccoglie riflessioni relative alla retorica sviluppate nel corso della propria esistenza. In merito allo studio condotto, è stato prettamente consultato il libro I dedicato alla figura dell'oratore.

¹⁶ Aristotele definisce tre tipi di retorica fondamentali: giudiziaria, ossia quella dei tribunali, deliberativa, quella delle assemblee cittadine, e di apparato, delle orazioni funebri e dei discorsi tenuti in occasione delle grandi feste civiche. Enuncia anche i principi essenziali dell'arte oratoria stilando una lista di cinque componenti: l'invenzione degli argomenti, la loro disposizione nel discorso, l'elocuzione che li mette in forma, la tecnica della memoria che permette di richiamare le argomentazioni e, infine, la pronuncia o azione, che concerne la *performance* oratoria propriamente detta. In merito si veda: Schmitt 1991, p. 28.

¹⁷ In epoca romana si svilupperà una vera e propria teoria del gesto, la quale riprenderà da una parte le tecniche espressive teatrali, ma dall'altra ne prenderà le distanze in nome di un'ideale estetico, morale e civile, nonché il *decorum*. Per approfondire la tematica: La Porta 2006, p. 22.

Dalle considerazioni generali esplicitate nel *De Oratore*, nell'*Orator*¹⁸ Cicerone si dimostrò più preciso nel definire il ruolo e il comportamento del buon oratore affermando come

Nei movimenti si comporterà in modo da evitare ogni esagerazione [...] né avrà atteggiamenti leziosi del capo né andrà giocherellando con le dita, né le muoverà quasi a scandir l'armonia delle parole, e regolerà tutti i moti del corpo con maschia inflessione del petto, e spingerà nell'impeto le braccia e le ritrarrà nella calma¹⁹.

A partire dalla stesura di queste opere, l'*actio* divenne oggetto di una codificazione sempre più attenta e puntuale, raggiungendo il suo apice con l'*Institutio Oratoria* di Quintiliano, opera che, per ampiezza e precisione, rimane il trattato di retorica più completo ed esaustivo.

L'intero libro XI fu dedicato esclusivamente all'*actio*, configurandosi come un prontuario di gesti e atteggiamenti espressivi. La formazione di un giovane all'arte oratoria fu di primaria importanza per l'autore che tra i gesti necessariamente da apprendere incluse e diede grande rilievo ai movimenti delle mani; regolati dalla *chironomia*, ossia la legge che ne governa la gestualità e mediante la quale si veicolano informazioni.

Egli iniziò il suo excursus dalle posizioni del capo, indicando nel viso la massima possibilità di espressione: gli occhi, le guance, le labbra, le narici e perfino le sopracciglia sono in grado di trasmettere emozioni, qualora aggrottate, esprimerebbero ira, abbassate tristezza, distese gioia²⁰. In seguito, analizzò i movimenti considerati opportuni e decorosi delle spalle, delle braccia, dei piedi, delle mani, rivolgendo analisi particolarmente dettagliate a quelli delle dita «*se, infatti, gli altri elementi aiutano l'oratore, le mani, bisogna pur dire, parlano da sole*»²¹.

Il loro potere pari a quello delle parole è in grado di dare vita ad un linguaggio autonomo «*senza il quale ogni declamazione risulterebbe incompleta e fiacca*»²². Non a caso Quintiliano scrisse

non sono sempre le mani che rivelano concitazione, impaccio, approvazione, meraviglia, pudore? Forse che nella enumerazione di luoghi e di persone, non occupano il posto degli avverbi e dei pronomi? Cosicché, in tanta diversità linguistica di tutti i popoli e di tutte le genti, questo delle mani sembra a me veramente un linguaggio di carattere universale²³.

Attraverso l'attenzione prestata alla cosiddetta «*manus loquax*», ossia la «mano eloquente» presente in qualsiasi solenne dichiarazione, giunse a delineare un linguaggio di segni carico di caratteristiche,

¹⁸ Opera di retorica posteriore scritta nel 46 a.C. dedicata al politico e filosofo Marco Giunio Bruto e suddivisa in tre parti: nella prima parte l'autore riassume gran parte dei concetti delineati all'interno del *De Oratore*; nella seconda vengono analizzate le finalità di un'orazione (*probare, delectare e flectere*); nella terza parte vengono esplicitate le caratteristiche della prosa ritmica.

¹⁹ Cicerone 1928, XVIII, pp. 59-61.

²⁰ Quintiliano 1978, XI, III, 75-81, pp. 199-201.

²¹ Ivi, XI, III, 85, p. 203.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, XI, III, 87, p. 203.

precetti e sfumature muovendo i passi iniziali dalla descrizione del «*gestus communis*»²⁴, il quale per mezzo di movimenti opportuni²⁵, può assumere disparati significati adattandosi a numerose disposizioni: può essere assunto come un gesto adatto all'esordio, alla narrazione e congeniale ad esprimere rimprovero o confutazione.

Quintiliano proseguì la sua trattazione descrivendo le varianti²⁶ che dal gesto base possono prendere vita e, nella meticolosa descrizione di tutti questi movimenti, la ricerca di una eloquente espressività va di pari passo con la rigorosa definizione di ciò che è decoroso o meno per l'oratore²⁷.

Si può quindi appropriatamente affermare che le mani sono in grado di mimare parole assumendo la funzione di un linguaggio parallelo a quello verbale. Il corpo si muove, parla, entra in contatto servendosi dell'aiuto indispensabile della mano, che si rivela lo strumento del senso originario meritevole di attenzione e studio in quanto veicolo di un complesso bagaglio emozionale.

Numerosi precetti stabiliti da questa tradizione relativi all'*actio*, alla potenza comunicativa delle diverse parti del corpo annesse al decoro e al contegno del comportamento oratorio ideale, hanno esercitato una profonda influenza sulla cultura occidentale, evidenziando quanto i modelli antichi del gesto e gli studi condotti siano alla base della diversità gestuale corrente.

Nel generale orientamento indirizzato al recupero della cultura classica, tale posizione viene sostenuta dallo storico e medievista Jean-Claude Schmitt²⁸, il quale, nei suoi scritti, evidenzia come determinante sia stata la riscoperta dell'antico avvenuta nel Rinascimento che riportò in auge e idealizzò i modelli antichi.

A partire dall'umanesimo rinascimentale le antiche regole dell'*actio*, concepite in origine per l'oratore, verranno assunte e generalizzate come precetti pedagogici universali, nella forma di breviari per il corretto comportamento²⁹. Tali precetti saranno validi non soltanto per gli specialisti del

²⁴ Il «gesto di base», in merito alla fonte originale si veda: Quintiliano 1978, XI, III, 92, p. 205; come approfondimento: Macioce 2018, p. 19.

²⁵ Secondo Quintiliano si caratterizza tramite una configurazione ben precisa delle dita, dove il medio tocca l'estremità del pollice, le altre dita restano distese, con un movimento lieve della mano verso destra, e una flessione del capo e delle spalle nella medesima direzione.

²⁶ Nel corso dell'opera si possono contare circa una sessantina di gesti delle dita e della mano, i quali vengono presentati seguendo lo stesso principio evolutivo: partendo da un gesto di base comune, ne vengono poi descritte le variazioni a seconda dei casi. Tra i più rilevanti utilizzi delle dita e in particolare dell'indice ai fini dell'orazione: una mano sollevata e rivolta verso la spalla con il dito indice inclinato comunica affermazione; se invece esso è rivolto a terra e quasi prono può incalzare o può significare un numero; se oltre all'indice si protende anche il medio, tenendo il pollice leggermente stretto tra queste due dita, e incurvando leggermente le rimanenti, si avrà il gesto della *disputatio* o discussione; le dita che rimangono quanto più verranno strette contro il palmo della mano, tanto più il gesto diventerà aggressivo e adatto al combattimento verbale, ossia all'*argumentari acrius*. In merito si veda: La Porta 2006, p. 23.

²⁷ Quintiliano 1978, XI, III, 96-124, pp. 207-217.

²⁸ Schmitt 1991, p. 21.

²⁹ Macioce 2018, p. 20.

discorso, ma per tutti coloro, pedagogisti e artisti compresi, interessati a stabilire dei canoni comportamentali o figurativi, socialmente ed esteticamente corretti³⁰.

L'ideale rinascimentale di virtù che trovò perfetta corrispondenza nell'ideale antico di *virtus* civile, conforme nel mondo antico alla figura dell'*orator*, porterà naturalmente a considerare tali modelli retorici come universalmente validi³¹.

Il sistema di gesti concepito nell'antichità e protrattosi nei secoli, secondo Schmitt³², fece espressamente riferimento ai valori della città di Roma e del suo cittadino, di cui la cultura occidentale ama rivendicarne l'eredità.

L'importanza dei gesti, il loro valore comunicativo, la tendenza a definire e a codificare quelli giusti e quelli sbagliati e, soprattutto, la nozione di *modestia* intesa nella sua accezione antica di giusto mezzo e di *decorum*, sono aspetti e concetti che ritroveremo non solo nei prontuari volti a stabilire le regole del comportamento ideale, ma anche in quelli interessati a fissare dei canoni ad uso degli artisti³³.

Il gesto, e più precisamente la mano che di esso risulta miglior interprete e strumento, ha assunto il ruolo di autentico vettore di sensazioni e fondamentale mezzo di comunicazione in ambito artistico, straordinariamente significativo per la sua valenza teorica e visiva. Un dettaglio ricco di implicazioni semantiche e dal potere di transfer emozionale tra artista e fruitore.

³⁰ La Porta 2006, p. 24.

³¹ Lamedica 1984, p. 76.

³² Schmitt 1991, p. 21.

³³ La Porta 2006, p. 24.

I.2 Il gesto nel Medioevo

Durante tutto l'arco dell'Alto Medioevo la teoria del gesto subirà un progressivo processo di semplificazione e di volgarizzazione, comportando perdite anche notevoli³⁴: i retori e gli scrittori del tardo-impero come Fortunaziano³⁵, Gaio Giulio Vittore³⁶ e Marziano Capella³⁷, attraverso i quali il sapere antico fu trasmesso alla cultura cristiana, pur rifacendosi nei loro scritti a Cicerone, e più sporadicamente a Quintiliano, si approcciarono alla gestualità in termini decisamente riduttivi³⁸.

I tre libri dell'*Ars rhetorica* di Fortunaziano illustrano perfettamente l'involuzione che interessò l'epoca, citando Cicerone, costui mantenne la distinzione fra le diverse parti dell'arte retorica, ivi compresa l'*actio*, ben conscio della sua funzione persuasiva ed emozionale nonché dei mezzi di espressione di cui si avvale, ossia la voce, il volto e il gesto.

La meticolosità impiegata dagli antichi maestri nel descrivere la gestualità, i suoi significati e le sue funzioni, nell'opera come negli altri trattati del periodo, lasciò spazio ad una definizione piuttosto generica e riduttiva dove il gesto fu indicato come semplice movimento del corpo, propriamente «*gestus motu corporis constat*»³⁹.

Anche Gaio Giulio Vittore prese in esame alcuni precetti quintiliani, orientando la sua attenzione principalmente verso i significati delle mani, i quali furono riconosciuti come un linguaggio comune dell'essere umano, con espressioni considerate sconvenienti e da evitare⁴⁰.

L'opera più importante di questo periodo fu redatta da Marziano Capella dal titolo *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*⁴¹, il quale suddivise il trattato in nove libri, di cui il V dedicato interamente alla *Rhetorica*, presentata sottoforma allegorica dalle fattezze di donna armata i cui attributi incarnano

³⁴ Gazzola 2018, p. 34.

³⁵ Retore romano del IV secolo e autore dell'*Ars rhetorica*, opera suddivisa in tre libri, presentata in forma di dialogo, dove i primi due libri vengono dedicati alla *inventio*, mentre gli aspetti della retorica vengono trattati ed analizzati nel terzo libro.

³⁶ Scrittore e retore romano del IV secolo e autore del manuale *Ars rhetorica*, di primaria importanza per comprendere la critica testuale di Quintiliano, di cui Gaio Giulio Vittore ne segue i dettami in modo preciso.

³⁷ Grammatico romano del IV-V secolo noto per il suo trattato didattico *De nuptiis Philologiae et Mercurii*.

³⁸ Gli scritti degli autori antichi non furono consultati integralmente ma attraverso riassunti e pubblicazioni parziali, bisognerà attendere il XV secolo per una riscoperta delle opere nella loro interezza grazie all'azione degli umanisti che se ne servirono in modo considerevole. In merito: La Porta 2006, p. 36.

³⁹ Schmitt 1991, p. 37.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Trattato didattico indirizzato al figlio scritto in forma di prosimetro e suddiviso in nove libri: *Liber I: De nuptiis Philologiae et Mercurii*; *Liber II: De nuptiis Philologiae et Mercurii*; *Liber III: De arte grammatica*; *Liber IV: De arte dialectica*; *Liber V: De rhetorica*; *Liber VI: De geometria*; *Liber VII: De arithmetica*; *Liber VIII: De astronomia*; *Liber IX: De harmonia*. L'opera risulta peculiare per il suo impianto allegorico, con l'ascesa al cielo di Filologia accompagnata dalle arti liberali, ridotte dall'autore da nove a sette, per sposare Mercurio, riconosciuto nell'eloquenza.

le cinque parti della sua arte⁴², citate in seguito facendo appello agli insegnamenti promulgati da Cicerone⁴³.

Sarà soprattutto Sant'Agostino, nel *De doctrina christiana*⁴⁴, a modificare sensibilmente la tradizione retorica, con l'obiettivo di conciliare l'eredità del mondo latino con la cultura e la religione cristiana⁴⁵; attraverso gli insegnamenti espressi nelle sue opere, l'arte retorica divenne lo strumento ideale per esaminare, studiare le Sacre Scritture, e attivarne l'insegnamento. All'antica arte non si richiedeva più la capacità di persuadere il pubblico, ma in funzione delle nuove esigenze cristiane, di annunciare la verità del Cristo attraverso l'orazione e la preghiera.

Gli obiettivi che Agostino si pose come filosofo e teologo oltre che uomo di chiesa, furono la conoscenza e la divulgazione della verità, a tale scopo si servì non solo della lingua latina quale principale mezzo di trasmissione durante la predicazione, ma anche del linguaggio non verbale, al quale il Padre attribuisce grande importanza⁴⁶.

Dopo di lui altri autori fecero espressamente riferimento all'antica tradizione retorica, dimostrando come i cambiamenti dovuti all'imposizione della cultura cristiana influirono profondamente su questa tematica.

Cassiodoro⁴⁷ nell'opera *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*⁴⁸ dedicò il II libro, alle cinque componenti della retorica classica concentrandosi, però, solo sulla componente dell'*inventio* senza alcuna volontà di ricongiungersi a Cicerone ed ai suoi principi, esplicitando ciò che l'oratore in un'epoca dominata dalla religione doveva necessariamente compiere: persuadere i fedeli attraverso la lettura delle sacre scritture e l'intonazione dei salmi⁴⁹.

⁴² Invenzione retorica, disposizione, espressione, memorizzazione, recitazione o pronuncia. L'invenzione retorica è la raccolta delle questioni e degli argomenti; la disposizione attribuisce ordine alla materia; l'espressione sceglie le parole proprie o traslate, ne crea di nuove e combina insieme le vecchie; la memoria è la ferma custodia degli argomenti e delle parole; la recitazione è la regolazione della voce, del movimento e della gestualità conformemente all'importanza degli argomenti e delle parole. La più rilevante è l'invenzione, il cui compito è individuare le questioni nella causa e trovare gli argomenti adatti alla dimostrazione. Si veda: Ramelli 2001, V 442-446, pp. 295-297.

⁴³ Schmitt 1991, p. 38.

⁴⁴ Trattato in quattro libri del IV-V secolo nel quale l'autore si occupa di preparare l'uomo alla lettura e al commento corretto delle Sacre Scritture.

⁴⁵ Macioce 2018, p. 24.

⁴⁶ La Porta 2006, pp. 36-37.

⁴⁷ Politico, storico e letterato romano vissuto tra il V e il VI secolo, autore di numerose opere tra cui l'opera sopracitata.

⁴⁸ Enciclopedia erudita del VI secolo che introduce allo studio delle Sacre Scritture e delle arti liberali suddivisa in diverse sezioni: la prima presenta vari libri riguardanti la Bibbia, la storia della Chiesa e degli studi teologici; la seconda si occupa delle arti incluse nel trivio e nel quadrivio rivolgendosi alla cultura pagana e alle norme corrette per trascrivere gli antichi.

⁴⁹ Macioce 2018, p. 24.

Il termine *gestus* scomparve completamente, mentre l'*actio* divenne imprescindibile strumento primariamente impiegato per rammentare ai fedeli la necessità della misura nella voce e nel comportamento da osservare.

Bisognerà attendere il finire dell'VIII secolo, durante la cosiddetta *renovatio* carolingia, per assistere ad una prima rivalutazione delle tradizioni classiche della retorica, dell'etica, dell'arte e della musica.

Interessante in questo frangente cronologico e culturale, è la riflessione sul gesto condotta da Remigio d'Auxerre⁵⁰, monaco benedettino di Saint-Germain d'Auxerre e, in seguito, maestro delle scuole monastiche di Reims e di Parigi. Nel libro V del suo *Commento a Marziano Capella* scrisse:

Pronunciatio è il movimento della voce e la misura del gesto; la pronuciatio risiede cioè contemporaneamente nel movimento e nel gesto. La voce è nella bocca, il movimento in tutto il corpo, il gesto nelle mani. Il retore conferisce un movimento diverso alla sua voce perché essa diventi come la voce della persona di cui sta parlando [...]. Il gesto è così l'abito della voce, che varia a seconda che si debba parlare con una voce forte, media o umile; questa pronunciatio della voce si aiuta con un certo gesto del corpo⁵¹.

Il gesto oratorio fu riportato in causa dall'autore che sottolineò la necessità d'armonia tra il tono della voce, la gestualità delle mani e l'intero corpo, concordia che farà del gesto «l'abito della voce», contribuendo ad animarla e permettendo all'oratore di incarnare totalmente i personaggi di cui sul palco assume l'identità⁵².

Il recupero di questi antichi riferimenti fu applicato ai nuovi obiettivi dell'oratoria cristiana, l'unione e l'armonia tra corpo e voce permisero di divulgare il messaggio salvifico di Cristo e il segno sacramentale diventò virtù primaria del predicatore.

Un rinnovato interesse per la capacità persuasiva dei segni retorici, si riscontrò a partire dal XII secolo e si manifestò ancora una volta nell'ambito religioso ed ecclesiastico⁵³. Leggendo Cicerone i chierici appresero il lessico, le formule e il connotato morale dei gesti, valorizzandone il ruolo antico di connessione tra la dimensione interiore e quella esteriore dell'uomo⁵⁴.

Sarà a partire da tale periodo che il gesto retorico, misurato e allo stesso tempo persuasivo, cominciò ad avvalersi di una crescente attenzione da parte dei predicatori, rivelandosi essenziale al fine di

⁵⁰ Monaco cristiano, teologo e filosofo francese del IX-X secolo; la sua opera, interamente scritta in lingua latina, è andata in gran parte perduta; ci restano ampie riflessioni su alcuni libri biblici e sulla letteratura ed il pensiero filosofico romano, fra cui i commenti agli scrittori latini della tarda antichità come Boezio e Marziano Capella.

⁵¹ In merito alla traduzione dall'originale in latino: La Porta 2006, p. 37.

⁵² Macioce 2018, p. 24; Gazzola 2018, p. 34.

⁵³ Schmitt 1991, p. 124.

⁵⁴ La Porta 2006, p. 37.

conseguire l'obiettivo della loro missione, così da riportare in auge l'operato di Quintiliano, Cicerone, la *Rhetorica ad Herennium*⁵⁵ e la teoria dell'*actio*.

Prendendo spunto da questi testi furono composti dei veri e propri manuali ad uso dei predicatori allo scopo di formare dei buoni oratori, esemplari in virtù, in grado di persuadere il popolo sulla verità della fede⁵⁶, facendo appello ai principi di derivazione antica, quali moderazione, decoro, equilibrio, proibizione di ogni eccesso.

Delle movenze bandite necessariamente da evitare, parlò nel XII secolo il teologo parigino Pietro Cantore, il quale incluse l'azione di battere i piedi, torcere le braccia e agitare eccessivamente il corpo e il capo⁵⁷, considerando ingiurioso durante una disputa scolastica, essere paragonati ad un istrione nell'atto di gesticolare.

Posizioni analoghe furono assunte in seguito da Alano di Lillà, altro stimato teologo del XII secolo, che condannò a sua volta in modo fermo e con parole assai dure quella che egli definì «una predicazione equiparabile ai modi dei mimi»⁵⁸.

Nel XIV secolo Tommaso Waleys⁵⁹ nel *De modo componendi sermones*, fece appello all'ideale del decoro e del giusto mezzo quali virtù che necessariamente il predicatore doveva possedere, disapprovando aspramente tutti coloro che ricorrevano ad una gestualità simile a quella dei duellanti o a uomini affetti da nevrosi isterica⁶⁰. Riprendendo alcuni tra i più importanti precetti quintiliani sottolineò la necessità di adottare una corretta posizione corporea eretta per evitare temperamenti rozzi e selvaggi, inoltre, rifletté su quanto le differenti movenze del corpo sono in grado di comunicare, facendo espressamente appello a quanto enunciato dall'autore latino nel XII Libro

[...] abbassando la testa si rivela umiltà, volgendola in su, arroganza, inclinandola da un alto una certa debolezza, e, rimanendo la testa rigida e immobile, appare evidente un temperamento rozzo e selvatico⁶¹.

⁵⁵ Trattato di retorica in latino databile attorno al 90 a.C.; l'autore, sconosciuto, nel Medioevo fu erroneamente identificato in Cicerone, con il tempo da altri studiosi in Cornificio di cui parla Quintiliano, ma senza alcuna certezza in merito. L'opera si suddivide in quattro libri; nella parte iniziale vengono trattate le tre tipologie di discorsi che l'oratore deve conoscere, segue la trattazione degli ambiti in cui il retore deve acquisire competenza. Nei *Libri I e II* si parla della *inventio*, nel *Libro III* si esplicitano le altre quattro parti di cui è composta l'arte della retorica, ossia *dispositio*, *memoria*, *elocutio* e *actio*; il *Libro IV* interamente dedicato all'*elocutio*.

⁵⁶ La Porta 2006, p. 38.

⁵⁷ Schmitt 1991, p. 254.

⁵⁸ Ivi, p. 255.

⁵⁹ Maestro di teologia inglese del XII-XIV secolo e autore del *De modo componendi sermones*, sermone sulla visione beatifica pronunciato nel 1333 davanti alle autorità ecclesiastiche di Avignone e con le quali entrò in un profondo conflitto, venendo in seguito incarcerato e processato.

⁶⁰ Baxandall 1978, p. 83.

⁶¹ Quintiliano 1978, XI, III, 69, p. 197.

Una reale rinascita della retorica e dell'antica teoria del gesto prese corpo soltanto con l'arrivo del XV secolo⁶², durante la piena età umanistica. L'interesse erudito che caratterizza il periodo e la laicizzazione della cultura classica, uno dei segni che meglio sancì l'uscita dal Medioevo e l'inizio di una nuova epoca, portarono al recupero integrale dei testi classici e alla reinterpretazione organica di alcune idee antiche sulla funzione comunicativa del gesto⁶³.

Le tecniche gestuali dell'*actio* retorica ritroveranno un momento di nuovo splendore a Firenze tra il 1410 e il 1450, mediante l'attività di personalità come Leonardo Bruni⁶⁴, Leonardo Dati⁶⁵ e, soprattutto in quella di Giannozzo Manetti⁶⁶, come si può apprendere da Vespasiano da Bisticci⁶⁷.

Il desiderio di conoscere e studiare l'*Institutio Oratoria* quintiliana nella sua interezza, che nel corso del Medioevo fu accessibile solo tramite opere riassuntive o parziali, apparì molto forte nelle fonti coeve, anzitutto nel 1350 nella famosa lettera che il Petrarca scrisse, rivolgendosi a Quintiliano, seguito da Coluccio Salutati⁶⁸ che ne ammirò il rinvenimento ed espresse il medesimo desiderio.

Fu Poggio Bracciolini⁶⁹ nel 1416 a ritrovare il testo nella sua integrità, custodito all'interno delle mura del monastero di San Gallo; altri importanti ritrovamenti avvennero a Lodi nell'anno 1421 interessando alcuni scritti di Cicerone⁷⁰ i quali, a loro volta, esercitarono una forte influenza sulla cultura del Rinascimento.

Le regole gestuali definite in tali scritti, se da un lato rivestirono un ruolo fondamentale nell'educazione necessaria a chiunque desiderasse pronunciare un discorso in pubblico dedicandosi all'arte oratoria, dall'altro, vennero assunte e generalizzate come precetti pedagogici universalmente validi⁷¹.

⁶² Gazzola 2018, p. 35.

⁶³ Lamedica 1984, p. 75.

⁶⁴ Politico, scrittore e umanista del XIV-XV secolo di origine toscana; fra i suoi scritti la *Historiarum Florentini pupuli libri XII* considerata la prima opera della storiografia umanista.

⁶⁵ Poeta, umanista e vescovo cattolico italiano del XV secolo, autore di numerosi carmi latini e in volgare.

⁶⁶ Scrittore, filologo, umanista, politico e diplomatico fiorentino del XV secolo, esponente significativo del primissimo Rinascimento; abile oratore di grande erudizione. Si veda: Macioce 2018, p. 25.

⁶⁷ Umanista, scrittore, libraio italiano del XV secolo, autore di una raccolta di biografie di uomini illustri che aveva conosciuto nel corso della sua vita, intitolata *Le Vite*, pubblicate solamente nel 1839.

⁶⁸ Politico, letterato, filosofo italiano e Cancelliere di Firenze del XIV-XV secolo, considerato uno dei più importanti uomini di governo del primo Rinascimento. Autore di un epistolario in cui richiamò l'operato di Cicerone e il repertorio lessicale degli autori classici, diversi trattati politici e filosofico-teologici e un carme in latino che commemorava la morte del Petrarca.

⁶⁹ Umanista, storico e copista del XIV-XV secolo noto per aver rimesso in circolazione diversi capolavori della letteratura latina, tra cui l'*Institutio Oratoria* di Quintiliano, il *De rerum natura* di Lucrezio e le *Silvae* di Stazio;

⁷⁰ In tale anno l'allora vescovo di Lodi Gerardo Landriani Capitani ritrovò numerosi scritti di Cicerone, tra cui il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium* che già si conoscevano in forma ridotta, il *De Oratore* e l'*Orator* integri, il *Brutus* privo della parte terminale. Tali testi furono ritrovati insieme all'interno di un unico manoscritto: il codice di Lodi.

⁷¹ Lamedica 1984, p. 76.

Accostate e riconosciute come valori etici derivati dal mondo classico, furono recuperate dagli umanisti del Cinquecento e integrate nella propria gestualità, valorizzandole negli studi a seguire, e adottandole come precetti base per la formazione del fanciullo o dell'uomo di corte. Con l'avvento della teoria dei moti, furono necessarie alla corretta rappresentazione artistica dei movimenti corporei, ossia i sentimenti e le emozioni del soggetto raffigurato.

I.3 L'*actio* nel Rinascimento: gli *studia humanitatis* e la teoria artistica

La teorizzazione di una stretta unità antropologica fra anima e corpo, e la conseguente valorizzazione della gestualità nei suoi duplici aspetti dell'espressività e del *decorum*, a partire dal XV secolo costituirono i moventi che spinsero gli artisti ad indagare i movimenti del corpo per riuscire a rappresentare i *moti dell'animo* e, permisero di stabilire le basi per un'attenta riflessione sui gesti sviluppatasi nell'ambito della pedagogia umanistica⁷².

Tale riflessione costituì uno degli aspetti più significativi del rinnovamento educativo che gli umanisti italiani avviarono in questo periodo⁷³; numerosi pedagogisti come Vittorino da Feltre e Guarino da Verona e teorici dell'educazione come Pier Paolo Vergerio e Francesco Patrizi da Siena, tracciarono un progetto che permise il recupero della cultura umanistica sia in chiave cristiana che in una prospettiva a livello sociale⁷⁴.

Facendo appello agli insegnamenti di Cicerone e Quintiliano, essi composero dei testi aventi come oggetto i criteri degli *studia humanitatis*, e istituirono numerose scuole nelle quali si proponeva la lettura dei testi classici e l'educazione dei giovani secondo gli ideali del mondo antico, fra cui, il più importante, quello della virtù civile.

Vergerio nel *De ingenius moribus et liberalibus adolescentiae studiis*⁷⁵ celebrò l'importanza dell'educazione dei giovani, al fine di formare futuri uomini dediti ad una vita onesta, virtuosa e misurata secondo un modello di comportamento influenzato dai precetti retorici provenienti dal mondo antico con particolare riferimento all'*actio* come virtù dell'oratore.

La necessità di estendere la norma del *decorum* oratorio e della giusta misura etica al comportamento privato, fu sottolineato anche da Cicerone nell'opera *De officiis*, un trattato dedicato al figlio Marco in cui il *vir bonus*, l'uomo probo, retto e virtuoso, al pari dell'oratore doveva essere in grado di controllare ogni suo minimo gesto al fine di preservare la propria dignità agli occhi dei suoi simili⁷⁶.

Il testo di Cicerone occupò un posto di rilievo nel trattato pedagogico *De liberorum educatione* del 1450 composto dal Papa umanista Enea Silvio Piccolomini dedicato all'educazione morale e comportamentale dei giovani. Quanto affermato da Cicerone fu elevato a regola per plasmare il nuovo uomo rinascimentale sul modello dell'antico⁷⁷.

⁷² Macioce 2018, p. 30.

⁷³ Su tale argomento, si veda: E. Garin, *L'educazione in Europa (1400-1600). Problemi e programmi*, Laterza, Bari 1976.

⁷⁴ La Porta 2006, p. 46.

⁷⁵ Autore di orazioni e trattati nella sua opera più nota presa in esame databile al 1402, espose il modello ideale di educazione nella cultura umanistica. Approfondimento in merito: Garin 1976, p. 117.

⁷⁶ La Porta 2006, p. 47; Gazzola 2018, p. 36.

⁷⁷ Macioce 2018, p. 30.

Una cospicua parte del trattato fu dedicata alla gestualità inclusiva di tutte le parti del corpo e alla necessità di esercitare controllo su di essa, con numerosi riferimenti a Quintiliano e ai suoi precetti quali, anzitutto, la fiducia nella razionalità dell'uomo e la sua predisposizione naturale ad essere educato nell'anima e nel corpo.

Il tema dell'educazione occupò un posto centrale in altri trattati pedagogici del Rinascimento, tra i quali il *De civilitate morum puerilium* di Erasmo da Rotterdam⁷⁸ datato al 1530. I precetti che Erasmo rivolse ai giovani rappresentano l'applicazione pratica di quell'innovativa «filosofia cristiana» che egli stesso aveva elaborato, tentando di conciliare quanto espresso dalla cultura umanistica con la tradizione religiosa dei maggiori rappresentanti dell'umanesimo cristiano⁷⁹.

La logica dell'esteriorizzazione della morale, che si pose alla base della pedagogia di Erasmo, si sommerà al concetto di unitarietà dell'uomo e, dunque, alla concordia antropologica fra anima e corpo, in quanto il comportamento esteriore poteva far trasparire l'atteggiamento dello spirito⁸⁰.

Nel suo manuale esplicitò la necessità di codificare le regole del comportamento civile dei fanciulli in modo da delineare un canone di condotta che fosse eticamente e socialmente valido: partendo dal volto, fino a giungere al modo di camminare, egli definì la loro potenza comunicativa ed il contegno richiesto a ciascuna all'interno di una società ideale. Tali regolamentazioni trovarono corrispondenza con quanto espresso sia da Cicerone che da Quintiliano rispetto ai criteri di espressività, *decorum* e modestia, intesa come *mediocritas*, ossia al giusto mezzo, che guidano il comportamento oratorio.

In tale periodo, però, l'influenza della retorica antica e dei suoi precetti non si limitò solo all'ambito pedagogico, ma si estese anche alla teoria artistica. L'importanza che la gestualità e la sua corretta rappresentazione assunse in quest'ambito artistico ben si lega alla dottrina dei moti elaborata nel corso del Rinascimento, necessaria per rappresentare i sentimenti del soggetto raffigurato attraverso i movimenti corporei⁸¹.

Uno dei primi trattatisti e teorici del XV secolo fu Leon Battista Alberti, egli approfondì il tema del rapporto fra i movimenti del corpo e i movimenti dell'animo, dimostrando la propria conoscenza di autori classici come Cicerone e Quintiliano e, in particolare, la teoria dell'*actio rethorica*.

⁷⁸ Teologo, umanista, filosofo e saggista olandese del XV-XVI secolo, considerato il maggior esponente del movimento dell'Umanesimo cristiano.

⁷⁹ La Porta 2006, p. 48.

⁸⁰ Macioce 2018, p. 31.

⁸¹ La Porta 2006, p. 61.

Alberti, attingendo a quanto sancito dagli antichi maestri, nel II libro del *De pictura*⁸² indirizzò gli artisti a studiare approfonditamente la gestualità del corpo umano, dando rilievo all'importanza di saper padroneggiare sia il corpo che il gesto

così adunque conviene sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo⁸³.

Per l'autore, la conoscenza dei movimenti fisici in grado di esprimere le affezioni e le passioni dell'anima, costituisce la premessa indispensabile e necessaria per la realizzazione di una buona composizione pittorica⁸⁴.

Alberti fu ben consapevole delle potenzialità emotive che la gestualità era in grado di suscitare negli osservatori, e ritenne che una *istoria* sia tanto più degna di lode quanto più riesca a catturare l'animo dello spettatore e suscitare in esso delle forti emozioni⁸⁵.

Il criterio di *mediocritas* applicato da Cicerone e Quintiliano all'arte oratoria fu da lui ripreso nell'arte pittorica, esortando i propri allievi e apprendisti a non rappresentare gesti eccessivamente espressivi: i movimenti e le espressioni dei soggetti raffigurati dovevano rivelarne i sentimenti celati nell'anima ma, al contempo, essere misurati, convenienti e decorosi⁸⁶, così da conferire dignità ai soggetti effigiati

E così a ciascuno con dignità siano i suoi movimenti del corpo ad esprimere qual vuoi movimento d'animo; e delle grandissime perturbazione dell'animo, simile sieno grandissimi movimenti delle membra. E questa ragione dei movimenti comune si osservi in tutti gli animanti⁸⁷.

L'importanza che per l'artista assunse la capacità di rappresentare i moti dell'animo attraverso i gesti fu successivamente ribadita da Leonardo da Vinci e da molti altri teorici dell'arte. Nel suo *Trattato della pittura*⁸⁸ riprese diversi passaggi logici del testo albertiano, riproponendo il tema della convenienza, della corrispondenza fra anima e corpo, arrivando a codificarne una normativa che fosse utile agli artisti.

⁸² Trattato suddiviso in tre libri dedicato alla pittura redatto dapprima in volgare nel 1435, dedicato a Filippo Brunelleschi, e successivamente in latino arricchito di nuove riflessioni e correzioni.

⁸³ Alberti 1975, II, 41, pp. 47-48.

⁸⁴ Macioce 2018, p. 35.

⁸⁵ Alberti 1975, II, 40, p. 45.

⁸⁶ Ivi, II, 44, p. 51.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Codice probabilmente rielaborato da Francesco Melzi nel 1540 basato su annotazioni del Da Vinci sulla pittura; il trattato si suddivide in due macro-sezioni: la prima teorica dove si affermano i principi ideali e filosofici della pittura paragonandola anche alle altre arti meccaniche e liberali; la seconda dedicata alla pratica.

Come l'Alberti, egli ritenne che il buon pittore debba saper rappresentare non solo l'aspetto esteriore dell'uomo, ma anche le sue emozioni e i suoi sentimenti, attraverso la resa dei moti corporei, in quanto il buon pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'uomo ed il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché si ha a figurare con gesti e movimenti delle membra [...]»⁸⁹.

Meritevoli di lode unicamente quelle forme d'arte in cui ad emergere siano i sentimenti dei soggetti immortalati, a tal proposito quanto sostenuto dal maestro in un passo estrapolato dal III libro

farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile⁹⁰.

Allo stesso modo, Giovan Paolo Lomazzo, autore del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, elaborò una dettagliata casistica sull'efficacia e la forza dei moti, dichiarando come uno dei compiti fondamentali del bravo pittore, al contempo il più difficile, sia quello di infondere movimento alla figura animando in modo conveniente il suo spirito e l'opera d'arte stessa⁹¹. Mediante la forza dei moti i pittori

[...] fanno conoscere differenti i morti dai vivi, i fieri da gl'umili, i pazzi da i savii, i mesti da gli allegri, et insomma tutte le passioni. Che non meno per questa via si conoscono i moti interni delle genti che per le parole anzi più. Ora la cognizione di questo moto, è quella, come dissi sopra, che nell'arte è riputata tanto difficile, e stimata come un dono divino⁹².

Con la teoria dei moti albertiana, prese forma una nuova serie di regole connesse all'espressività motoria, nate sia dall'osservazione diretta che dall'insegnamento degli antichi oratori⁹³. Tali precetti ricevettero nella manualistica del Cinquecento e soprattutto del Seicento una codificazione sempre più minuziosa e dettagliata, con un procedimento molto simile a quello subito dai gesti oratori mediante l'operato di Quintiliano, furono immesse in un canone di espressività che estese la sua influenza non solo al campo delle arti figurative, ma anche alle tecniche teatrali⁹⁴.

Quintiliano e Cicerone accrebbero fortemente l'interesse degli umanisti per l'antica teoria della retorica romana, favorendo lo sviluppo dell'oratoria civile: la riscoperta dei loro testi, avvenuta agli inizi dell'XV secolo, permise di recuperare le tecniche del discorso al fine di poterle studiare in modo sistematico.

Il *De pictura* dell'Alberti mostra sin dalla forma compositiva l'influenza della retorica ciceroniana e dei mezzi che il retore latino aveva predisposto per comporre e declamare un'orazione, allo scopo di

⁸⁹ Da Vinci 1890, II, 176, p. 73.

⁹⁰ Ivi, III, 290, p. 106.

⁹¹ Lomazzo 1585, II, I, p. 105.

⁹² Ivi, II, II, pp. 108-109.

⁹³ Macioce 2018, p. 36.

⁹⁴ Lamedica 1984, p. 77.

convincere il pubblico e coinvolgerlo emotivamente⁹⁵. Pur non seguendo pedissequamente la configurazione ciceroniana⁹⁶, nei suoi scritti sono evidenti svariati parallelismi con le modalità delineate dal retore per rivolgersi al suo pubblico; ambedue le arti con il fine di persuaderlo e renderlo partecipe a quanto messo in scena, fisicamente sul palco e artisticamente su tela, «manipolando» gesti ed espressioni consapevolmente per accedere all'intima sfera dei sentimenti.

L'ordinata raccolta di enunciati e l'enfasi con le quali il teorico si rivolge agli artisti ai quali intende illustrare le proprie idee, dispensare consigli ed esortare a seguire i suoi insegnamenti, sembrano indirizzarsi ad un «gruppo» di artisti fisicamente presenti⁹⁷ creando un parallelismo con il pubblico concreto che, nei tempi antichi, assisteva alle orazioni.

In modo simile a quanto affermato dai due autori, l'Alberti delineò gli scopi dell'attività pittorica, in primis il dovere di smuovere l'animo di chi la osserva, cosicché la storia narrata, con i suoi dettagli ed ornamenti dipinti, possa appagare ed attrarre in modo soddisfacente chiunque la guardi⁹⁸.

Il pittore ideale, al pari dell'oratore sarà destinato a svolgere un ruolo importante nella società del suo tempo, anch'egli, dunque, dovrà possedere un'ampia istruzione ed un'elevata statura morale⁹⁹.

L'analogia tra le due arti riguardava sia gli obiettivi perseguiti che gli strumenti impiegati, retorica ed arte usavano rispettivamente voce e colori che, seppure appartenenti a due sfere percettive differenti, agivano affettivamente su chi ascoltava e su chi osservava. In tempi recenti, la storica dell'arte Stefania Macioce in uno studio condotto circa le retoriche gestuali nell'arte, ha evidenziato come i «toni della voce» percepiti sonoramente siano in grado di produrre i medesimi effetti nell'animo umano dei toni cromatici recepiti visivamente¹⁰⁰.

Tale corrispondenza fu esplicitata da Cicerone stesso in un più ampio discorso circa i gesti e i toni vocali, affermando come «*essi siano a disposizione dell'oratore per esprimere le varie sfumature del discorso, come il pittore fa con i colori*»¹⁰¹.

Sarà però Quintiliano a trasformare le affermazioni generiche di Cicerone in precise regole a cui, nel *De pictura*, l'Alberti farà espressamente riferimento, delineando un canone per la corretta rappresentazione dei movimenti e dei gesti corporei. Al pari di Quintiliano ribadì l'obbligo di evitare

⁹⁵ La Porta 2006, p. 64.

⁹⁶ Secondo Cicerone, un'orazione doveva consistere di cinque parti: l'*exordium* ovvero un'introduzione che catturi l'attenzione del giudice, la *narratio*, ossia l'inquadramento dello stato delle cose, la *confirmatio* nella quale sono mostrate le prove, la *reprehensio* per rifiutare l'opposizione, ed infine la *peroratio*, cioè l'esortazione.

⁹⁷ Macioce 2018, p. 37.

⁹⁸ Alberti 1975, III, 52, p. 59.

⁹⁹ La Porta 2006, p. 65.

¹⁰⁰ Macioce 2018, p. 38.

¹⁰¹ Cicerone 1994, III, 57, p. 729.

ogni tipo di stravaganza nei cenni delle mani e di fare appello al canone della moderazione affinché esso evitasse qualunque esagerazione, squilibrio ed eccentricità¹⁰².

Quintiliano in merito all'atteggiamento ideale che l'oratore era tenuto a adottare, impartiva precise disposizioni sulle movenze del capo, consigliando di mantenere la testa alta al fine di creare armonia fra la direzione che assumeva il volto e quella generale del corpo, accompagnando il tutto con modi eleganti, decorosi e dignitosi¹⁰³. È possibile riscontrare una riflessione analoga nel *De pictura*, per mezzo della quale creare un parallelismo tra quanto affermato dai due autori: in Alberti difatti si può leggere «*e veggo dalla natura quasi mai le mani levarsi sopra il capo*»¹⁰⁴ al pari in Quintiliano «*i maestri nell'arte del gesto non vogliono, però, che la mano sia sollevata al disopra degli occhi, e abbassata sotto il petto*»¹⁰⁵.

A rafforzare tale parallelismo la riproposizione di concetti come dignità e moderazione a cui l'artista deve attenersi rifiutando, al pari degli oratori, gesti eccessivi ed istrionici

Truovasi chi esprimendo movimenti troppo arditi, e in una medesima figura facendo che ad un tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile e non condicente, credono essere lodati, perché odono quelle immagini molto parer vive quali molto gettino ogni suo membro, e per questo in loro figure fanno parerle schermidori e istrioni senza alcuna dignità di pittura, onde non solo senza grazia e dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegno dell'artefice troppo fervente e furioso¹⁰⁶.

La teoria della pittura, quindi, presenta numerose affinità con la retorica antica, dalla quale Alberti enuclea i concetti principali e le norme per porre le basi di una nuova arte, che troverà nell'espressività, nella misura e nell'intento educativo, i suoi elementi fondanti¹⁰⁷.

Alberti desiderava che la pittura perseguisse il medesimo fine educativo che Cicerone esplicitò in tutte le sue opere; tale obiettivo costituì un motivo ricorrente negli studi condotti dagli umanisti del Rinascimento a partire dal *De pictura* in cui trovò una prima formulazione, venendo in seguito riproposto ed approfondito da Leonardo da Vinci, verso la fine del Cinquecento da Giovanni Paolo Lomazzo e durante tutto l'arco del Seicento.

¹⁰² Alberti 1975, II, 43, pp. 49-50.

¹⁰³ Si veda: Quintiliano 1978, XI, III, 69-75, pp. 197-199.

¹⁰⁴ Alberti 1975, II, 43, p. 50.

¹⁰⁵ Quintiliano 1978, XI, III, 112, p. 213.

¹⁰⁶ Alberti 1975, II, 44, p. 51.

¹⁰⁷ La Porta 2006, p. 66.

I.4 Tra Cinquecento e Seicento: retorica e mozione degli affetti

Le potenzialità persuasive e comunicative insite nella gestualità verso la fine del XVI e durante tutto l'arco del XVII secolo conobbero un nuovo vigore: il paragone fra pittura e retorica divenne un motivo ricorrente nei numerosi trattati d'arte, acquisendo un ruolo sempre più dominante e caratterizzandosi come modello universale di lettura che incise profondamente sulla vita culturale, politica e sociale¹⁰⁸.

Il cardinale e giurista bolognese Gabriele Paleotti dedicò i suoi interi studi alla funzione pedagogica e sociale dell'arte sacra all'interno del suo celebre *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*¹⁰⁹, al pari di Leon Battista Alberti, asserì come il pittore, in egual modo all'oratore, doveva saper persuadere e quindi coinvolgere il pubblico, sottolineando il legame indissolubile tra queste due forme d'arte, che persiste nel corso dei secoli. A tal proposito, in quanto prelado e impegnato nell'istruzione cristiana, nella prefazione della sua opera, evidenziò tra i principali abusi ed errori commessi in campo artistico, la diffusa ignoranza in merito ai dettami religiosi non rispettati dai pittori del tempo.

Similmente l'Alberti, in riferimento al bagaglio culturale che il pittore doveva possedere, delineò la figura dell'artista come «*uomo buono e dotto in buone lettere*»¹¹⁰, dunque come un intellettuale dedito a diverse discipline erudite, comprendendo in esse anche la retorica.

[...] come degli oratori è stato scritto che, per riuscire grandi et eccellenti, debbono essere versati in ogni facoltà e scienza, poi che di tutte le cose può occorrere loro di dover ragionare e persuadere il popolo; così pareva si potesse dire della pittura, la qual essendo, come un libro popolare, capace di ogni materia [...], richiedesse insieme che il pittore [...] fosse di ciascuna [...] almeno mediocrementemente instrutto [...]; come degli architetti ancora anticamente fu lasciato scritto¹¹¹.

Tale paragone esplicitato dai due maestri trovò fondamento nella cultura dell'epoca, risultando funzionale ad illustrare la funzione pedagogica ed etica della pittura¹¹²; il riferimento dell'Alberti all'universalità del linguaggio artistico in grado di commuovere «*qualunque indotto o colto la miri*»¹¹³ sancì la premessa fondamentale per mezzo della quale il cardinale e gli scrittori della Controriforma si appellarono per codificare la nuova politica delle immagini sacre¹¹⁴. Il *decorum*

¹⁰⁸ La Porta 2006, p. 130.

¹⁰⁹ Opera pubblicata nel 1582 suddivisa in cinque libri: nel primo viene descritta teologicamente l'esistenza delle immagini sacre indicando come venerarle; nel secondo si descrivono gli errori che si possono trovare nell'arte; nel terzo e nel quarto si parla rispettivamente di immagini lascive e del corretto modo di rappresentare i soggetti religiosi; nel quinto descrive come decorare luoghi ecclesiastici e laici.

¹¹⁰ Alberti 1975, III, 52, p. 59.

¹¹¹ Paleotti 1961, p. 120.

¹¹² Macioce 2018, p. 57.

¹¹³ Si veda: Alberti 1975, II, 40, p. 45.

¹¹⁴ La Porta 2006, p. 131.

quale virtù indispensabile per l'oratore, trova ancora una volta il suo corrispettivo nell'arte pittorica, un decoro prettamente religioso nell'epoca seicentesca.

Il potere comunicativo delle immagini fu esplicitato da Paleotti, le quali «[...] *subito si riconoscono indifferentemente e servono per favella comune a tutte le nazioni* [...]»¹¹⁵ raggiungendo anche gli analfabeti; concetto riscontrabile precedentemente, che esaltò l'immediatezza della pittura sulla poesia e la sua conseguente superiorità, la quale «[...] *non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere* [...]»¹¹⁶.

Al pari di Leonardo, Paleotti distinse nettamente le possibilità dell'arte del pennello rispetto a quelle della retorica e della letteratura, asserendo come «*la pittura [...] diffonde in tutti i soggetti la sua grandezza, comunicandosi a tutte le materie, a tutti i luoghi et a tutte le persone*»¹¹⁷. Circa la retorica, proseguì il cardinale, essa si differenzia dalla poesia sia nei fini che nei mezzi i quali, a loro volta, coincidono con quelli della pittura

[...] tanto più sono atte ad esercitare e servirsi di ciascuno di questi mezzi, quanto che possono essere da tutti apprese indifferentemente, il che non avviene così de' libri [...]»¹¹⁸.

Tale riflessione venne articolata ed approfondita nel capitolo XXI *Dell'ufficio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori*¹¹⁹, ove scopi e doveri degli artisti verranno esplicitati seguendo come modello il *De inventione*¹²⁰ ciceroniano.

Un dovere primario per l'artista riscontrabile anche nell'arte oratoria e nel corso del Cinquecento ripreso dall'Alberti e Leonardo nei loro trattati, era il coinvolgimento del suo pubblico facendo appello alla sfera dei sentimenti, tanto più i pittori per mezzo delle loro immagini saranno in grado «*di muovere gli animi de' riguardanti, [...] tanto maggior laude*»¹²¹ acquisiranno le loro pitture¹²².

Nel *De pictura* proprio l'Alberti inserì un aneddoto esplicativo in tal senso, riprendendo un passo tratto dal II libro dell'*Institutio Oratoria*¹²³, consigliando agli artisti di assumere come modello il pittore antico Timante, in modo da potenziare la resa emotiva delle rappresentazioni pittoriche.

¹¹⁵ Paleotti 1961, I, IV, p. 140.

¹¹⁶ Da Vinci 1890, I, 3, p. 4.

¹¹⁷ Paleotti 1961, I, V, p. 149.

¹¹⁸ Ivi, I, V, p. 148.

¹¹⁹ Ivi, I, XXI, pp. 215-216.

¹²⁰ Trattato di retorica sviluppato tra l'85 e l'80 a.C. e mai completato, suddiviso in due libri: il primo tratta dei concetti principali della retorica e delle diverse parti del discorso; il secondo enuclea le tecniche di argomentazione.

¹²¹ Paleotti 1961, I, XXV, p. 227.

¹²² La Porta 2006, p. 132.

¹²³ «Come fece Timante, come penso, di Cituo, in quel quadro in cui vinse Colote di Teo. Infatti avendo rappresentato nel sacrificio di Ifigenia triste Calcante e ancor più triste Ulisse, avendo dato a Menelao la maggiore afflizione che l'arte poteva produrre, avendo rappresentato tutti i gradi del dolore, non trovando in qual modo potesse esprimere degnamente il volto del padre, coperse con un velo il capo di lui e diede a ciascuno la libertà di farsene un giudizio di sé. Non è simile

Ripetuto svariate volte dai trattatisti del suo periodo, fu citato in seguito all'interno del *De Pictura Sacra* di Federico Borromeo¹²⁴, riconfermando il legame tra arte oratoria e pittorica e ribadendo l'importanza della resa dei sentimenti e la conseguente potenza persuasiva delle immagini¹²⁵.

Nel corso del XVII secolo l'intento di imitare e smuovere gli affetti non riguardò solo i pittori, ma anche i musicisti, i letterati e gli uomini di teatro¹²⁶ i quali, per mezzo della retorica antica, cercarono di formulare una normativa atta a rappresentare le emozioni d'impatto per il pubblico¹²⁷.

La retorica occupò un ruolo centrale all'interno del sistema pedagogico dei Gesuiti, le cui regole furono enucleate attraverso la stesura della *Ratio Studiorum*¹²⁸; la trattatistica, dunque, dedicò ampie riflessioni alla ricerca di una maggiore espressività sistematizzando in modo razionale le passioni per mezzo di una loro classificazione, estendendole ai diversi ambiti artistici¹²⁹.

Tra il Cinquecento e il Seicento una tendenza analoga si riscontrò anche in pittura, trovando nell'Alberti un precursore e punto di riferimento: le pagine del suo trattato, seppur in forma generale, fondarono un canone di espressività motoria valido sia per i soggetti di ambito figurativo, sia come regole di comportamento sociale¹³⁰. In seguito, Giovan Paolo Lomazzo attraverso un ordinamento sulla base di emozioni affini codificò pose, espressioni e gesti appropriati dando vita ad un linguaggio parallelo a quello delle parole¹³¹.

Dalla cultura tardo cinquecentesca e in tutta quella seicentesca, dunque, si avviò un ampio processo di regolarizzazione del linguaggio gestuale, che determinerà un proprio spazio di autonomia rispetto alla comunicazione verbale¹³².

Oggetto di studi sistematici atti alla formulazione di un linguaggio universale furono la fisiognomica e la mimica dei gesti, concetti che furono catalogati e proposti attraverso numerose opere¹³³ nelle quali determinante risultò l'influenza dell'*Institutio Oratoria* quintiliana¹³⁴.

a ciò quel detto di Sallustio: "Infatti di Cartagine ritengo di esser meglio tacere che dirne poco"». Si veda: Quintiliano 1972, II, XIII, 13, p. 225.

¹²⁴ Borromeo 1932, I, X, pp. 72-73.

¹²⁵ Ivi, I, IV, pp. 61-62.

¹²⁶ Gazzola 2018, p. 42.

¹²⁷ Macioce 2018, p. 58-59.

¹²⁸ Documento del 1599 che sancì le regole relative alla formazione dei gesuiti e redatto da numerosi autori e accademici del XVI secolo. Su tale argomento, si veda: A. Bianchi, *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu. Ordinamento degli studi della compagnia di Gesù*, Scholé, Brescia 2021.

¹²⁹ La Porta 2006, p. 133.

¹³⁰ Lamedica 1984, pp. 76-77.

¹³¹ La Porta 2006, pp. 133-134.

¹³² Macioce 2018, p. 64.

¹³³ Fra le più importanti ricordiamo: G. B. Della Porta, *De furtivis literarum notis, vulgo de ziferis*, 1563; G. B. Della Porta, *De Humana Physiognomia*, 1586; C. Ripa, *Iconologia*, 1603.

¹³⁴ La Porta 2006, p. 134.

Un erudito repertorio di oltre seicento cenni venne redatto dal giurista e consigliere della corte trevigiana Giovanni Bonifacio¹³⁵, il quale considerando le diverse parti del corpo dal volto, alle spalle, dalle mani fino ai piedi, e dichiarandone l'espressività¹³⁶, non si limitò a studiare i gesti in quanto fenomeni espressivi, bensì come portatori di un messaggio che, se opportunamente combinati, portano al sorgere di un «paralinguaggio» alla base della comunicazione non verbale¹³⁷.

Secondo Bonifacio tale comunicazione non verbale doveva primeggiare rispetto alla lingua parlata, in quanto l'*actio* fu «[...] *da Dio formata e data a noi per manifestare le nostre uolontà, senza il quale mezo non sarebbe la uita humana sociabile* [...]»¹³⁸, ed essa

[...] massimamente si scorge nella pittura, il cui artificio uersando in rappresentar i gesti, e i moti, e per conseguenza gli affetti de gli huomini, è perciò da tutte le genti con diletto egualmente intesa [...]¹³⁹.

Delle argomentazioni affini verranno esplicitate dal medico e fisico inglese John Bulwer all'interno della *Chirologia and Chironomia*¹⁴⁰, occupandosi primariamente dei movimenti delle mani e delle dita nell'uso quotidiano e retorico, illustrando le proprie osservazioni con esempi derivanti da Quintiliano e da disegni di gesti osservati, classificati in *natural gestures* e *rethorical gestures*¹⁴¹.

L'intento di comunicare determinati concetti e passioni in maniera efficace ed universale costituì il punto di partenza per una codifica sempre più minuziosa, raggiungendo l'apice nelle *Conferences sur l'expression générale et particulière des passions*¹⁴² del pittore e decoratore francese Charles Le Brun¹⁴³. Secondo il maestro d'accademia l'espressione delle emozioni doveva essere affidata a tutto il corpo, riconoscendo nel viso la matrice più importante¹⁴⁴.

Fondamento dell'ampia catalogazione delle passioni e delle rispettive corrispondenze motorie, furono le idee rinascimentali di armonia, coerenza e decoro espresse nel *De pictura* rispetto ai *moti* corporei,

¹³⁵ *L'arte de' cenni, con la quale formandosi favella visibile, si tratta, della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio*, scritta nel 1616 e suddivisa in due parti: la prima esamina le possibilità espressive dei gesti e il loro uso corretto come mezzo di comunicazione; la seconda esplicita la superiorità dei cenni del corpo rispetto alle arti liberali e meccaniche.

¹³⁶ Macioce 2018, p. 81.

¹³⁷ Chastel 2008, p. 21.

¹³⁸ Bonifacio 1616, I, III, p. 10.

¹³⁹ Ivi, I, IV, p. 12.

¹⁴⁰ Trattato del 1644 suddiviso in due parti: la prima parte, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand*, descrive il linguaggio delle mani in conformità alle leggi della natura; la seconda parte, *Chironomia: or the Art of Manual Rhetoricke* illustra i gesti descritti attraverso disegni e tavole grafiche.

¹⁴¹ Macioce 2018, p. 81.

¹⁴² Ciclo di conferenze tenutesi nel 1667 presso l'Accademia reale di pittura e scultura di Parigi che analizzano le passioni umane riflesse nei tratti e nei lineamenti del volto, illustrando le loro modalità di rappresentazione e manifestazione; nel 1698 venne pubblicata l'opera postuma.

¹⁴³ La Porta 2006, p. 136.

¹⁴⁴ Lamedica 1984, p. 84.

innestando alcuni problemi di derivazione filosofica che occuparono il dibattito culturale dell'epoca¹⁴⁵.

Il trattato di Le Brun costituì il vertice di un processo che, a partire dal XVI e per tutto il XVII secolo, si orientò sempre più verso la formulazione di veri e propri repertori metodici di carattere scientifico¹⁴⁶.

Le ultime apparizioni del gesto come oggetto di indagine teorica si riscontrarono durante il XVIII e fino alla prima metà dell'XIX secolo attraverso le indagini di numerosi filosofi e pedagoghi¹⁴⁷, tentando di connettere la natura del linguaggio comunicativo a quello riguardante la sua origine antica.

Gli studi proseguirono durante l'arco del XX e del XXI secolo, prendendo in esame le numerose varianti stilistiche e iconografiche susseguitesi nel corso tempo, valorizzando la semantica dei gesti espressivi in relazione ai documenti e ai trattati storici, risultando interconnessa ad una prospettiva di carattere psicofisiologico.

Fu André Chastel, storico dell'arte francese, che nel corso della seconda metà del Novecento dedicando numerosi studi alla semantica della gestualità nell'arte del Rinascimento, pubblicò il volume che ancora oggi costituisce una pietra miliare per coloro che desiderano approcciarsi alla summenzionata tematica¹⁴⁸. Nel suo scritto l'autore invita il lettore ad un'attenta analisi della cultura figurativa rinascimentale, andando ben oltre lo studio stilistico delle opere d'arte, indagando e svelando quel misterioso universo di segni ed il loro profondo significato.

Tra coloro che hanno utilizzato lo scritto di Chastel come cardine da cui far partire la propria personale riflessione ai giorni nostri, sono Veronica La Porta¹⁴⁹ nel 2006 e Stefania Macioce¹⁵⁰ nel 2018.

A riportare in auge (2018) con una rilettura contemporanea il trattato enciclopedico di Giovanni Bonifacio è il libro in due volumi di Silvia Gazzola,¹⁵¹ che intende chiarire i presupposti teorici del tema e restituire all'opera di Bonifacio una posizione meno secondaria nella storia della gestualità.

¹⁴⁵ Lamedica 1984, p. 85.

¹⁴⁶ La Porta 2006, p. 136.

¹⁴⁷ In merito alla riflessione teorica settecentesca che determinò la nascita dei maestri sordomuti, si veda: Lamedica 1984, pp. 147-167.

¹⁴⁸ André Chastel, *Il gesto nell'arte*, 2008.

¹⁴⁹ Veronica La Porta, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, 2006.

¹⁵⁰ Stefania Macioce, *Quando la pittura parla. Retoriche gestuali e sonore nell'arte*, 2018.

¹⁵¹ Silvia Gazzola, *L'arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, 2018.

PARTE II

II.1 Il mediatore albertiano: la figura dell'*admonitor*

All'interno del proprio trattato, Leon Battista Alberti accentuò con particolare pregnanza il ruolo del fruitore offrendo un ampio repertorio di accorgimenti per coinvolgere il pubblico¹⁵², secondo la convinzione per cui la qualità ed il valore di un'opera d'arte dipenda direttamente dalla capacità di attrarre un osservatore, indipendentemente dalla sua estrazione culturale¹⁵³. Gli artisti, a tal fine, dovevano delineare gli stati emotivi e psicologici dei personaggi raffigurati attraverso lo studio attento dei movimenti e dei gesti del corpo, rammentando i principi fondamentali impartiti dalla retorica classica¹⁵⁴.

Per completare ed aumentarne l'impatto emotivo, infine, l'Alberti suggerì all'artista di inserire nel dipinto un «commentatore» che guardi fuori dal quadro e che guidi gli occhi e i sentimenti di chi osserva:

E piaciemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere¹⁵⁵.

Con tali parole l'umanista fondò un nuovo canone compositivo dell'opera d'arte secondo il quale occorre impostare sulla scena rappresentata la figura di un *admonitor*, spesso delineato in letteratura anche con il termine di «commentator» o «advocator», ossia un testimone intermediario la cui funzione sia, dunque, di creare un legame affettivo con l'osservatore, attirandolo mentalmente ed emotivamente¹⁵⁶. Tale suggerimento, volto a rafforzare l'empatia che si crea tra il dipinto e il fruitore, venne pienamente accolto ed assimilato dagli artisti quattrocenteschi e nei periodi successivi¹⁵⁷, determinando la comparsa di figure poste ai lati o al centro dello spazio pittorico, contrassegnate da una specifica gestualità, e rappresentate seguendo i dettami albertiani.

La figura dell'*admonitor* presenta delle caratteristiche pittorico-rappresentative che, seppur non normate nei trattati retorici e artistici, risultano ricorrenti visionando le opere in cui appare, si tratta solitamente di un personaggio minore, di contorno, collocato ai margini della scena il cui sguardo il più delle volte entra in contatto con quello dello spettatore, proiettandolo all'interno dell'opera grazie alla sua funzione di intermediario dipesa non solo dalla potenza oculare ma anche gestuale con il suo

¹⁵² La Porta, 2006, p. 66.

¹⁵³ Alberti 1975, II, 40, pp. 45-46.

¹⁵⁴ Macioce 2018, p. 45. In merito alla riflessione sui movimenti e sui gesti del corpo, si veda: Alberti 1975, II, 42, pp. 47-48.

¹⁵⁵ Alberti 1975, II, 42, p. 48.

¹⁵⁶ La Porta 2006, p. 67.

¹⁵⁷ Macioce 2018, p. 46; Chastel 2008, pp. 56-61.

il dito indicante il punto più suggestivo della scena. Tale personaggio non mirava solamente a stabilire una connessione spazio-temporale con l'osservatore¹⁵⁸, ma esortava quest'ultimo chiamandolo in causa e coinvolgendolo all'interno della macchina scenica.

Sebbene Alberti non abbia esplicitato con esattezza le formule gestuali del mediatore, le espressioni che utilizzò per descriverne la funzione¹⁵⁹ ricordano molto i precetti retorici codificati precedentemente da Quintiliano riguardo gli incarichi dell'indice puntato¹⁶⁰.

Nel delineare tale figura l'Alberti, al pari degli antichi maestri di retorica, si soffermò non soltanto sulle mani, ma anche sull'espressione del viso e degli occhi¹⁶¹. Lo sguardo dell'*admonitor* apriva l'opera d'arte ad un dialogo esterno e, allo stesso tempo, isolava il personaggio in questione, determinando sia una funzione conoscitiva, invitando l'astante ad osservare e soprattutto a comprenderne la rappresentazione, che meta-testuale, parlando dell'immagine pittorica dall'interno della sua stessa struttura compositiva.

Delle osservazioni consimili, sviluppate in ambito sia teorico che pratico, si riscontrarono anche in Leonardo Da Vinci¹⁶², nelle cui opere le figure indicanti assunsero una particolare valenza di gioco della rappresentazione, tanto che:

Negli atti affezionati dimostrativi di cose propinque per tempo o per sito, s'hanno a dimostrare con la mano non troppo remota da essi dimostratori, e se le predette cose saranno remote, remota debba essere ancora la mano del dimostratore e la faccia del viso volta a chi si dimostra¹⁶³.

Nella concezione albertiana, estendibile a tutta l'epoca rinascimentale, l'immagine pittorica ha un'essenziale impostazione dialogica orientata allo spettatore, la figura dell'*admonitor*, in specie, lo invita a partecipare al clima emotivo del dipinto, dove il riguardante diviene parte attiva dell'evento ed esortato a prestare attenzione al messaggio che l'opera intende comunicare¹⁶⁴.

¹⁵⁸ L'*admonitor* seguiva le regole aristoteliche di unità spaziale, temporale e di azione, in quanto collocato all'interno della rappresentazione e fungendo contemporaneamente da intermediario con lo spazio ed il tempo dell'osservatore; esso, quindi, appartiene sia alla temporalità dell'evento rappresentato, sia al tempo raccontato dello spettatore.

¹⁵⁹ Sulla funzione di tale gestualità Alberti affermò: «*ammonisca o insegni*», «*chiami con la mano a vedere*», «*dimostri*».

¹⁶⁰ «*Ma, quando tre diti sono schiacciati sotto il pollice, allora quel dito [...] trova impiego nel denunciare e nell'indicare [...]; e un po' inclinato, mentre la mano è sollevata, e in direzione della spalla, afferma, volto e quasi supino in terra indica insistenza*». Si veda: Quintiliano 1978, XI, III, 94, pp. 206-207.

¹⁶¹ Macioce 2018, p. 46.

¹⁶² La Porta 2006, p. 68.

¹⁶³ Da Vinci 1890, III, 358, p. 123.

¹⁶⁴ Macioce 2018, p. 48.

II.1 Analisi delle opere

II.1.1 Carattere sacro

OPERA: *Fig. 1*

PARTICOLARE: *Fig. 1.1*

TITOLO: *Madonna in trono con il Bambino e i santi Michele, Giusto, Zanobi e Raffaele*

AUTORE: Domenico Bigordi detto il Ghirlandaio

CRONOLOGIA: 1484-86 circa

UBICAZIONE: Firenze, Gallerie degli Uffizi

DIMENSIONI: 190 x 200 cm

TECNICA: tempera su tavola

La Sacra conversazione venne dipinta tra il 1484 e il 1486 per la chiesa di San Giusto dell'ordine dei frati Ingesuati alle Mura a Firenze, dove nel 1510 venne descritta da Francesco Albertini¹⁶⁵. La sorte subita dalla tavola fu simile a quella di numerose altre opere conservate in conventi fuori le mura che, come il San Giusto, furono demoliti nel 1529 durante l'assedio in Italia di Carlo V d'Asburgo¹⁶⁶ e trasferita nella nuova sede dei gesuati presso il convento di San Giovanni Battista della Calza, dove la vide Giorgi Vasari che ne diede una descrizione nella vita di Domenico Ghirlandaio. Giunse infine alle Gallerie degli Uffizi nel 1853.

L'opera si presenta con un assetto compositivo più sviluppato rispetto alle precedenti opere dell'artista, risultando simile alla *Madonna in trono con i Santi Dionigi l'Areopagita, Domenico, Clemente, Tommaso d'Aquino e angeli (Pala Monticelli)*¹⁶⁷, oggi conservata agli Uffizi.

Il dipinto riunisce intorno alla Vergine in trono con il Bambino gli arcangeli Michele e Gabriele, i santi vescovi Giusto e Zanobi e un coro di quattro angeli inghirlandati¹⁶⁸. San Giusto, titolare della chiesa, genuflesso su uno splendido tappeto viene benedetto da Gesù alla presenza di Zanobi, patrono di Firenze¹⁶⁹. In piedi ai lati si trovano due aggraziati fanciulli: a sinistra l'arcangelo Michele abbigliato con un'armatura, il quale luccichio fu sottolineato con grande elogio dal Vasari¹⁷⁰, a destra

¹⁶⁵ Antiquario, studioso di arte figurativa assieme al Ghirlandaio e canonico della Basilica di San Lorenzo a Firenze.

¹⁶⁶ Fossi 2001, p. 144.

¹⁶⁷ Per la descrizione dell'opera, si veda: <https://www.uffizi.it/opere/ghirlandaio-madonna-e-santi>

¹⁶⁸ Si veda: <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/gioielli-agli-uffizi#33>.

¹⁶⁹ Fossi 2001, p. 144.

¹⁷⁰ In merito al passo vasariano, si veda: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, ed. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1986, pp. 476-477.

l'arcangelo Gabriele con un giglio nella mano mentre invita lo spettatore con lo sguardo a prendere parte alla Sacra Conversazione.

Un fregio aureo borda il parapetto in muratura che separa la terrazza dei Santi dal giardino retrostante, esso viene impreziosito da rubini, smerdali, zaffiri e perle simboli della modestia, delle bontà, della bellezza e della purezza della Madonna¹⁷¹. Il fermaglio ovale che tiene chiuso il pallio della Vergine è composto di uno zaffiro circondato da perle, un chiaro simbolo di pudicizia e castità, mentre il Bambino, seduto sulle ginocchia della Madre, regge una sfera di cristallo con una croce d'oro con delle perle incastonate, un rimando alla regalità spirituale. Tale oggetto, come la corona e lo scettro, viene considerato un *regalia* sin presso gli imperatori romani e bizantini: la sfera non rappresentava la terra, bensì il cosmo, e come tale trasmetteva il concetto di universalità, spirituale in questo specifico caso.

Il globo risulta essere inoltre l'attributo di San Michele, dettaglio atto a sottolineare il rapporto privilegiato fra il Bambino e l'Arcangelo, la cui armatura, incastonata di pietre preziose, connota quest'ultimo come un divino giustiziere e guerriero sovranaturale.

Gli zaffiri presenti sulla mitria dei vescovi inginocchiati rimandano al simbolismo che Sant'Ambrogio associava a tale gemma, definita l'emblema dei santi capaci di contemplazioni celesti all'interno della sfera terrena, mentre i rubini posti sui guanti degli stessi, esplicitano la Passione del Redentore, simboleggiando le stigmate.

¹⁷¹ <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/gioielli-agli-uffizi#34>.

OPERA: *Fig. 2*

PARTICOLARE: *Fig. 2.1*

TITOLO: *Crocifissione*

AUTORE: Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone

CRONOLOGIA: 1520-21

UBICAZIONE: Cremona, Cattedrale di Santa Maria Assunta

DIMENSIONI: 920 x 1200 cm

TECNICA: affresco

Il grande affresco, dipinto tra il 1520 e il 1521, occupa il centro della controfacciata della Cattedrale, al di sopra della Porta Regia, affiancata dalla *Resurrezione* di Bernardino Gatti a sinistra e dalla *Deposizione*, anch'essa del Pordenone, a destra¹⁷².

Era il 1506 l'anno in cui i massari del Duomo, committenti e sovrintendenti dei lavori, iniziarono a promuovere l'idea di una decorazione della navata maggiore ispirata al Nuovo Testamento le cui pareti fino alla controfacciata, includendo il catino absidale, presentano episodi tratti dalle *Storie della Salvezza* in un susseguirsi di scene affrescate che ritraggono i principali avvenimenti della Vergine e di Gesù Cristo.

L'attenzione dei committenti sin da subito si rivolse al catino absidale e alla zona sovrastante l'arco trionfale occupati rispettivamente dal *Cristo Pantocrator* e dall'*Annunciazione* del ferrarese Boccaccio Boccaccino, i primi due affreschi realizzati che insieme assieme alla *Crocifissione* risultano i momenti fondanti della narrazione. Essi riassumono il significato religioso, teologico e morale dell'intero ciclo pittorico¹⁷³, una decorazione dalla straordinaria efficacia catechetica al punto di essere definita *Biblia Pauperum*, che parla indistintamente delle verità della fede al cuore di tutti i fedeli attraverso il linguaggio artistico.

L'*Annunciazione* è il punto di partenza rappresentante l'Incarnazione del Cristo, episodio replicato anche nelle pareti laterali sottolineando l'importanza e l'unitarietà di tutto il ciclo¹⁷⁴, il *Pantocrator*, invece, rappresenta la fine, il giudice glorioso in trono circondato dai santi patroni cremonesi: da sinistra San Marcellino, Sant'Imerio, Sant'Ombono e San Pietro esorcista¹⁷⁵. Il momento culminante

¹⁷² In merito si veda: <https://www.cattedraledicremona.it/interno-del-duomo/>.

¹⁷³ Borsotti; Botticelli 2006, p. 70.

¹⁷⁴ Ivi, p. 72.

¹⁷⁵ Ivi, p. 70.

e conclusivo della tensione drammatica è la grande *Crocifissione*, estremo sacrificio per la salvezza dell'umanità e tappa obbligata per giungere alla vittoria divina¹⁷⁶.

La scena, inquadrata da due colonne marmoree, prende avvio con la figura di un grande centurione, posto al centro esatto dell'affresco, che teatralmente indica la croce e il figlio di Dio mentre il terreno sotto i suoi piedi si squarcia a seguito di un terremoto. La fenditura creatasi divide la rappresentazione in due parti distinte, a sinistra vi sono il gruppo dei cristiani, con il Longino che porta la mano al cuore osservando il Cristo in croce, le Pie donne che si disperano e il grido muto della Maddalena in mezzo a splendidi cavalli e al grande stendardo della legione romana¹⁷⁷. A destra, invece, i giudei, riconoscibili grazie al turbante indossato tra i quali in primo piano spicca un ragazzino in fuga terrorizzato e un anziano calvo in groppa al suo asinello. Sullo sfondo, in un artificio prospettico di grande effetto, la croce di Cristo e i corpi sofferenti dei ladroni, con il carnefice che, con grande violenza, sta tentando di spezzare le ginocchia di Gesta, conosciuto come il «ladrone cattivo», con una mazza ferrata¹⁷⁸.

L'assetto compositivo-formale della scena ed il modellato plasticismo delle figure ricordano lo stile magniloquente ed intensamente espressivo delle *Stanze Vaticane* di Raffaello Sanzio e della celebre *Cappella Sistina* di Michelangelo Buonarroti; l'artificio illusionistico della figura scorciata di Gesù in croce, infine, rammenta il noto *Cristo morto nel sepolcro e tre dolenti*¹⁷⁹ di Andrea Mantegna del 1483 circa conservato presso la Pinacoteca di Brera a Milano.

¹⁷⁶ Borsotti; Botticelli 2006, p. 72.

¹⁷⁷ Tanzi 2019, p. 67.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Si veda: <https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/cristo-morto-nel-sepolcro-e-tre-dolenti/>.

OPERA: *Fig. 3*

PARTICOLARE: *Fig. 3.1*

TITOLO: *Madonna col bambino e due angeli*

AUTORE: Fra Filippo di Tommaso Lippi

CRONOLOGIA: 1460-65 circa

UBICAZIONE: Firenze, Gallerie degli Uffizi

DIMENSIONI: 92 x 62 cm

TECNICA: tempera su tavola

Il dipinto, in assoluto il più noto dell'artista, caratterizzato dalla straordinaria spontaneità della rappresentazione, vanta anche il primato di essere fra i più ammirati e copiati, giungendo all'interno delle Gallerie nel 1796 dalla villa Medicea di Poggio Imperiale¹⁸⁰. Nonostante la dubitativa attribuzione al Ghirlandaio al momento dell'ingresso in galleria, l'opera è sempre stata assegnata alla mano di Filippo Lippi. Risulta invece controversa la questione cronologia: lo storico dell'arte americano Bernard Berenson la collocò alla metà circa del sesto decennio del XV secolo, mentre Iginio Benvenuto Supino¹⁸¹ posticipò la natalità dell'opera agli anni immediatamente successivi al 1457, momento in cui presumibilmente nacque il figlio del pittore. Supino, inoltre, esplicitò l'ipotesi secondo la quale il dipinto sarebbe stato eseguito come dono per Giovanni de' Medici, quale ringraziamento per l'appoggio dato all'artista presso il re di Napoli Ferdinando II d'Aragona, intercedendo in suo favore per l'ottenimento della commissione di un dipinto¹⁸².

La Madonna siede su un elegante trono dal quale si intravede solo il bracciolo intagliato ed il morbido cuscino ricamato, mentre contemplando il figlio rivolge un gesto di preghiera¹⁸³. Gesù risponde allo sguardo dolce e indulgente di Maria e, sostenuto da due angeli, protende le braccia verso di lei. L'angelo in primo piano sulla destra appare stante e con lo sguardo sorridente, si rivolge verso l'esterno della composizione, invitando e coinvolgendo lo spettatore, mentre del secondo seminascosto, si intravede parzialmente il volto in corrispondenza del vano che si viene a creare pressoché centralmente, tra il corpo della Vergine, le sue mani, e il corpo del Bambino.

¹⁸⁰ Fossi 2001, p. 107.

¹⁸¹ Storico dell'arte e pittore italiano del XIX-XX secolo.

¹⁸² In merito alle notizie storico-critiche, si veda: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1179901/>.

¹⁸³ Si veda: <https://www.uffizi.it/opere/lippi-madonna-col-bambino-e-due-angeli>.

Tra le ipotesi che alimentano la fortuna del dipinto, quella che riconosce nella donna effigiata, agghindata con perle preziose e un abito riccamente decorato, riproponga il profilo di Lucrezia Buti, la monaca amata scandalosamente dal frate pittore¹⁸⁴. Nel volto dell'angioletto sorridente, inoltre, c'è chi scorge le sembianze del figlio Filippino, pittore celeberrimo che fin da giovanissimo seguì le orme del padre, intraprendendo con lui e Fra Diamante l'impresa all'interno del duomo di Spoleto¹⁸⁵.

Il taglio ravvicinato, con le figure poco più che a mezzo busto raccolte nell'esiguo spazio delimitato dalla cornice in pietra serena, rende la composizione simile ai rilievi classicheggianti eseguiti dagli scultori fiorentini coevi all'autore come Donatello e Luca della Robbia. Lo sfondo oltre la finestra, composto da un paesaggio che degrada all'orizzonte affacciandosi sul mare, con vegetazione, edifici e rocce, sembra anticipare le aeree composizioni leonardesche¹⁸⁶ e la messa in pratica della teoria dei perdimenti.

L'immagine sacra è tradotta con profonda umanità, conferita sia dall'espressione degli affetti che dalla scelta delle vesti e delle acconciature ispirate alla moda coeva: raffinatissima quella della Vergine, con una coroncina di perle e veli intrecciati ai capelli come le nobildonne fiorentine del secondo Quattrocento. La composizione nel corso del tempo ebbe un enorme successo, e fu presa a modello da numerosi artisti dell'epoca, fra i quali dall'allievo Sandro Botticelli, nella cui opera *Madonna col Bambino e due angeli*¹⁸⁷ della collezione Farnese, oggi conservata presso il Museo e Real Bosco di Capodimonte, la critica individua la riproposizione del modello mediata attraverso il suo personale stile.

¹⁸⁴ Fossi 2001, p. 107.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Si veda: <https://capodimonte.cultura.gov.it/collezione/collezione-farnese/>.

II.1.2 Carattere profano

OPERA: *Fig. 4*

PARTICOLARE: *Fig. 4.1*

TITOLO: *Bacco e Arianna*

AUTORE: Tiziano Vecellio

CRONOLOGIA: 1520-21

UBICAZIONE: Londra, National Gallery

DIMENSIONI: 176,5 x 191 cm

TECNICA: olio su tela

Il dipinto, originariamente collocato nello studiolo di Alfonso I d'Este, comunemente noto come Camerino d'Alabastro e posto nel fabbricato che conduce dal Castello Estense al Palazzo Ducale, testimonia una decorazione dell'ambiente desunta dall'antichità classica, frequente motivo ispiratore del Rinascimento. Il duca commissionò ai più celebri maestri veneziani dell'epoca, Giovanni Bellini e Tiziano Vecellio, alcuni episodi tratti dalla vita di Bacco rappresentanti baccanali, scene di edonismo, di felicità e di banchetti e, in aggiunta all'intervento di Dosso Dossi, ultimati tra il 1514 e il 1525. Ad opera di Tiziano: *Bacco e Arianna*¹⁸⁸, conservato alla National Gallery di Londra, *l'Offerta a Venere*¹⁸⁹ e *Gli Andrii*¹⁹⁰, conservati al Museo del Prado. Rimasti all'interno dello studiolo fino al 1598, anno in cui Ferrara venne annessa allo Stato Pontificio, divennero poi proprietà della famiglia Aldobrandini, la quale, nel 1796 le vendette a Vincenzo Camuccini, al seguito della cui morte furono separate ed esportate al di fuori dei confini italiani. *Bacco e Arianna* giunse in Gran Bretagna e nel 1826 venne acquistata dall'istituzione museale inglese.

L'episodio narrato è tratto da uno dei *Carmina* di Catullo¹⁹¹ e ritrae il balzo improvviso di Bacco dal suo carro per abbracciare un'attonita Arianna, una scena molto diversa rispetto a quella gioiosa e leggera rappresentata negli *Andrii* del Prado¹⁹². Concepito come sostituto del *Trionfo di Bacco in India*¹⁹³ di Raffaello, l'opera tizianesca sviluppa ulteriormente la tendenza verso il linguaggio

¹⁸⁸ In merito alla descrizione, si veda: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne>.

¹⁸⁹ Si veda: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-worship-of-venus/42b30ed4-0e79-4f2b-aa62-091a27f895b3?searchid=cfd8451c-23ec-03ee-00e9-2143a6df9906>.

¹⁹⁰ In merito si veda: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-andrians/c5309744-5826-48ac-890e-038336907c52?searchid=738f8a5d-eed4-a5c7-1846-74cc022623b7>.

¹⁹¹ Si veda: Catullo, *Carm.*, LXIV: 257-265.

¹⁹² Villa 2013, p. 107.

¹⁹³ L'opera non venne mai portata a termine e ad oggi rimane solo uno studio preparatorio, si veda: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/88f79488-1160-4eb3-aacc-7d3b0ba7e43e>.

anticheggiante che si ritrova negli *Andrii*, orientandosi verso una maggiore raffinatezza di allusione letteraria e visiva.

Il satiro avviluppato nei serpenti sulla destra, in particolare, cita esplicitamente il celebre *Gruppo del Laocoonte*¹⁹⁴ conservato ai Musei Vaticani, ripresa che nessun osservatore istruito poteva fare a meno di notare, mentre l'organizzazione della scena, colma di figure, evoca inevitabilmente l'effetto generale degli altorilievi sugli antichi sarcofagi bacchici¹⁹⁵.

Tiziano ha eliminato gli abiti contemporanei e, come si può notare confrontando le altre opere dello studiolo conservate al Prado, ha reintrodotta l'ampia gamma cromatica alla quale aveva rinunciato dai tempi del *Cristo e l'adultera*¹⁹⁶ dipinta una decina di anni prima, esplicitando una ricchezza pittorica che non si deve solo all'intensità cromatica, ma anche alla sua entusiasta e gioiosa varietà¹⁹⁷.

Sul piano del linguaggio, il ritmo morbido e avvolgente dei due dipinti precedenti viene rimpiazzato da una sequenza processionale di gesti artificiali o addirittura esagitati, di dettagli esotici puramente illustrativi come i ghepardi, i cimbali e i sonagli, talvolta sgradevoli, i resti della giovenca squartata, o superflui, ad esempio il cane che abbaia al satiretto¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Si veda: <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>.

¹⁹⁵ Villa 2013, p. 107. In merito alla descrizione dell'opera, si veda: Gentili 2012, p. 128.

¹⁹⁶ Per il confronto, si veda: <http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=166789;type=101>.

¹⁹⁷ Villa 2013, p. 108.

¹⁹⁸ Gentili 2012, p. 128.

OPERA: *Fig. 5*

PARTICOLARE: *Fig. 5.1*

TITOLO: *Allegoria del vizio*

AUTORE: Antonio Allegri detto il Correggio

CRONOLOGIA: 1530 circa

UBICAZIONE: Parigi, Museo del Louvre

DIMENSIONI: 149 x 88 cm

TECNICA: tempera su tela

Tra le ultime tele che il Correggio dipinse verso la fine della sua carriera vi furono l'*Allegoria del vizio*¹⁹⁹ e l'*Allegoria della virtù*²⁰⁰, commissionate da Isabella d'Este Gonzaga per il suo Studiolo, allestito all'interno di Palazzo Ducale a Mantova di cui possediamo, come prova documentaria, un antico inventario risalente al 1542, anno di poco posteriore alla morte della stessa²⁰¹.

Precedentemente il pittore si era già cimentato nella realizzazione di opere aventi carattere mitologico e allegorico con la serie di quattro tele raffiguranti gli Amori di Giove²⁰², richiesta dal figlio di Isabella, Federico II, e ricordati nel 1527 negli inventari della collezione ducale²⁰³.

La decorazione dello studiolo avviata nel 1497 coinvolse gli artisti più celebri e attivi in Italia a quel tempo: Andrea Mantegna, Lorenzo del Costa, Pietro Perugino²⁰⁴ e Correggio, con un programma iconografico uniforme. Eseguite a tempera su tela vennero collocate ai lati della porta dello Studiolo, e quando quest'ultimo cadde in disuso dopo la morte della marchesa, seguì una dispersione delle tele che, dopo svariati passaggi di proprietà, confluirono nelle collezioni reali di Luigi XIV per poi approdare al Museo del Louvre al seguito della Rivoluzione francese.

¹⁹⁹ In merito alle notizie storico-critiche, si veda: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020008303>.

²⁰⁰ Si veda: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020008302>.

²⁰¹ Ekserdjian 1997, p. 274. In merito si veda: C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, vol. II, Tipografia Giovanni Agazzi, Mantova 1857, pp. 134.

²⁰² La serie comprende: *Il Ratto di Ganimede* e *Giove e Io* conservate rispettivamente al Kunsthistorisches Museum, Vienna, *Leda e il cigno* conservata alla Gemäldegalerie, Berlino, *Danae* di Galleria Borghese, Roma. In merito alla loro descrizione, si veda: Ekserdjian 1997, pp. 279- 283.

²⁰³ Bottari 1990, p. 31.

²⁰⁴ Ivi, p. 32.

L'*Allegoria del vizio*, in particolare, presenta le figure poste in un'ambientazione dettagliata, con una fugace visione di un gregge di pecore e di quello che pare essere un uomo disteso sull'erba con un rimando allo sfondo degli *Andrii*²⁰⁵ del Prado di Tiziano.

In primissimo piano compare dal basso un piccolo satiro che, sorridente, regge un grappolo d'uva rivolgendo il suo sguardo ammonitore verso lo spettatore, una profana trasposizione dei putti sul bordo della *Madonna Sistina*²⁰⁶ raffaellesca.

Al centro una figura barbata maschile legata ad un albero, la cui espressione esprime appieno il dolore, la costrizione a cui è sottomesso dalle tre figure femminili che lo circondano rappresentate con dei serpenti fra i capelli²⁰⁷. Quella sulla sinistra, con un ghigno sul volto, lo minaccia con i viluppi delle serpi, sulla destra una seconda è intenta a suonare un flauto vessandolo con il suono sprigionato dallo strumento musicale a poca distanza dal suo orecchio, mentre una terza accovacciata è concentrata a scorticarlo partendo dalla gamba destra, la cui bocca semiaperta comunica sorpresa e curiosità, in un atteggiamento che ben ricorda l'iconografia di Apollo e Marsia e la tortura subita da quest'ultimo sconfitto durante una contesa di musica. Proprio in virtù di questa assonanza, in relazione ad un passo tratto dalla sesta egloga di Virgilio²⁰⁸, fu inizialmente riconosciuto come il sileno Marsia, ipotesi corretta nel tempo e ad oggi identificato come personificazione generica dell'uomo tormentato dai vizi.

Se il significato allegorico dell'immagine è chiaro, l'identificazione dei personaggi ha visto i critici ipotizzare più chiavi di lettura e conseguenti diverse interpretazioni del dipinto²⁰⁹, che, ad oggi, viene comunemente identificato come un rimprovero a chi cede alle lusinghe del vizio.

Conservato presso il British Museum di Londra²¹⁰ un disegno preparatorio eseguito a sanguigna che coincide quasi esattamente con il dipinto del Louvre tranne per una differenza cruciale: la mancanza del satirello in primo piano, il quale venne aggiunto con ogni probabilità in fase esecutiva per chiarire il significato dell'immagine²¹¹, a dispetto della composizione prevista dal suo mecenate particolarmente esigente.

²⁰⁵ In merito si veda: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-andrians/c5309744-5826-48ac-890e-038336907c52?searchid=738f8a5d-eed4-a5c7-1846-74cc022623b7>.

²⁰⁶ Si veda: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/527415>.

²⁰⁷ Ekserdjian 1997, p. 279.

²⁰⁸ *Buc.*, VI, 13-24.

²⁰⁹ In merito alle diverse ipotesi iconografiche, si veda: Ekserdjian 1997, p. 279.

²¹⁰ Si veda: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-736.

²¹¹ Ekserdjian 1997, p. 279.

OPERA: *Fig. 6*

PARTICOLARE: *Fig. 6.1*

TITOLO: *Il Sacrificio di Zaleuco di Locri*

AUTORE: Domenico di Jacopo di Pace detto il Beccafumi

CRONOLOGIA: 1529-35

UBICAZIONE: Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro

DIMENSIONI: 193 x 258 cm

TECNICA: affresco

Gli affreschi della monumentale Sala del Concistoro presso Palazzo Pubblico vennero allogati al Beccafumi il 5 aprile del 1529 dalla signoria senese, la quale attendeva per l'anno successivo la visita di Carlo V d'Asburgo²¹², a seguito dell'incoronazione a re d'Italia da papa Clemente VII durante il Congresso di Bologna. Quando, però, si venne a sapere che la visita era stata rimandata senza un giorno stabilito, i lavori subirono un'interruzione graduale, come dimostrato da una serie di pagamenti attestati fino all'ottobre del 1532²¹³. La decorazione della Sala riprese a pieno regime solo il 21 aprile del 1535, quando fu nuovamente organizzata la venuta dell'imperatore, il quale entrò a Siena il 24 aprile 1536, sostando per alcuni giorni²¹⁴.

La volta a schifo della Sala, spartita illusionisticamente nella sua altezza da una triplice trabeazione aggettante, si suddivide da un alternarsi simmetrico di tondi, ottagoni e rettangoli: al centro vi sono tre personificazioni allegoriche dedicate alle *Virtù civiche*, in mezzo entro un cerchio la *Giustizia*, e ai lati, inquadrata da due ottagoni, l'*Amor di Patria* e la *Mutua Benevolenza*, che costituiscono il fulcro concettuale e visivo dell'intera decorazione²¹⁵. Il sommo della volta si raccorda con un lungo fregio che si snoda lateralmente, nel quale si susseguono otto grandi scene storiche²¹⁶; infine, agli angoli, completano la decorazione altrettanti tondi divisi in spicchi, nei quali vengono rappresentati otto personaggi dell'antichità, famosi per aver difeso le istituzioni repubblicane, osservandone le

²¹² Sanminiatielli 1967, p. 104.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Pinelli 1990, p. 641.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Da sinistra a destra partendo dalla prima scena sopra la porta d'ingresso: *Il sacrificio di Codro re di Atene*; *Publio Muzio manda al rogo i colleghi*; *La decapitazione di Spurio Cassio*; *Postumio Tuberto fa uccidere il figlio*; *La riconciliazione di Emilio Lepido e Fulvio Flacco*; *L'uccisione di Spurio Melio*; *Marco Manlio precipitato dal Campidoglio*; *Il sacrificio di Zaleuco di Locri*. Si veda: Pinelli 1990, pp. 638-640.

leggi²¹⁷. Gli argomenti delle storie e i personaggi, come indicato da Palmieri Nuti²¹⁸, sono desunti dai *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo²¹⁹, e considerati come la celebrazione dei senesi sui loro nemici. Tutte le scene inquadrare lungo il fregio esplicitano i principi di giustizia, benevolenza e patriottismo esemplificati dalle tre allegorie centrali, risultando dei veri e propri *exempla* illustrativi fondamento di tutte le virtù repubblicane senesi.

L'affresco rappresenta due momenti della vicenda: sullo sfondo il figlio aggredisce sessualmente una donna, in primo piano Zaleuco giudica il figlio al cospetto dei cittadini, raffigurato in ginocchio con un atteggiamento di sottomissione mentre il suo aguzzino, identificabile per mezzo dello strumento di tortura, blocca il giovane e rivolge uno sguardo al padre pronto a compiere il suo volere.

La scena del *Sacrificio di Zaleuco di Locri*, in particolare, posta nella parete nord della Sala, rappresenta il saggio politico legislatore di Locri, il quale si trovò a dover giudicare il proprio figlio, reo di adulterio, secondo la legge da lui stesso promulgata che prevedeva per quel reato l'estirpazione di entrambi gli occhi. Il popolo, in considerazione del padre, voleva esentare il giovane dei rigori della legge proponendo che la pena fosse rimessa ma Zaleuco, temperando il suo ruolo di uomo retto con quello di padre misericordioso, fece togliere un solo occhio al figlio, rinunciando all'altro lui stesso²²⁰ e lasciando a ciascuno l'uso della vista.

L'intero ciclo ricorda molto da vicino un'altra serie di affreschi che il Beccafumi dipinse presso Palazzo Bindi Sergardi dieci anni prima, nel 1519, e anch'essi raffigurati seguendo i nove libri di Valerio Massimo. Nonostante le diversità stilistico-compositive, viene rappresentato lo stesso episodio di giustizia, denotando una stretta analogia iconografica e concettuale con personaggi ed episodi tratti dal repertorio storico-mitologico della Grecia e della Roma antiche. Con tale programma, fondato sull'esaltazione della giustizia e di altre virtù del governo repubblicano, la Sala del Concistoro, infine, si collega ad una tradizione iconografica che ha proprio in Palazzo Pubblico i suoi più illustri precedenti, come la *Maestà*²²¹ di Simone Martini nella Sala del Mappamondo, l'*Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo* nella Sala dei Nove e, infine, il ciclo di Taddeo di Bartolo delle *Virtù civiche e loro modelli*²²² nell'Anticappella del palazzo²²³.

²¹⁷ Pinelli 1990, p. 644.

²¹⁸ In merito alla descrizione e all'impianto iconografico del ciclo, si veda: G. Palmieri Nuti, *Discorso sulla vita e le opere di Domenico Beccafumi detto Mecerino artista senese del XVI secolo*, Lazzeri, Siena 1882, p. 25.

²¹⁹ Sanminiatielli 1967, p. 104.

²²⁰ Pinelli 1990, p. 638.

²²¹ Il cartiglio esibito da Gesù Bambino e le iscrizioni del trono proclamano il primato della giustizia ed esortano a privilegiare l'interesse pubblico rispetto a quello privato.

²²² La serie rappresenta la storia romana interpretata in chiave repubblicana e anti-tirannica.

²²³ Pinelli 1990, p. 636.

II.2 L'elevazione dell'indice: *digitus secundus*

L'indice sollevato è uno dei gesti più diffusi nel campo della rappresentazione artistica²²⁴, formula inclusiva sia del senso del discorso, dando forma visiva alle parole di un personaggio, sia del valore indicante, con l'intento di attirare l'attenzione dell'osservatore sull'oggetto stesso della raffigurazione, oppure su un particolare rilevante.

Tale seconda funzione, come affermato precedentemente, venne teorizzata dall'Alberti²²⁵ all'interno del *De pictura* con valenza di monito o di dichiarazione; numerosi sono gli esempi pittorici in cui si riscontra tale formula con valenza puramente descrittiva, altrettanti quelli con valenza retorica per esplicitare un comando o un ordine. Il «gesto descrittivo», dunque, fa riferimento all'atto di indicare una persona o un oggetto, e serviva ad illustrare una trama narrativa o una storia dalla tematica letteraria²²⁶.

Entrambe queste funzioni risultarono primariamente codificate da Quintiliano²²⁷, in base alla loro funzione e iconografia. Potevano configurarsi come gesti non deittici, se impiegati per accompagnare e sottolineare le parole dell'oratore, ossia per affermare, dimostrare, incalzare, rimproverare e accusare; invece, come deittici per indicare e descrivere persone o luoghi cui si faceva riferimento nel corso della declamazione²²⁸. Tali indicazioni non riguardarono solamente l'articolazione ed il significato dei gesti, ma anche le modalità espressive d'esecuzione, le quali dovevano adeguarsi sia al «sentimento» del retore, che al ritmo del suo discorso²²⁹.

L'oratore latino formalizzò gesti che si diffusero come naturali e comuni forme espressive del linguaggio²³⁰; una conferma in tal senso si può rilevare nella pittura vascolare greca, nelle cui raffigurazioni l'indice disteso dirige l'attenzione su alcuni elementi particolari della composizione²³¹.

La pittura della prima epoca cristiana riprese tali consuetudini gestuali nelle raffigurazioni delle catacombe come cenno dei maestri ma, ancor più spesso, figurava nelle scene che mostravano gli apostoli nell'atto di discutere i dogmi cristiani²³².

²²⁴ Chastel 2008, p. 34; La Porta 2006, p. 69.

²²⁵ Alberti 1975, II, 42, p. 48.

²²⁶ La Porta 2006, p. 69; Macioce 2018, p. 41.

²²⁷ L'indice disteso, impiegato da solo o in combinazione con le altre dita, figurava in moltissimi gesti descritti dal retore latino. Nella maggior parte dei casi risultavano non deittici, ossia espressioni gestuali del parlato comune accompagnate dall'indice teso il quale non indicava realmente qualcosa; qualora il dito fosse orientato verso l'oratore stesso, o anche verso la persona a cui si rivolgeva il proprio discorso, l'espressione risultava deittica. In merito si veda: Quintiliano 1978, XI, III, 87; 89; 94-95, pp. 203; 206-207.

²²⁸ La Porta 2006, p. 69.

²²⁹ Quintiliano 1978, XI, III, 84-85; 96, pp. 203; 207.

²³⁰ Lamedica 1984, p. 39.

²³¹ Macioce 2018, p. 41.

²³² La Porta 2006, pp. 71-72.

Nell'arte medievale e, successivamente, in quella rinascimentale, la disputa su argomenti e concetti religiosi continuò ad essere espressa dall'indice «parlante» puntato verso l'interlocutore con l'accezione di disprezzo, di aspro rimprovero, di scherno²³³ e, infine, per denunciare e rinfacciare²³⁴.

Secondo Giovanni Bonifacio additando con l'indice della mano destra «*si fa il gesto delle minacce [...]*»²³⁵ e, inoltre

Questo additar può anco esser atto di scherno [...]. E siamo soliti di dire, che se' faremo alcuna cosa indegna saremo da tutti mostrati a dito, cioè scherniti, e vituperati²³⁶.

Il medico e filosofo inglese John Bulwer, invece, all'interno del suo vocabolario gestuale denominò tale segno «*Terrorem incutio*»²³⁷ con valenza di minaccia; infine, Andrea De Jorio, archeologo ed etnografo autore de' *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*²³⁸, ci riferì che nel linguaggio gestuale napoletano fu utilizzato sia per avvertire che per accusare²³⁹.

Nonostante la diversità dei contesti in cui apparve risulta comune ritrovarla all'interno di «situazioni colloquiali» nelle quali l'interlocutore esprime nei confronti della controparte un atteggiamento dominante, con valore di pressante disaccordo²⁴⁰ e di comando.

Nelle raffigurazioni rinascimentali l'espressione delle emozioni verrà perseguita attraverso la rappresentazione naturalistica della figura e dei suoi movimenti: si presterà maggiore attenzione alle diverse posizioni della mano e delle dita, e la gestualità dell'indice verrà armonizzata con le movenze dell'intero corpo²⁴¹.

²³³ Macioce 2018, p. 41.

²³⁴ Quintiliano 1978, XI, III, 94, p. 205.

²³⁵ Bonifacio 1616, I, XXVIII, p. 331.

²³⁶ Ivi, pp. 332-333.

²³⁷ Bulwer 1644, pp. 166-167.

²³⁸ Opera del 1832 nella quale viene studiata la gestualità napoletana ricavata attraverso le raffigurazioni di vasi e reperti archeologici, mostrando le similitudini tra il pari linguaggio degli antichi greci.

²³⁹ De Jorio 1832, pp. 146-147.

²⁴⁰ La Porta 2006, p. 72.

²⁴¹ Ivi, p. 73.

II.2 Analisi delle opere

II.2.1 Carattere sacro

OPERA: *Fig. 7*

PARTICOLARE: *Fig. 7.1*

TITOLO: *Discorso della montagna*

AUTORE: Fra Giovanni da Fiesole detto il Beato Angelico

CRONOLOGIA: 1438-40

UBICAZIONE: Firenze, Museo nazionale di San Marco

DIMENSIONI: 200 x 208 cm

TECNICA: affresco

Gli affreschi del Convento di San Marco, oggi annessi all'interno del Museo nazionale con sede a Firenze, vennero commissionati all'Angelico da Cosimo il Vecchio fra il 1438 e il 1445, a seguito dell'intervento di ristrutturazione di Michelozzo di Bartolomeo, stretto architetto dei Medici, il quale vi lavorò per circa dieci anni²⁴². Il complesso, tutt'oggi ancora in parte abitato dai frati, sorge su un sito medievale eretto dalla congregazione dei monaci Silvestrini durante il XII secolo, rinnovato seguendo il suggerimento di Antonino Pierozzi, priore del convento dal 1439 al 1445 e in seguito vescovo di Firenze, per ospitare i Domenicani riformati di Fiesole. Michelozzo unì gli edifici del piano terreno attorno ad un grande chiostro, con spazi articolati in modo sapiente e funzionale, rispondenti alle esigenze della nuova comunità domenicana. Al Beato Angelico e alla sua squadra di aiutanti fu affidata l'intera decorazione del convento: dalle lunette delle porte che si affacciano sul chiostro di Sant'Antonino, alle celle dei dormitori, con immagini simboliche legate alla meditazione e alla vita religiosa monastica.

Per le sette celle dei conversi²⁴³, disposte nel braccio settentrionale del complesso e affacciate sul chiostro, l'Angelico ripropose degli episodi tratti dal Vangelo secondo Matteo, il più sistematico e pedagogico dei quattro²⁴⁴ per facilitare la comprensione dei messaggi di cui il ciclo si fa portatore. In particolare, nel *Discorso della montagna*, ubicato nella cella 32 del dormitorio al primo piano, viene rappresentato Cristo, salito su di un monte nei pressi di Cafarnao, mentre rivela ai dodici apostoli

²⁴² In merito alle notizie storiche, si veda: M. Scudieri, *Museo di San Marco*, Giunti, Firenze 1999, p. 7.

²⁴³ In merito alla descrizione delle celle, si veda: Morachiello 1995, pp. 296-297.

²⁴⁴ Ivi, p. 295.

attorno lui lo spirito nuovo del Regno di Dio e gli stati di beatitudine in terra che consentiranno di accedervi²⁴⁵.

Seduto sopra una roccia Cristo regge un rotolo con la mano sinistra e con l'indice della destra alzato verso l'alto, si rivolge agli Apostoli, posti in basso, seduti in cerchio, intenti ad ascoltare le sue parole con attenzione. La scena, rappresentata in modo estremamente semplice e sobrio, ben si lega all'ambiente nel quale è ubicata, luogo in cui i monaci vivevano in modo austero, osservando una vita dedicata alla meditazione, alla contemplazione e alla preghiera²⁴⁶. La solidità messianica e l'immediatezza narrativa dell'episodio, infine, si esprime attraverso la bruna piattaforma di fondo, e il semicerchio degli Apostoli, i quali si rispondono l'un l'altro nelle vesti di color verdeterra, sinopia, ocre gialla e rossa, rappresenta l'*ecclesia* dei fedeli: Cristo e la sua Chiesa elevano gli umili al Regno dei cieli²⁴⁷.

L'impianto compositivo-formale delle figure, il delicato modellato plasticismo di chiara derivazione masacesca ed i morbidi panneggi rievocano in modo evidente gli affreschi dell'*Incoronazione della Vergine* e della *Trasfigurazione* dipinte negli stessi anni e conservati all'interno del convento di San Marco.

²⁴⁵ Mt 5, 1-12. Si veda: Moracchiello 1995, p. 295.

²⁴⁶ Si veda: J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Phaidon, Londra 1974, p. 208.

²⁴⁷ Moracchiello 1995, p. 296.

OPERA: Fig. 8

PARTICOLARE: Fig. 8.1

TITOLO: *Madonna col Bambino in trono con i santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia (Pala di Santa Lucia de' Magnoli)*

AUTORE: Domenico di Bartolomeo detto Domenico Veneziano

CRONOLOGIA: 1445 circa

UBICAZIONE: Firenze, Gallerie degli Uffizi

DIMENSIONI: 209 x 213 cm

TECNICA: tempera su tavola

Dipinta su commissione della nobile famiglia fiorentina dei Capponi per l'altare maggiore degli Uzzano in Santa Lucia dei Magnoli, la pala è fra le opere più notevoli dell'epoca per le innovazioni luministiche e la tipologia²⁴⁸ di «*tabula quadrata et sine civoriis*», ossia pala moderna senza scomparti e senza il fondo dorato tipico dei polittici medievali. Ancora oggi risulta priva della cornice e della predella, divisa fra la National Gallery of Art di Washington, il Fitzwilliam Museum di Cambridge e la Gemäldegalerie dei Musei Statali di Berlino, dipinta con l'episodio dell'*Annunciazione* centralmente e, lateralmente *quattro scene della vita dei santi*²⁴⁹.

Inizialmente Giorgio Vasari attribuì il dipinto a Giuliano d'Arrigo, detto il Pesello, nell'edizione delle Vite del 1550, salvo poi modificare l'attribuzione dell'edizione del 1568 e ricondurre l'opera alla mano di Andrea del Castagno al quale attribuì altri dipinti di Domenico Veneziano, primo fra tutti l'affresco con i *Santi Francesco e Giovanni Battista*²⁵⁰ a Firenze, nella chiesa di Santa Croce, oggi al museo dell'Opera del Duomo²⁵¹.

La sacra conversazione è una reinterpretazione del tradizionale tema della Madonna col Bambino e santi raffigurato nei polittici gotici che si affermò durante il XV secolo con la diffusione di pale d'altare di formato rettangolare o quadrato. La scena si unifica attraverso un'architettura armoniosa

²⁴⁸ Fossi 2001, p. 100.

²⁴⁹ In riferimento alla descrizione degli episodi, si veda: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.281.html>; <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12146.html>; <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/objects-and-artworks/highlights/1106>; <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/objects-and-artworks/highlights/1107>; https://recherche.smb.museum/detail/865397/das-martyrium-der-heiligen-lucia?language=de&question=%22Domenico+Veneziano+%281438%29%22&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=0.

²⁵⁰ Si veda: <https://www.santacroceopera.it/opere/>.

²⁵¹ In merito alle notizie storico-critiche, si veda: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1179897/>.

con incrostazioni marmoree sul prospetto, resa delicata e leggera per mezzo dei toni pastello rosa e verde, e impreziosita da un pavimento a riquadri in prospettiva²⁵². Al centro di un portico siede la Vergine col Bambino, circondata da quattro santi; da sinistra san Francesco, i santi patroni fiorentini Giovanni Battista e Zanobi, quest'ultimo ornato di gioielli e stoffe preziose, e infine Lucia, la dedicataria della chiesa²⁵³. Nel gradino inferiore su cui poggia il trono della Vergine è visibile un'iscrizione in cui compare la firma del pittore: «OPUS DOMINICI DE VENETIIS HO[C] MATER DEI MISERERE MEI DATUM EST».

Il maestro, uno dei maggiori innovatori del Rinascimento fiorentino, dimostra di sapere padroneggiare l'uso della prospettiva lineare con punto di fuga centrale ideata dal Brunelleschi. Il dipinto prelude alle ricerche su luce e colore di Piero della Francesca, il quale ebbe modo di collaborare, nel 1439, col Veneziano all'interno della chiesa di Sant'Egidio nella stesura degli affreschi del coro andati perduti²⁵⁴.

Al candore degli incarnati e alla bellezza idealizzata delle figure della Vergine col Bambino e di santa Lucia, ritratta nell'atto di portare il piatto con gli occhi cavatili durante il martirio, si contrappongono le carnagioni ambrate e i volti segnati dai patimenti e dal tempo dei tre santi, rispettando i modelli iconografici e i canoni estetici in voga nel Quattrocento. La luce spiovente dall'alto mette in risalto le architetture velando con una leggera penombra i volti della Madonna e del Bambino; da dietro le modanature architettoniche sbucano, in un cielo atmosferico, le fronde di tre agrumeti, che alludono ad un ambiente esterno oltre i confini visibili.

²⁵² Fossi 2001, p. 100.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

OPERA: *Fig. 9*

PARTICOLARE: *Fig. 9.1*

TITOLO: *San Michele arcangelo, San Giovanni Gualberto, San Giovanni Battista e San Bernardo degli Uberti (Pala Vallombrosana)*

AUTORE: Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca di Paolo del Migliore Vannucchi detto Andrea del Sarto

CRONOLOGIA: 1528

UBICAZIONE: Firenze, Gallerie degli Uffizi

DIMENSIONI: 200 x 250 cm

TECNICA: olio su tavola

Il particolare polittico venne commissionato ad Andrea del Sarto dall'allora generale della Congregazione Vallombrosana²⁵⁵ Giovanni Maria Canigani nel 1528 per la chiesa del Romitorio delle Celle di Vallombrosa, nei pressi di Firenze²⁵⁶. La pala, realizzata per incorniciare una tavola due-trecentesca rappresentate, secondo l'ipotesi del pittore e restauratore Ignazio Hugford del 1771, una *Vergine col Bambino* di mano giottesca situata al centro in alto dell'ancona, fu dapprima ricordata da Giorgio Vasari nelle edizioni delle *Vite*²⁵⁷ del 1550 e del 1568. A seguito della soppressione del convento avvenuta nel 1810, l'opera fu smembrata e privata della cornice lignea originale, oggi perduta e probabilmente progettata da Baccio d'Agnolo, della tavoletta con la *Vergine* e dello scomparto centrale della predella, che doveva rappresentare un'*Annunciazione*²⁵⁸.

Nel 1986, a seguito di una mostra monografica presso Palazzo Pitti, la pala venne rimontata e ricomposta su un supporto moderno per mezzo di due documenti grafici fondamentali: una stampa datata 1782 di Antonio Donati, che documentava l'opera presso l'Abbazia di Vallombrosa, e un disegno a gesso rosso e nero su carta bruna conservato all'Albertina di Vienna di Federico Zuccari²⁵⁹, che mostrava la pala d'altare nella sua composizione originale.

²⁵⁵ Comunità di monaci benedettini che prende il nome dalla località di Vallombrosa fondata nel 1039 da San Giovanni Gualberto.

²⁵⁶ Sebregondi 2018, p. 36.

²⁵⁷ In merito si veda: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, ed. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1986, pp. 716-717.

²⁵⁸ In merito alle notizie storico-critiche, si veda: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185107/>.

²⁵⁹ Si veda: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/663bce25-deda-44c3-ab60-dc274eb91018>.

I pannelli del polittico, oggi conservati presso le Gallerie degli Uffizi, presentano, rispettivamente da sinistra verso destra *San Michele arcangelo e San Giovanni Gualberto, Putti con cartigli, San Giovanni Battista e San Bernardo degli Uberti*, mentre gli scomparti della predella raffigurano le scene di *San Michele arcangelo pesa le anime, San Giovanni Gualberto e la prova del fuoco di Pietro Igneo, la Decapitazione di San Giovanni Battista* e, infine, la *Cattura di San Bernardo degli Uberti*.

Il pannello di destra, in particolare, presenta entrambi i santi in piedi e stanti con il capo rivolto verso sinistra. Il primo, *San Giovanni Battista*, ultimo profeta e precursore di Gesù Cristo, viene raffigurato nell'atto di indicare l'*Agnus Dei* con il dito indice della mano destra elevato mentre, con la sinistra, regge una lunga ed esile croce composta di verghe e canne. Il secondo, *San Bernardo degli Uberti*, dapprima monaco benedettino della Congregazione Vallombrosana e in seguito vescovo e compatrono di Parma, è abbigliato con la mitria sul capo reggendo il bastone pastorale con la mano destra e, con la sinistra, stringe il libro con la Regola dell'Ordine di san Benedetto.

Della tavola, inizialmente unita al pannello di destra con i santi Michele arcangelo e Giovanni Gualberto e, tra il 1962 e il 1965 distaccata a seguito di un delicato intervento di restauro, si conservano numerosi studi preparatori, di cui due significativi a penna e inchiostro bruno²⁶⁰, conservati presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, e una copia a gesso rosso e nero di mano di Federico Zuccari²⁶¹ conservato al British Museum di Londra.

Gli ultimi anni della carriera di Andrea del Sarto, per solidità compositiva, monumentalità delle figure e tavolozza di colori sgargianti, aspetti che compaiono nella coppia di santi analizzati, denotano un avvicinamento ai modi di Fra Bartolomeo.

²⁶⁰ In merito si veda: <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=10971+F+di+%C2%ABAndrea+d%27Agnolo+detto+Andrea+del+Sarto%C2%BB;>
<https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=10972+F+di+%C2%ABAndrea+d%27Agnolo+detto+Andrea+del+Sarto%C2%BB.>

²⁶¹ Si veda: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-657.](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-657)

II.2.2 Carattere profano

OPERA: *Fig. 10*

PARTICOLARE: *Fig. 10.1*

TITOLO: *Sibilla Cumana*

AUTORE: Andrea di Bartolo di Bargilla detto Andrea del Castagno

CRONOLOGIA: 1448-1451 circa

UBICAZIONE: Firenze, Gallerie degli Uffizi

DIMENSIONI: 250 x 154 cm

TECNICA: affresco strappato trasferito su tela

Gli affreschi aventi come soggetto il ciclo degli *Uomini e donne illustri*²⁶² vennero realizzati da Andrea del Castagno tra il 1448 e il 1551 su commissione del politico e gonfaloniere di giustizia Filippo di Giovanni Carducci per l'omonima villa detta Volta di Legnaia nel quartiere di Soffiano a Firenze. In origine la serie, composta in totale da nove personaggi, riempiva un ampio loggiato della villa suddiviso in tre pareti, ambiente destinato alla presenza di pochi intimi e privilegiati. Dopo la morte del Carducci, avvenuta nel 1449, l'edificio, nel 1475, divenne di proprietà della famiglia fiorentina Pandolfini; in seguito, venne acquistato dai Rinuccini e, infine, passò ai D'Ancona²⁶³.

La serie, oggi divisa *in loco* e alle Gallerie degli Uffizi, venne riscoperta solo tra il 1847 e il 1848 al di sotto di uno strato di intonaco bianco, in seguito rimossa dal governo e riportata su tela²⁶⁴; infine furono esposti al Museo del Bargello e, nel 1865, furono trasferiti presso il museo del Castagno nel Cenacolo di Sant'Apollonia, dove rimasero fino all'alluvione del 1966²⁶⁵. Nel 1948, a seguito di alcuni saggi esplorativi all'interno della sala, gli affreschi vennero riportati alla luce nel loro insieme e, dal 1969, sono esposti presso la cosiddetta Aula di San Pier Scheraggio, al piano terra del museo.

La complessa struttura iconografica del ciclo, lodata da Francesco Albertini all'interno del suo *Memoriale* del 1510, ha fatto supporre che gli artefici siano gli umanisti Matteo Palmieri o Alamanno Rinuccini; inoltre, le ipotesi virarono anche su una collaborazione fra lo stesso pittore e il committente Carducci, uomo di spicco che desiderava un ambiente che esaltasse la propria patria fiorentina²⁶⁶.

²⁶² In merito alle notizie storico-critiche, si veda: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1187848/>.

²⁶³ Richter 1943, p.16.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Sebregondi 2020, p. 37.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 44.

Secondo la ricostruzione dello storico dell'arte Mario Salmi i nove eroi ed eroine, posti su basamenti in finto marmo dipinti, erano disposti in nicchie rettangolari bordate con eleganti cornici monocrome, mentre al di sopra di essi correva un architrave decorato a palmette ed un fregio di putti che reggono festoni²⁶⁷. Introdotti dalle figure di Adamo ed Eva, da una Madonna col Bambino e dagli angeli che reggono il sipario nella parete d'entrata della sala, le personalità, identificate attraverso le iscrizioni latine sul bordo inferiore, sono disposte in tre triadi tematiche²⁶⁸ tratte dal mondo contemporaneo e biblico: i condottieri fiorentini ed eroi della libertà, *Filippo Scolari* detto Pippo Spano, *Farinata degli Uberti* e *Niccolò Acciaiuoli*, le donne virtuose, la *Sibilla Cumana*, la *Regina Ester* e la *Regina Tomiri* e, infine, i celeberrimi poeti toscani *Dante Alighieri*, *Francesco Petrarca* e *Giovanni Boccaccio*.

In particolare, la figura della *Sibilla Cumana*, sacerdotessa italica che presiedeva l'oracolo di Apollo e che preannunciò la venuta di Cristo, indossa un vaporoso vestito rosso cinto sul ventre da una corda, un drappo bianco sulle spalle ed un diadema incastonato di pietre preziose in fronte. Essa viene rappresentata con la mano sinistra reggente il libro delle profezie, mentre con la destra punta l'indice verso l'alto alludendo alla natura divina delle sue rivelazioni²⁶⁹. La figura, inoltre, con il piede destro sul bordo della cornice, rivolge lo sguardo verso il lato corto della sala, nel quale viene rappresentato il Bambino sorretto dalla Madonna, esplicitandone ulteriormente il loro sacro e divino legame.

Tutti i personaggi, posti in un muto dialogo fra loro, vengono rappresentati attraverso dimensioni statuarie a grandezza naturale, in posizioni eroiche scorciate dal basso, dando l'impressione illusionistica di travalicare la nicchia nella quale sono ubicati, aprendosi allo spazio circostante.

²⁶⁷ Richter 1943, p. 16.

²⁶⁸ Sebreondi 2020, p. 38.

²⁶⁹ Ivi, p. 42.

OPERA: *Fig. 11*

PARTICOLARE: *Fig. 11.1*

TITOLO: *Bagno di Venere e Marte*

AUTORE: Giulio Pippi de' Jannuzzi detto Giulio Romano

CRONOLOGIA: 1526-28

UBICAZIONE: Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, Sala di Amore e Psiche

DIMENSIONI: 358 x 374 cm

TECNICA: affresco

La decorazione della Sala di Amore e Psiche, l'ambiente più ricco e sontuoso all'interno di Palazzo Te a Mantova, venne commissionata al pittore dal marchese Federico II Gonzaga l'11 febbraio 1527²⁷⁰, nonostante si supponga che la progettazione fosse già in atto nei primi mesi del 1526. Nel cosiddetto «*camaron quadro*», destinato a banchetti e feste minori, viene narrata la favola di Amore e Psiche tratta da *Le Metamorfosi*, o *L'asino d'oro*, dello scrittore e retore romano Apuleio.

La decorazione viene ripartita in tre parti²⁷¹: nel soffitto ligneo, di gran fasto decorativo, si inserisce una complessa struttura a ottagoni nella quale si rappresentano le prime scene della novella, con la narrazione che prosegue nelle lunette a cornicione e nelle vele. La seconda parte si svolge nella parete meridionale della sala, dove si illustra il banchetto nuziale ambientato in campagna; infine, la terza e ultima sezione è costituita dalla parete settentrionale²⁷², nella quale si rappresentano alcune storie minori con scene di seduzione e di amori contrastati.

La parete nord, in particolare, prende avvio con la scena del *Bagno di Venere e Marte*, immagine che, come dimostrato da Gombrich²⁷³ e Verheyen, si ispira a due pagine della *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, un romanzo allegorico del 1499 dato alle stampe a Venezia da Aldo Manuzio, il quale descrive un sogno erotico di Polifilo, il protagonista.

Approdati a Citera, l'isola di Afrodite, gli innamorati Polia e Polifilo assistono, assieme ad Amore e Psiche, al bagno della dea. La scena, immaginata entro una grotta scavata nella roccia, è dominata dalla fulgida nudità degli dèi. Da sinistra a destra, Amore ed un'altra figura alata spogliano della veste

²⁷⁰ In merito alla descrizione della sala, si veda: <https://www.centropalazzote.it/camera-di-amore-e-psiche/>.

²⁷¹ L'Occaso 2019, p. 345.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Come approfondimento, si veda: E. H. Gombrich, *Il palazzo del Te. Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982. L'opera di Giulio Romano*, in *Quaderni di Palazzo Te, 1, luglio-dicembre 1984*, Panini, Modena 1984, pp. 17-21.

Marte, del quale giacciono a terra i sandali, l'elmo e la lorica squamata. Marte, che distende il braccio destro, si volge a guardare Venere, mentre sei amorini sono intenti a detergere la dea, a lavarne le gambe, a versare dell'acqua o a reggere una fiala di profumi sull'orlo della vasca marmorea²⁷⁴.

L'affresco finito a secco è stato eseguito su ventisei stesure di intonaco e si riscontra la presenza di incisioni indirette da cartone per riportare il disegno sulla superficie parietale, in svariati particolari: nelle armi di Marte, nel panno bianco sorretto da Venere, sui suoi sandali e nel profilo della vasca.

Nei protagonisti della storia la critica, inizialmente, avanzò un riferimento all'amore proibito e travolgente tra Federico II Gonzaga e Isabella Boschetti, relazione osteggiata dalla marchesa Isabella d'Este e facilmente sovrapponibile al rapporto che intercorre tra i protagonisti, con Cupido, figlio di Venere innamorato di Psiche, e costei, avversata dalla dea²⁷⁵. Nonostante sia stata interpretata come metafora di tali vicende amorose, secondo Frederick Hartt la «*bella fabella*» delle pareti andrebbe intesa come allegoria morale²⁷⁶ in chiave neoplatonica, ma Verheyen confutò quanto affermato in virtù della corrispondenza e dal legame intercorso tra il duca di Mantova e l'Aretino, proponendo invece come unica chiave di lettura l'esaltazione del tema dell'amore e della felicità, consoni al carattere del principe mantovano²⁷⁷.

La composizione formale, il modellato plasticismo e l'impostazione iconografica rievocano gli anni della formazione romana del pittore e, in particolare, la celeberrima *Loggia di Psiche* raffaellesca al pianterreno della Villa Farnesina di Roma; nella figura di Marte che distende il braccio, infine, si possono avvertire dei riferimenti al gesto della figura di Adamo della volta della *Cappella Sistina* michelangiotesca.

²⁷⁴ Signorini 1987, p. 94.

²⁷⁵ Ivi, p. 14.

²⁷⁶ *Ibidem*. In merito alle riflessioni, si veda: F. Hartt, *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven 1958, pp. 112-115.

²⁷⁷ Signorini 1987, p. 16. Come approfondimento in merito, si veda: E. Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua: Images of Love and Politics*, John Hopkins University Press, Baltimore London 1977, pp. 115-116.

OPERA: *Fig. 12*

PARTICOLARE: *Fig. 12.1*

TITOLO: *Calunnia di Apelle*

AUTORE: Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi detto Sandro Botticelli

CRONOLOGIA: 1496-97 circa

UBICAZIONE: Firenze, Gallerie degli Uffizi

DIMENSIONI: 62 x 91 cm

TECNICA: tempera su tavola

Il soggetto rappresentato si ispira alla *Creazione di Apelle*, episodio descritto nel trattato *De calunnia* di Luciano di Samosata²⁷⁸ e ripreso, apportando alcune semplificazioni, da Leon Battista Alberti nel *De pictura*²⁷⁹. L'opera venne commissionata dal fiorentino Antonio di Neri di Segna Segni Guidi, personalità di spicco che nel corso della sua vita fu in stretti rapporti con due dei maggiori esponenti della Firenze del Quattro e Cinquecento: Leonardo da Vinci e Giorgio Vasari.

Il dipinto, ereditato in seguito dal figlio, fu donato a Monsignor Giovanni Gaddi, nobile fiorentino e decano della Camera Apostolica; infine pervenne presso l'Archivio di Stato di Firenze a Palazzo Pitti e, dal 1773, risiede stabilmente alle Gallerie degli Uffizi.

L'allegoria, ambientata in un ampio atrio architettonico affacciato sul mare, ebbe un precedente nel celebre dipinto eseguito da Apelle in risposta alle calunnie del collega Antifilo, il quale lo accusò di un complotto contro il re Tolomeo IV Filopatore²⁸⁰.

La lettura dell'opera procede da destra verso sinistra, con il re Mida dalle orecchie asinine seduto su un trono mentre le personificazioni di Sospetto e Ignoranza, le due figure femminili ai lati, gli sussurrano insinuazioni; il re tende il braccio verso un uomo incappucciato e vestito con abiti scuri, il Livore, ossia il rancore, legato ad una fanciulla, la Calunnia che trascina per i capelli la sua vittima, un giovane ignudo che prega, mentre altre due figure femminili, l'Invidia e la Frode, le acconciano i capelli con fiori e nastri²⁸¹. La Penitenza, invece, posta all'estrema sinistra della scena, viene raffigurata come una vecchia col capo coperto e le vesti stracciate e logore, la quale si rivolge con lo

²⁷⁸ In merito al passo tradotto, si veda: Luciano di Samosata, *Dialoghi*, a cura di V. Longo, Utet, Torino 1993, vol. III, pp. 339-343.

²⁷⁹ Alberti 1975, III, 53, pp. 60-61.

²⁸⁰ Cecchi 2005, p. 302.

²⁸¹ *Ibidem*.

sguardo alla Verità, figura nuda con gli occhi e la mano destra levati verso il cielo, quasi ad indicare l'unica sorgente di giustizia. L'affollamento dei personaggi, sia nella scena principale che in quelle che ornano il fondale, contrasta nettamente con la serenità del paesaggio retrostante, dove un cielo limpido e il quieto mare si fondono insieme serenamente.

La scena è delimitata da poderosi pilastri decorati con statue a tutto tondo entro nicchie, sopra le quali corrono dei fregi monocromi aventi come oggetto episodi tratti dalla mitologia, dall'Antico e Nuovo Testamento e da opere autorevoli di scrittori come Boccaccio²⁸², dalla cui celeberrima raccolta di novelle, il *Decameron*²⁸³, è ripreso il momento in cui Cimone, durante una passeggiata nel suo esilio bucolico, incontra Efigenia, figlia di Cipseo, addormentata sotto un albero e si perde a contemplare la sua bellezza, appoggiato a un bastone.

Cronologicamente coeva alla *Calunnia di Apelle*, l'*Allegoria della Fede*, disegno a penna e inchiostro bruno conservato al British Museum²⁸⁴, risulta pervaso dalla stessa concitazione e inquietudine che anima le figure della tavola degli Uffizi, in una posa forzatamente patetica con la testa china e il corpo, adorno di panneggi frastagliati, disposto in diagonale, ad accentuare lo slancio verso la croce e il calice, sorretti in quello che pare un gioco d'equilibrio²⁸⁵.

²⁸² Cecchi 2005, p. 306.

²⁸³ In merito alla novella, si veda: *Decameron di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Utet, Torino 1956, V, I, pp. 405-417.

²⁸⁴ Si veda: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-448.

²⁸⁵ Cecchi 2005, p. 306.

II.3 L'eloquenza del gesto: *manus loquax*

Con il termine *manus loquax*²⁸⁶, o mano eloquente, si esplicita il movimento compiuto dalla mano che accompagnava qualsiasi solenne dichiarazione parlata²⁸⁷. Tale gestualità apparteneva al repertorio della retorica antica che, in seguito nell'arte narrativa medievale, caratterizzò l'avvio di un discorso pubblico²⁸⁸.

Fu Quintiliano a porre in evidenza le capacità della mano di comunicare in modo chiaro e conciso diversi sentimenti, nonché la sua peculiare abilità di suscitare precise reazioni emotive²⁸⁹.

La formula iconografica più diffusa attraverso cui si esprimeva, prevedeva l'indice e il medio della mano destra protesi, mentre le restanti dita chiuse²⁹⁰. Tale configurazione, laddove compariva, assunse un valore evocativo simboleggiando un preciso linguaggio gestuale; la «mano parlante», dunque, figurava in contesti elevati ed accompagnava le dichiarazioni solenni²⁹¹ sia pubbliche che private.

Codificatasi per l'oratore, tale formula divenne convenzionale sia nei comuni discorsi della vita reale sia nell'arte figurativa e statuaria, conservando quell'aurea di prestigio derivante dall'antica ars oratoria.

Altrettanto diffuso, specialmente nelle scene di *adlocutio* o *acclamatio*, era l'impiego del dito indice puntato per affermare qualcosa con decisione²⁹², tale gestualità utilizzata fu descritta da Quintiliano nell'*Institutio Oratoria*, impiegata e adattata alle finalità dell'oratore nel corso di un discorso pubblico²⁹³.

L'*adlocutio* imperiale prendeva avvio con il cenno dello *iubere silentia*, sollevando la mano destra con il palmo rivolto verso la folla per chiedere attenzione e silenzio, allo stesso modo dell'oratore quando doveva prendere parola e, in seguito al gesto retorico, si impostava l'allocuzione²⁹⁴.

²⁸⁶ Quintiliano 1978, XI, III, 85, p. 203.

²⁸⁷ La Porta 2006, p. 27

²⁸⁸ Macioce 2018, pp. 20-21. Come approfondimento, si veda: E. H. Gombrich, *Il gesto ritualizzato e l'espressione nell'arte*, in *L'immagine e l'occhio: altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985, pp. 66-67.

²⁸⁹ Quintiliano 1978, XI, III, 85-87, p. 203.

²⁹⁰ La Porta 2006, p. 28.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Macioce 2018, pp. 21-22.

²⁹³ Fra tali gesti vi era l'*exordium*, il gesto dell'indice e del medio elevati e dell'indice puntato. In merito a tali varianti, si veda: Quintiliano 1978, XI, III, 92; 94-95, pp. 205-207.

²⁹⁴ La Porta 2006, p. 30.

Separata dal contesto oratorio, la «mano parlante» preservò la sua essenza originale poiché, attraverso la parola, il sovrano esprimeva il proprio potere, e la frontalità ieratica assieme all'eloquenza della mano destra si affermarono come caratteristiche sovraumane, sacre, e quasi divine²⁹⁵.

In Oriente l'indice e il medio distesi esplicitavano la parola sacra e il potere divino, nell'Impero Romano divenne il gesto del sacro potere dell'imperatore che si esprimeva attraverso la sua parola e, infine, nell'impero cristiano esso divenne il simbolo del *Logos*. L'esempio più evidente di siffatta assimilazione risultò nell'iconografia del *Pantocrator*, il cui gesto è al contempo una benedizione²⁹⁶ ed espressione della parola ispirata dal Verbo²⁹⁷.

In epoca medievale, la raffigurazione della «mano eloquente» divenne un attributo fisso dell'iconografia del Cristo filosofo, rappresentato con l'indice e il medio sollevati evocava l'equivalente di un ragionamento, ricorrendo spesso nelle illustrazioni di manoscritti di tale periodo e in scene narrative in cui il gesto indicava una solenne dichiarazione²⁹⁸.

Nella figurazione pittorica degli inizi del XIV secolo si riscontrò un ampio impiego del «gesto del discorso»: la mano che annunciava benevola o che apriva un discorso solenne si raffigurava di profilo con pollice e indice completamente visibili, il medio in penombra steso in fuori, mentre le due dita rimanenti venivano curvate verso il palmo²⁹⁹. Tale configurazione può ricordare molto quella della *benedictio latina*; tuttavia, sia il contesto di appartenenza che la posizione stessa della mano, consentirono di distinguere il significato del gesto rituale, il quale non fu mai rappresentato di profilo³⁰⁰.

Divenuto formula convenzionale che entrò a far parte prima della consuetudine sociale e in seguito di quella figurativa, a partire dal Rinascimento l'impiego dell'indice e del medio elevati si riscontrò in numerose opere artistiche, esplicitando in modo significativo la persistenza del repertorio retorico quintiliano³⁰¹.

²⁹⁵ Macioce 2018, p. 22.

²⁹⁶ Sull'origine retorica del gesto della benedizione, si veda: J. Coppens, *L'imposition des mains et les Rites connexes dans le Nouveau Testament et dans l'Église ancienne. Étude de théologie positive*, Universitas Catholica Lovaniensis, diss., s. II, XV, Wetteren, J. De Meester, Paris, J. Gabalda, 1925.

²⁹⁷ La Porta 2006, p. 30; Coppens 1925, pp. 13-14.

²⁹⁸ Macioce 2018, p. 23

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ La Porta 2006, p. 33.

³⁰¹ *Ivi*, p. 35.

II.3 Analisi delle opere

II.3.1 Carattere sacro

OPERA: *Fig. 13*

PARTICOLARE: *Fig. 13.1*

TITOLO: *L'annunciazione dell'Arcangelo Gabriele alla Vergine*

AUTORE: Jacopo Parisati detto Jacopo da Montagnana

CRONOLOGIA: 1494-97

UBICAZIONE: Venezia, Gallerie dell'Accademia

DIMENSIONI: 175 x 74 cm; 185 x 76 cm

TECNICA: tempera su legno

Le due tavole, componenti un'*Annunciazione*³⁰², pervennero nel 1812 alle Gallerie dell'Accademia dalla chiesa di Santa Maria della Salute di Monteortone a Padova, parte della raccolta di opere demanializzate consegnate da Pietro Edwards³⁰³ in veste di «conservatore di tutte le pitture ed altri oggetti d'arte». Per lungo tempo l'attribuzione fu oggetto di dibattito, inizialmente ricadde in Bernardo Parentino, modificata in seguito dallo stesso Edwards nel 1813 nell'*Elenco delle pitture consegnate alla Reale Accademia di Belle Arti di Venezia* a sostegno di Lorenzo Canozzi, pur non essendoci lavori attestabili a tale pittore.

Nel corso dell'Ottocento, il riferimento al Canozzi venne smentito a seguito di un'errata indicazione di provenienza dalla Scuola della Carità di Venezia, nonostante rimanga ascritta alla scuola veneta del XV secolo, ipotizzando un possibile intervento di artisti come Giovanni e Antonio da Murano, Alvise Vivarini o Dario da Treviso³⁰⁴. Alla fine dell'Ottocento ogni supposizione fu rettificata e nuovamente indirizzata al Parentino, per poi essere definitivamente riconosciuta alla mano di Jacopo Parisati da Montagnana.

Ambientata sotto un portico rinascimentale, la scena si apre a sinistra con l'Arcangelo Gabriele inginocchiato a terra con un giglio in mano, mentre sul pannello di destra, viene rappresentata la Madonna, anch'essa inginocchiata e con le mani giunte al petto.

³⁰² Si veda: <https://www.gallerieaccademia.it/angelo-annunciante>; <https://www.gallerieaccademia.it/annunciata>.

³⁰³ Ericani 1999, p. 45.

³⁰⁴ *Ibidem*.

L'Annunciazione dell'Arcangelo Gabriele alla Vergine è un tema molto frequente nella produzione del pittore, il quale si formò sugli esempi squarcioneschi, mantegneschi e belliniani, cifre stilistiche che riconducono le tavole alla produzione documentaria dell'artista, in particolare alla cappella Barozzi nella Cappella Arcivescovile di Padova. Nello specifico, il *Trittico dell'Annunciazione*³⁰⁵ della medesima cappella, presenta caratteristiche mature della sua produzione artistica e, nonostante l'identico soggetto rappresentato, qui il pittore privilegia stesure coloristiche smaltate, che irrobustiscono le figure rendendole più solide³⁰⁶, seguendo l'esempio di Antonello da Messina.

Nel corso di un recente restauro è stata notata la presenza di un congegno di chiusura posto al centro, trattasi di un chiavistello di due portelle, forse quelle che chiudevano il fondo del presbiterio e che si aprivano sull'oratorio retrostante. Secondo la critica, inoltre, quelle che ad oggi appaiono come due tavole distinte, in origine facevano parte di un'unica opera con al centro uno sfondato architettonico-prospettico in linea con l'affresco di Prato della Valle a Palazzo Angeli sempre del Parisati³⁰⁷.

³⁰⁵ L'opera è oggi conservata presso il Museo Diocesano di Padova. In merito si veda: http://museodiocesanopadova.it/web/museo.php?valo=i_3.

³⁰⁶ Ericani 1999, p. 45.

³⁰⁷ *Ibidem*.

OPERA: Fig. 14

PARTICOLARE: Fig. 14.1

TITOLO: *Incoronazione della Madonna e San Giovanni Evangelista, Sant'Agostino, San Girolamo e Sant'Eligio (Pala di San Marco)*

AUTORE: Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi detto Sandro Botticelli

CRONOLOGIA: 1480 circa

UBICAZIONE: Firenze, Gallerie degli Uffizi

DIMENSIONI: 378 x 258 cm

TECNICA: tempera su tavola

La monumentale pala fu commissionata a Sandro Botticelli nel 1488 dalla compagnia degli Orafi dell'Arte di Por Santa Maria per la cappella di Sant'Eligio nella chiesa di San Marco, e ultimata entro l'anno 1490³⁰⁸. In occasione della ristrutturazione della chiesa, la cappella fu ceduta ad Alessandro Brandolini che la ricostruì nel 1596 e fu probabilmente in tale occasione che la pala botticelliana fu sostituita dalla *Trasfigurazione* di Giovanni Battista Paggi e trasferita nel Capitolo. A seguito delle soppressioni del 1808 giunse alle Gallerie dell'Accademia, e infine nel 1919 alle Gallerie degli Uffizi.

L'opera, danneggiata nel corso del tempo, venne dipinta secondo la prassi, dopo un'accurata fase preparatoria, di cui rimane solo uno studio conservato a Göttingen³⁰⁹ da considerarsi un originale rovinato, con numerose varianti rispetto alla redazione finale³¹⁰. La composizione, assolutamente innovativa per i tempi, è divisa nettamente in due parti: accanto all'evidente arcaismo di un cielo dorato che occupa tutto il registro superiore, nel quale è raffigurato Dio padre benedicente nell'atto di incoronare la Vergine, soggetti attornati da cherubini e serafini danzanti e festanti³¹¹, in basso si trovano rappresentati i santi Giovanni evangelista, patrono dell'Arte di Por Santa Maria, Agostino e Girolamo, i cui scritti alludono all'episodio sovrastante e, infine, all'estrema destra sant'Eligio³¹².

Fra i due registri compositivi si avverte uno scarto, un clima mutato, un tono più declamatorio e concitato ormai lontano dall'eleganza e dalla perfezione formale che avevano connotato le opere del primo quinquennio degli anni Ottanta³¹³. Ciò risulta evidente, in particolare, nella teatralità della posa

³⁰⁸ Fossi 2001, p. 137.

³⁰⁹ In merito si veda: https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665737/1/-/.

³¹⁰ Cecchi 2005, p. 260.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Fossi 2001, p. 137.

³¹³ Cecchi 2005, p. 260.

di Giovanni evangelista all'estrema sinistra della pala che, con lo sguardo rivolto al cielo, il libro dell'Apocalisse sostenuto in una mano mentre l'altra viene levata verso l'alto, appare dipinto attraverso le predicazioni di Girolamo Savonarola, priore del convento eletto proprio nel 1491. Tale differenza si può notare anche nella figura di san Girolamo, composta, con la mano portata al petto, un gesto di conciliazione spirituale, e il volto scavato mentre guarda verso l'alto, dipinto nelle sue vesti purpuree di cardinale.

Risultano invece più conformi all'iconografia tradizionale sant'Agostino, citazione ripresa, seppur con delle varianti, dalla *Pala di San Barnaba*³¹⁴, e sant'Eligio vescovo di Noyon-Tournai, col bastone pastorale e la mano benedicente mentre osserva oltre i confini della pala verso il fedele, intercettandone lo sguardo il quale, durante le cerimonie ufficiali e le funzioni religiose, in ginocchio venerava l'episodio sacro.

La predella è ripartita da finti balaustri dipinti, con piccole scene di eccezionale qualità ascrivibili allo stesso Botticelli, anticipatrici dei temi della pala: *San Giovanni evangelista in Patmos*, *Sant'Agostino dottore della Chiesa nello studio*, *l'Annunciazione*, *San Girolamo penitente nel deserto* e *Sant'Eligio amputa la zampa del cavallo per ferrarla e dopo miracolosamente la risana*³¹⁵.

³¹⁴ In merito alla descrizione, si veda: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185172/>.

³¹⁵ Si veda: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185233/>; <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185234/>; <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185235/>; <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185236/>; <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185237/>.

OPERA: *Fig. 15*

PARTICOLARE: *Fig. 15.1*

TITOLO: *Annunciazione (Pala Oddi)*

AUTORE: Raffaello Sanzio

CRONOLOGIA: 1503-05

UBICAZIONE: Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

DIMENSIONI: 38 x 190 cm

TECNICA: tempera su tavola trasportata su tela

La pala d'altare venne commissionata al pittore da Alessandra di Simeone degli Oddi, moglie di Simone Guido degli Oddi, per l'omonima cappella di famiglia dedicata alla Vergine in San Francesco al Prato a Perugia, la medesima chiesa per la quale Raffaello, qualche anno dopo, dipinse la *Deposizione di Cristo*³¹⁶, oggi conservato alla Galleria Borghese di Roma³¹⁷. Secondo gli studi più recenti, nonostante la datazione rimanga ancora incerta, Raffaello iniziò a dipingere la *Pala Oddi* nel 1502, all'età di diciannove anni e la portò a termine, con la relativa predella, intorno al 1504³¹⁸. La tavola fu requisita dalle truppe francesi di Napoleone nel 1797 a seguito del Trattato di Tolentino, acquistata dal Musée Napoléon di Parigi e, in tale circostanza, trasportata su tela³¹⁹. Rientrata in Italia, a Roma, nel 1816, è oggi conservata presso la Pinacoteca Vaticana assieme alla predella raffigurante l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione di Gesù al Tempio*³²⁰, episodi separati tra loro da motivi decorativi dipinti a candelabre su fondo nero³²¹.

Nonostante la differenza interpretativo-compositiva, l'opera rievoca la predella della pala di Santa Maria Nuova a Fano³²² dipinta dal Perugino, con la quale ha in comune le scene dell'*Annunciazione* e della *Presentazione al tempio*. In particolare, se l'*Annunciazione* del Perugino presenta la scena collocata al centro, sotto una meticolosa architettura scandita da poderosi pilastri, Raffaello impostò la

³¹⁶ Si veda: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/deposizione-di-cristo>.

³¹⁷ Benelli; Ginzburg 2020, p. 36.

³¹⁸ Jatta; Righi 2022, p. 27.

³¹⁹ Benelli; Ginzburg 2020, p. 36.

³²⁰ In merito alle notizie storico-critiche, si veda: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.40334.0.0>; <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.40335.0.0>.

³²¹ Jatta; Righi 2022, p. 29.

³²² Si veda: https://museocivico.comune.fano.pu.it/chiese/santa-maria-nuova?sword_list%5B0%5D=perugino&sword_list%5B1%5D=pala&sword_list%5B2%5D=di&sword_list%5B3%5D=fano&no_cache=1#&gid=lightbox-group-14849&pid=0.

scena suddivisa in due parti, seguendo la classica tradizione iconografica; inoltre, rispetto al modello del maestro la luminosità è più cristallina e l'apertura paesaggistica sullo sfondo di più ampio respiro.

Sulla sinistra viene rappresentato l'Arcangelo Gabriele che si avvicina impetuoso alla Madonna rivolgendosi a lei con l'eloquenza della mano destra, sostenendo un giglio con la sinistra, attributo di purezza e verginità, il quale viene accolto dalla figura femminile che a sua volta solleva la mano, reggendo un libro aperto in grembo, simbolo della disponibilità all'annuncio³²³. La grande razionalità compositiva dell'Urbinate risulta ben visibile sul meticoloso cartone preparatorio dell'*Annunciazione*³²⁴ conservato al Louvre, nel quale l'impostazione scenica e architettonica verrà ripresa e dispiegata con sapienza narrativa all'interno delle Stanze Vaticane³²⁵. Frutto di tale razionalità di matrice pierfrancescana è il motivo decorativo del pavimento, con riquadri arancioni su fondo bianco disposti seguendo uno schema geometrico che enfatizza la fuga prospettica³²⁶.

L'inconsueto e originale gesto della mano alzata della Vergine, infine, richiama una delle cinque condizioni spirituali in cui, secondo il vescovo Roberto Caracciolo da Lecce nello *Specchio della fede* del 1495, si era trovata la Madonna al momento dell'annuncio angelico, ossia l'*interrogatione*, la terza condizione allusiva all'incredulità di Maria sulla sua maternità³²⁷.

³²³ Jatta; Righi 2022, p. 29.

³²⁴ In merito si veda: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020101085>.

³²⁵ Jatta; Righi 2022, p. 21.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ivi*, p. 22.

II.3.2 Carattere profano

OPERA: *Fig. 16*

PARTICOLARE: *Fig. 16.1*

TITOLO: *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*

AUTORE: Tiziano Vecellio

CRONOLOGIA: 1540-41 circa

UBICAZIONE: Madrid, Museo del Prado

DIMENSIONI: 223 x 165 cm

TECNICA: olio su tela

Il dipinto venne commissionato a Tiziano da Alfonso III d'Avalos marchese del Vasto nel dicembre del 1539, anno in cui fu inviato a Venezia da Carlo V d'Asburgo per omaggiare il neoeletto doge Pietro Lando, e probabilmente consegnata nell'agosto del 1541. Dopo la morte di Carlo I d'Inghilterra l'opera venne ceduta al ricamatore reale Edmund Harrison come pagamento di alcuni debiti, dal quale l'ambasciatore Alonso de Cárdenas la acquistò verso il 1654 per donarla a Felipe IV, che la collocò all'interno del palazzo dell'Alcázar di Siviglia³²⁸.

L'opera fu citata all'interno dei cataloghi della Collezione Reale dell'Alcázar nel 1666 e una seconda volta nel 1686; in seguito nel 1747 trovò una momentanea collocazione presso il Palazzo Reale di Madrid per poi, nel 1827, entrare a far parte della raccolta di Carlo IV di Spagna³²⁹.

L'opera subì seri danneggiamenti a causa di due incendi avvenuti nel 1671 e nel 1734, la cui portata fu tale da provocare la distruzione di centinaia di opere.

Il dipinto, nonostante sia stato considerato un ritratto, rappresenta un fatto storico riferendosi, con tutta probabilità, all'arringa delle truppe nel corso della guerra, iniziato nel 1530, contro il sultano dell'Impero ottomano Solimano II. Per placare le truppe rivoltose in modo pacifico, offre loro in ostaggio il figlio Francesco Ferrante a garanzia delle promesse fatte. L'evento avvenuto nel 1537 fu raccontato da Paolo Giovio nel libro XXXVII della sua *Historia sui temporis*, ammutinamento represso attraverso una nobile e militare eloquenza³³⁰.

³²⁸ Buendía 2000, p. 258.

³²⁹ In merito alle notizie storico-critiche, si veda: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-allocation-of-marquis-del-vasto-to-his-troops/2eaca4da-1943-44e2-a7f7-f020ade89242>.

³³⁰ Falomir Faus 2003, p. 186.

Per rappresentare in modo efficace le intenzioni di Alfonso D'Avalos, il pittore ha magistralmente unito con successo episodi tratti dalla storia contemporanea con il mondo classico: l'*adlocutio* imperiale viene rappresentata come raccomandato negli antichi manuali di retorica, con il protagonista sopraelevato su di una piattaforma, mentre esorta le truppe con il braccio destro alzato, catturando la loro attenzione.

Per la composizione, Tiziano ha attinto a numerosi modelli romani, come i rilievi dell'Arco di Costantino, una moneta dell'imperatore Gordiano III e, soprattutto, all'*Allocuzione Costantiniana*³³¹ dipinta da Giulio Romano all'interno dei Musei Vaticani.³³² La cifra stilistica del generale riappare sia nell'*Ecce Homo*³³³ che Tiziano dipinse per il mercante Giovanni d'Anna nel 1543, sia nel San Nazaro del *Polittico Averoldi*³³⁴ conservato presso la Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia³³⁵.

L'abbandono della nozione naturalistica di spazio costruito in prospettiva e scalato in profondità, l'evidenziazione plastica delle figure e la ridondante insistenza sulle linee di fondo poste diagonalmente, sono stati interpretati come aspetti influenzati da pittori manieristi come Francesco Salviati e Giorgio Vasari, di passaggio a Venezia nel 1539 e nel 1541³³⁶.

³³¹ In merito si veda: <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaele/sala-di-costantino/visione-della-croce.html>.

³³² Buendía 2000, p. 258; Falomir Faus 2003, p. 186.

³³³ Si veda: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1944/>.

³³⁴ In merito si veda: <https://parrocchiasantinazarocelsobrescia.it/polittico-averoldi/>.

³³⁵ Falomir Faus 2003, p. 186.

³³⁶ Buendía 2000, p. 258.

OPERA: *Fig. 17*

PARTICOLARE: *Fig. 17.1*

TITOLO: *Ritratto di Anton Francesco degli Albizzi*

AUTORE: Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo

CRONOLOGIA: 1525

UBICAZIONE: Houston, Museum of Fine Arts

DIMENSIONI: 134,6 x 98,7 cm

TECNICA: olio su tela

Dipinta da Sebastiano del Piombo nel 1525, la tela risultò di proprietà della famiglia Albizzi fino al tardo Seicento e, in particolare, alla figura di Paolo Francesco Falconieri, nipote di Maddalena degli Albizzi, come indicato all'interno del testamento datato 5 ottobre 1684 redatto dal cardinale Anton Francesco degli Albizzi³³⁷. Menzionato nel diario del pittore paesaggista inglese Joseph Farington il 5 gennaio 1804 come «Ritratto di Lorenzino de' Medici» realizzato da Michelangelo, nel 1805 fu posseduto da Lord George Hamilton Gordon, IV conte di Aberdeen; in seguito, nel 1829 fu appartenuto a Charles Cecil Cope Jenkinson, III conte di Liverpool, nel 1857 passò a Frederick John, V barone di Monson e, infine, fu ereditato da William John Monson, I visconte di Oxenbridge³³⁸.

Il 12 maggio 1888 l'opera fu venduta dalla celebre casa d'aste inglese Christie's alla Colnaghi Art Gallery di Londra come parte della «late Lord Monson Collection»; nel 1927 il dipinto lasciò il Regno Unito approdando presso la collezione Duveen Brothers di New York, nel 1957 venne acquistato dalla Fondazione Samuel Henry Kress e, infine, fu donato al Museum of Fine Arts di Houston³³⁹ nel 1961 e custodito in deposito da allora.

Elogiata ampiamente da Giorgio Vasari nell'edizione delle *Vite* del 1550³⁴⁰, l'opera rappresenta il politico e diplomatico fiorentino Anton Francesco degli Albizzi, celebre oratore che partecipò alla fondazione della Repubblica di Firenze, e fu in seguito decapitato per tradimento dal granduca di Toscana Cosimo I de' Medici nel 1537.

³³⁷ Contini 2008, p. 206.

³³⁸ In merito alla provenienza, si veda: <https://emuseum.mfah.org/objects/47420/anton-francesco-degli-albizzi?ctx=fb06cf27ae38ce3d820ee80e69f01de1ad362337&idx=0>.

³³⁹ Contini 2008, p. 206.

³⁴⁰ In merito si veda: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, ed. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1986, p. 867.

All'interno di una stanza arredata soltanto con un tavolo coperto da un velluto verde militare il soggetto, agghindato con una lunga toga dai copiosi risvolti di pelliccia ed una raffinata sottoveste sgarriante color rosa, viene rappresentato, con la mano sinistra, come un retore dell'antichità classica nel consueto gesto parlante dell'*adlocutio*³⁴¹ imperiale d'ispirazione quintiliana mentre, con la destra, tenta di afferrare la sommità di un copricapo bruno posto sopra l'unico ripiano presente. Inquadrato a mezza figura in primissimo piano eliminando l'impostazione di parapetti e balaustre che rendevano lo schema bidimensionale³⁴², la figura ottenuta nello spazio appare tridimensionale, come una statua, dalla postura retorica e dall'intenso ed eloquente gesticolare delle mani, resi con sorprendente scorcio prospettico articolando efficacemente i volumi.

Il modellato plastico-formale della posa e l'intensità espressivo-psicologica rammentano gli sviluppi monumentali del primo quarto del Cinquecento fiorentino e, in particolare, del busto marmoreo del *Bruto* di Michelangelo Buonarroti³⁴³ conservato al Museo nazionale del Bargello di Firenze, caratteristiche compositive che si possono rintracciare nel coevo *Uomo in arme*, conservato presso il Wadsworth Atheneum a Hatford, dalla vigorosa incisività e dall'energica gestualità.

³⁴¹ Barbieri 2017, p. 42.

³⁴² Ivi, p. 41.

³⁴³ Contini 2008, p. 206.

OPERA: *Fig. 18*

PARTICOLARE: *Fig. 18.1*

TITOLO: *Ritratto di gentiluomo con zampino di leone*

AUTORE: Lorenzo Lotto

CRONOLOGIA: 1524-25 circa

UBICAZIONE: Vienna, Kunsthistorisches Museum

DIMENSIONI: 95,5 x 69,5 cm

TECNICA: olio su tela

La tela venne descritta all'interno dell'inventario dei beni di Bartolomeo della Nave intorno al 1626³⁴⁴, entrando poi come opera attribuita al Correggio nella collezione del 1659 dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo³⁴⁵. Mentre si trovava nella collezione imperiale viennese il dipinto, che presentava uno sviluppo maggiore su tutti i lati, venne poi attribuito al Tiziano, come esplicitato anche nell'incisione realizzata nel 1660 da Lucas Vorsterman per il *Theatrum pictorium*³⁴⁶ di David Teniers il Giovane³⁴⁷. Fino alla fine del XIX secolo si era pensato che l'effigiato rappresentato fosse quello del naturalista bolognese Ulisse Aldovrandi, ipotesi che venne in seguito smentita dalla critica sia per le scarse affinità con quello conservato all'Accademia di Carrara di Bergamo³⁴⁸ attribuito ad Agostino Carracci, che per ragioni cronologiche³⁴⁹.

Posto all'interno di una stanza spoglia arredata con un tendaggio rosso sullo sfondo ed un tavolo coperto da un tappeto verde, un uomo sontuosamente abbigliato con un robone nero ad inserti di pelliccia viene rappresentato stante e a mezzo busto mentre si appoggia con il gomito al mobile alle sue spalle; la mano destra, agghindata con raffinati anelli, viene portata al petto, mentre con la sinistra e con lo sguardo, coinvolgendo lo spettatore, mostra un prezioso zampino dorato.

Il manufatto aureo, primariamente descritto nell'inventario ducale del 1659 come una zampa di uccello poi di lepre e di leone dalla critica susseguente, ha indotto il professore e storico dell'arte Peter Humfrey a identificare il soggetto come un membro appartenente alla famiglia veneziana Zatta,

³⁴⁴ «*Vn ritratto d'huomo bellissimo, con una Zattina d'oro in mano, alto palmi 41/2, largo 31/2 med[esi]mo Lotto*». In merito si veda: Dal Pozzolo 2021, p. 252.

³⁴⁵ Caroli 1980, p. 182; Dal Pozzolo 2021, p. 252.

³⁴⁶ Catalogo di incisioni commissionato da Leopoldo Guglielmo tratto da 243 dipinti di autori italiani e fiamminghi scelti tra circa 1300 dipinti appartenenti alla sua collezione personale.

³⁴⁷ Dal Pozzolo 2021, p. 252.

³⁴⁸ Si veda: <https://www.lacarrara.it/catalogo-online/811c00081/>.

³⁴⁹ Caroli 1980, p. 182.

il cui simbolo effigiava una zampa di felino³⁵⁰. Il prezioso indossato all'anulare sinistro della mano portata al petto, secondo lo studioso Gianmario Petró, doveva raffigurare lo stemma della casata d'appartenenza; lo stesso anello compariva nel *Ritratto di Lucina Brembati*³⁵¹ conservato all'Accademia di Carrara di Bergamo, confermando l'ipotesi che lo zampino di leone fosse sia un'allusione al nome proprio del soggetto rappresentato, il conte cavaliere e marito della nobildonna Leonino Brembati³⁵², che un probabile riferimento al suo generale al temperamento.

Fra le diverse ipotesi della critica recente, l'archeologo e storico dell'arte Paolo Appignanesi esplicitò il netto contrasto che risulta fra l'ambientazione scabra e semplice e l'estrema raffinatezza dell'effigiato, sottolineata dall'eloquenza della mano sollevata al torace dall'intenso significato ermetico e dall'espressione accondiscendente dell'uomo, atteggiamenti che denotano un coinvolgimento ben superiore rispetto alla semplice rappresentazione onomastica, in particolare per la presenza di numerosi oggetti preziosi all'interno della composizione, fra cui un piccolo manufatto dorato posto sul tavolo non ancora identificato³⁵³.

La plasticità compositivo-formale, l'inquadratura a mezzo busto e l'intensa stesura cromatica rammentano una vicinanza sia alla ritrattistica veneziano-tizianesca, che alla fisionomia del volto del *Cristo portacroce*³⁵⁴ del 1526 conservato al Louvre di Parigi.

³⁵⁰ Dal Pozzolo 2021, p. 252.

³⁵¹ In merito si veda: <https://www.lacarrara.it/catalogo-online/58AC00068/>.

³⁵² Dal Pozzolo 2021, p. 252.

³⁵³ *Ibidem*. In merito alle riflessioni condotte, si veda: P. Appignanesi, *L'uomo con zampino dorato di Lorenzo Lotto nel Kunsthistorisches Museum a Vienna in Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, a cura di L. Mozzoni, Giunti, Firenze 2009, pp. 182-223.

³⁵⁴ Si veda: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065466>.

II.4 Il confronto fra idee: *disputatio* o *computo digitale*

Il *computo digitale* è un gesto convenzionale anch'esso traente fondamento dalla retorica classica³⁵⁵ impiegato comunemente per caratterizzare soggetti coinvolti in argomentazioni filosofiche, come il diffuso tema della disputa di Gesù con i dottori nel tempio, o di Santa Caterina.

In ambito iconografico si collegò con maggior evidenza al tema della disputa medievale, ossia la *disputatio* scolastica, metodo d'indagine sviluppatosi fra il IX e le metà del XIV secolo. Sarà in tale periodo che si diffusero numerose scene di discussione aventi come protagonisti santi e sante intenti ad argomentare le verità della fede per mezzo del consueto gesto del *computo manuale*, utile ad illustrare il sistema di ragionamento degli scolastici³⁵⁶.

L'origine classica di tale gestualità trovò testimonianza in diversi passi³⁵⁷ dell'*Institutio Oratoria*: il retore ne attribuì la genesi agli antichi oratori greci, che vi ricorsero per esprimere meglio i propri *enthymemata*, ossia ragionamenti verbali accompagnati da gesti che servivano a scandire il ritmo delle loro esposizioni³⁵⁸.

Simbolo dell'argomentazione logica basata sul sillogismo aristotelico³⁵⁹, il *computo* era una traduzione visiva del discorso, dati una premessa iniziale, un termine medio e una conclusione³⁶⁰, indicando sia l'ordine espositivo dell'assunto che il suo relativo significato. La disputa più rilevante era quella della *quaestio de quodlibet*, ove si dibatteva liberamente di qualunque cosa e senza alcuna preparazione preliminare³⁶¹.

Numerose rappresentazioni delle *disputationes* e del *computo digitale* si possono osservare nelle miniature, nei sermoni e nei rilievi delle tombe dei docenti³⁶², divenendo un'iconografia affermata, attribuito sia del predicatore medievale che del professore universitario³⁶³, presente cospicuamente nelle figurazioni tra il XII e il XV secolo, ma riscontrabile anche nelle immagini dei periodi successivi³⁶⁴.

³⁵⁵ Macioce 2018, p. 25; La Porta 2006, p. 39.

³⁵⁶ La Porta 2006, p. 39.

³⁵⁷ Quintiliano 1978, XI, III, 87; 94; 114, pp. 203; 205; 213.

³⁵⁸ Ivi, 102-103, p. 209.

³⁵⁹ Tipo fondamentale di ragionamento analitico costituito da una premessa maggiore affermativa o negativa, da un termine minore e da una conclusione derivata necessariamente.

³⁶⁰ Castelli 1991, p. 153.

³⁶¹ Ivi, p. 152.

³⁶² Ivi, p. 149.

³⁶³ Macioce 2018, p. 26.

³⁶⁴ La Porta 2006, p. 42.

Tale gesto, divenuto il simbolo di un preciso modo di argomentare e di dimostrare, venne impiegato da diversi artisti del XV secolo e menzionato da Leonardo Da Vinci nel III libro del suo trattato, *Del figurare uno che parli infra più persone*³⁶⁵:

Userai di far quello che tu vuoi che parli fra molte persone in atto di considerare la materia che egli ha da trattare e di accomodare in lui gli atti appartenenti ad essa materia; cioè, se la materia è persuasiva, che gli atti siano al proposito, e se è materia di dichiarazione di diverse ragioni fa quello che parla pigli con i due diti della mano destra un dito avendone serrato i due della sinistra minori e col viso pronto volto verso il popolo [...]³⁶⁶.

Egli, nonostante l'indicazione data fosse molto sintetica e precisa, finì per delineare una tradizione iconografica che si diffuse ampiamente soprattutto grazie alle pubbliche dispute dei predicatori³⁶⁷. Durante il XVI e fino al XVII secolo, solo gli artisti più ingenui continuarono ad impiegare il computo digitale nella sua formulazione più esplicita del contare con le dita ed il gesto continuò ad apparire soprattutto nella scena di Cristo fra i dottori, tema in grado di offrire ai fruitori e ai pittori significativi riferimenti all'iconografia ormai consolidati³⁶⁸.

³⁶⁵ La Porta 2006, p. 44.

³⁶⁶ Da Vinci 1890, III, 376, p. 127.

³⁶⁷ La Porta 2006, p. 44. Su tale argomento, si veda: Baxandall 1978, p. 70.

³⁶⁸ Ivi, p. 45.

II.4 Analisi delle opere

II.4.1 Carattere sacro

OPERA: *Fig. 19*

PARTICOLARE: *Fig. 19.1*

TITOLO: *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria con i filosofi*

AUTORE: Tommaso di Cristoforo Fini detto Masolino da Panicale

CRONOLOGIA: 1428-31

UBICAZIONE: Roma, Basilica di San Clemente al Laterano, Cappella di Santa Caterina

DIMENSIONI: 231 x 171 cm

TECNICA: affresco

La decorazione ad affresco della Cappella di Santa Caterina, posta all'ingresso della navata meridionale nella Basilica di San Clemente al Laterano a Roma³⁶⁹, venne commissionata a Masolino da Panicale mediante un probabile progetto iniziale impostato da Masaccio, morto improvvisamente a Roma nel giugno del 1428, dal cardinale e mecenate milanese Branda Castiglione, titolare della chiesa, tra il 1428 e il 1431.

La singolare iconografia del complesso programma figurativo riflette la storia personale e gli interessi particolari del Branda, uomo colto e di grande statura morale, promotore dell'istruzione scolastica e protettore degli umanisti e di Masolino, che poté formulare abilmente idee, concezioni morali ed etiche per la decorazione della propria cappella privata³⁷⁰.

La struttura a camera quadrata presenta, sull'arco d'ingresso esterno, un'Annunciazione divisa su due lati con Dio Padre benedicente entro un clipeo centrale, sul pilastro sinistro dell'arcata un San Cristoforo con Gesù Bambino sulle spalle, mentre gli archivolti sono adornati con i ritratti a mezzo busto degli apostoli³⁷¹. Internamente, sopra plinti marmorei dipinti, si raffigurano otto scene della vita di Santa Caterina d'Alessandria sulla parete sud, quattro episodi con le storie di Sant'Ambrogio su quella nord e, sul fondo del vano, una Crocifissione; completa l'ambiente una volta a sesto acuto decorata con i Quattro Evangelisti e i Quattro Dottori della Chiesa³⁷².

³⁶⁹ In merito alle notizie storiche, si veda: <https://basilicasanclemente.com/i-luoghi-della-basilica/>.

³⁷⁰ Eiko Wakayama 1978, p. 20.

³⁷¹ Lee Roberts 1993, p. 102.

³⁷² Joannides 1993, p. 187.

Il ciclo tratto dagli episodi della vita di Santa Caterina, distribuito su due registri, descrive gli eventi che hanno avuto luogo a seguito della conversione al cristianesimo della giovane fanciulla tra i quali, in particolare, la *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria con i filosofi*, posta sulla verso l'ingresso della cappella sulla sinistra. La scena raffigura il momento dell'incontro tra Caterina, al centro di un elaborato scenario architettonico, e otto filosofi alessandrini seduti composti che discutono e ascoltano le parole della donna osservati attentamente dal governatore Massimino Daia, mentre sulla destra, all'interno di un'apertura delimitata da una sottile cornice marmorea dipinta, la donna con le mani giunte prega di fronte al rogo dei pensatori convertiti decretato dall'imperatore.

Caterina, elegantemente agghindata con un lungo abito nero, espone didatticamente i suoi argomenti contando con le dita delle mani, gestualità che ricorre con frequenza nell'iconografia della *Disputa di Gesù tra i Dottori della Chiesa* e che rivela un preciso riferimento alle disputazioni della filosofia scolastica medievale.

La composizione dello spazio pittorico, le ambientazioni architettoniche aggiornate mediante il vocabolario brunelleschiano e la fisionomia delle figure, nonostante la maggiore varietà di gesti e posture, dimostrano notevoli affinità con gli affreschi del Battistero di Castiglione a Olona, oggi annesso al Complesso museale della Collegiata³⁷³ in Lombardia, dipinti ancora una volta per il cardinale milanese nel 1435.

I toni profondamente saturi della tavolozza, il delicato modellato chiaroscurale delle figure e l'illuminazione morbida e diffusa, infine, rammentano le *Storie della Vera Croce* dipinte ad affresco all'interno della Cappella di Sant'Elena nella Chiesa di Santo Stefano a Empoli³⁷⁴.

³⁷³ In merito si veda: <https://www.museocollegiata.it/cosa-vedere/#ilbattistero>.

³⁷⁴ Si veda: Lee Roberts 1993, p. 118.

OPERA: *Fig. 20*

PARTICOLARE: *Fig. 20.1*

TITOLO: *Disputa sull'Immacolata Concezione*

AUTORE: Girolamo Genga

CRONOLOGIA: 1516-18

UBICAZIONE: Milano, Pinacoteca di Brera

DIMENSIONI: 438 x 290 cm

TECNICA: olio su tavola

La tavola, già ammirata da Giorgio Vasari, fu commissionata dai padri agostiniani per la chiesa di Sant'Agostino a Cesena e realizzata dal pittore e architetto Girolamo Genga fra il 1516 e il 1518. Essa costituiva il pannello centrale di un più ampio complesso decorativo³⁷⁵, smantellato durante le ristrutturazioni tardo settecentesche dell'edificio, purtroppo oggi andato perduto³⁷⁶, e collocata nell'altare maggiore solo nel 1520 dopo numerose modifiche compositive. A seguito delle spoliazioni napoleoniche il monumentale polittico venne smembrato dall'ancona originale, giungendo alla Pinacoteca di Brera nel 1809.

Secondo l'accordo, siglato con i richiedenti il 12 settembre del 1513, essa risultava composta da tre registri principali³⁷⁷: quello inferiore della predella, con raffigurate tre *Storie di Sant'Agostino*³⁷⁸, dapprima pervenuta alla Pinacoteca di Brera e, in seguito, ceduta a collezioni private e pubbliche, la *Sacra Conversazione* rappresentata nel piano mediano anch'essa preservata alla galleria nazionale milanese, la cimasa superiore con l'*Annunciazione*, conservata tutt'ora presso il Museo della Cattedrale di Cesena e, infine, due figure di beati agostiniani nei pilastri laterali purtroppo andati perduti.

Al centro si raffigurano la Madonna seduta su un trono ligneo, del quale si intravede solo un dettaglio del bracciolo, col Bambino Gesù, in piedi davanti a lei, mentre conversa con San Giovannino con le

³⁷⁵ L'ampio e inconsueto formato orizzontale, suggerito dalla necessità di essere meglio visibile da lontano considerata la notevole altezza, sostiene l'ipotesi che la cornice simulasse una struttura «trionfale», con arco inquadrato dall'ordine e attico sovrapposto.

³⁷⁶ In merito alle notizie storico-critiche, si veda: <https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/disputa-sullimmacolata-concezione/>.

³⁷⁷ Agosti; Ginzburg 2019, p. 228.

³⁷⁸ Da sinistra a destra: *Vocazione di Sant'Agostino* conservata nella raccolta milanese Morandotti, *Sant'Agostino battezza i catecumeni* all'Accademia di Carrara di Bergamo e *Sant'Agostino che distribuisce l'abito dell'Ordine* al Columbia Museum of Art della Carolina del Sud.

mani giunte in preghiera. I protagonisti sono affiancati da sei figure di santi e sante: da sinistra San Nicola da Tolentino, in abito scuro, incappucciato e con un giglio in mano, un santo anonimo in abito agostiniano, Santa Elisabetta, ritratta come una donna anziana con un panno bianco avvolto intorno alla testa, Santa Chiara da Montefalco mentre regge un cuore rosso in mano, un altro anonimo membro dell'Ordine di Sant'Agostino, e San Sebastiano³⁷⁹ con le frecce penetrate nel corpo. Sul piano inferiore, seguono due coppie di Padri della Chiesa, a sinistra Papa Gregorio Magno e Sant'Agostino, a destra Sant'Ambrogio e San Girolamo, impegnati a discutere sul dogma dell'Immacolata Concezione. Sulla sommità Dio Padre, sopra una nuvola e attorniato da angioletti svolazzanti che ne reggono il mantello e gettano fiori, scruta la scena; in primo piano chiudono la composizione tre graziosi bambini seminudi e seduti reggenti dei cartigli.

Nella coppia di Dottori sulla destra, in particolare, Sant'Ambrogio, in abiti vescovili, conta con le dita i punti del suo argomento trattato mentre San Girolamo, in veste cardinalizia e con il libro della *Vulgata* nella mano sinistra, viene raffigurato con la bocca aperta, dettaglio che, nell'arte rinascimentale, caratterizza i personaggi che solitamente parlano, piangono, urlano o cantano³⁸⁰.

I volti quasi caricaturali dei personaggi uniti alla concitazione dei loro gesti, pose e panneggi, rivelano una estrosa ed eccentrica fantasia nella complessa struttura della composizione, desunta sia dai massimi maestri dell'epoca, quali Raffaello Sanzio e Michelangelo Buonarroti, che dai primi pittori manieristi e anticlassici come il Pontormo e Lorenzo Lotto.

³⁷⁹ Galizzi Kroegel 2004, pp. 81-82.

³⁸⁰ Ekserdjian 2018, p. 177.

OPERA: *Fig. 21*

PARTICOLARE: *Fig. 21.1*

TITOLO: *Cristo tra i dottori*

AUTORE: Bernardino Scapi detto Bernardino Luini

CRONOLOGIA: 1528-30 circa

UBICAZIONE: Londra, National Gallery

DIMENSIONI: 72,4 x 85,7 cm

TECNICA: olio su tavola

L'opera, forse commissionata dalle istituzioni scolastiche milanesi e realizzata da Bernardino Luini fra il 1528 e il 1530, risultò schedata in un inventario del 1603 con attribuzione a Leonardo Da Vinci e fu di proprietà della collezione artistica del cardinale Pietro Aldobrandini, in seguito ereditata dalla principessa di Rossano e moglie di Camillo Francesco Maria Pamphili, Olimpia Aldobrandini, nel 1638. Alla morte della nobildonna, nel 1681, il dipinto passò al figlio, il cardinale Benedetto Pamphilj, e fu poi ricordato da Giorgio Vasari presso Palazzo Doria Pamphilj al Corso nel 1759³⁸¹. Nel 1789, estintasi la famiglia Pamphili, la tavola fu posseduta dai Borghese e documentata presso l'omonimo palazzo romano nel 1776 e nel 1787³⁸². Durante i primissimi anni dell'Ottocento il *Cristo tra i dottori* fu esportato in Inghilterra dal pittore di miniature e mercante d'arte Alexander Day; fu in seguito venduto al barone di Northwick John Rushout e, nel 1824, fu acquistato dal sacerdote e collezionista William Holwell Carr il quale, nel 1831, donò la propria esigua raccolta alla National Gallery di Londra³⁸³.

Il dipinto ritrae un episodio tratto dal Vangelo di Luca³⁸⁴ secondo cui Cristo, all'età di dodici anni, viene ritrovato dai genitori, Maria e Giuseppe, al Tempio di Salomone a Gerusalemme mentre dibatteva sulla Sacre Scritture in mezzo ai dottori, sorprendendoli per la sua saggezza.

Posto al centro della composizione Gesù, guardando serenamente l'osservatore mentre conta sulle dita delle mani i punti della sua argomentazione organizzandone il discorso, è circondato da quattro anziani teologi che reggono i loro libri e si rivolgono fra di essi gesticolando vivacemente, interrogandosi sulla veridicità delle parole del sommo maestro. I volti ruvidi e scavati dei quattro

³⁸¹ Quattrini 2019, p. 400.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ In merito alle notizie storiche, si veda: <https://www.nationalgallery.org.uk/people/the-reverend-william-holwell-carr>.

³⁸⁴ Lc 2,41-50.

anziani dottori, dai tratti quasi caricaturali, contrastano nettamente con i lineamenti morbidi e idealizzati del Cristo i quali, godendo di luce propria, risplendono dalle tenebre da uno sfondo scuro privo di ambientazioni, tecnica che rievoca il celeberrimo sfumato di Leonardo Da Vinci, incrementando la drammaticità della scena³⁸⁵.

L'opera entrò nella critica letteraria attraverso il confronto con altre due tavole del medesimo soggetto di Albrecht Dürer, conservata al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid³⁸⁶, datata al 1506, e di Cima da Conegliano, anch'essa del primo decennio del Cinquecento, del Museo Nazionale di Varsavia³⁸⁷, e per la relazione di tutti e tre i dipinti con un ipotetico modello leonardesco perduto³⁸⁸. Nel corso del Novecento gli studi ritennero una derivazione, forse tratta da un cartone preparatorio, da un «*Cristo dodicenne al Tempio*» oggi scomparso, ed eseguito dal maestro toscano, di passaggio a Firenze, nel 1504 su commissione di Isabella d'Este, marchesa di Mantova³⁸⁹.

Fra i due quadri menzionati il *Cristo tra i dottori* di Cima da Conegliano presenta una maggiore somiglianza con la composizione di Bernardino Luini il quale, probabilmente, riprese alcune formule dal pittore trevigiano principalmente per le figure, rappresentate a mezzo busto con Gesù Cristo rialzato al centro, e per la rispondenza delle coppie di teologi, i cui volti sono molto simili a quelli di alcuni personaggi raffigurati all'interno del Santuario della Beata Vergine a Saronno e della Chiesa di Santa Maria degli Angioli a Lugano³⁹⁰.

Nonostante il modello figurativo sia desunto dai canoni leonardeschi, accanto alla componente analitico-descrittiva di carattere mantegnesco l'accentuazione coloristica si fa più intensa, vivace e brillante avvicinandosi maggiormente alla tavolozza veneziana di Giovanni Bellini³⁹¹ anziché alle tinte pastello sfumate tipiche del maestro fiorentino.

³⁸⁵ Si veda: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors>.

³⁸⁶ In merito si veda: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/durer-albrecht/jesus-among-doctors>.

³⁸⁷ Si veda: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/506880>.

³⁸⁸ Quattrini 2019, pp. 400-401.

³⁸⁹ Ivi, p. 401.

³⁹⁰ Ivi, p. 402.

³⁹¹ *Ibidem*.

II.4.2 Carattere profano

OPERA: *Fig. 22*

PARTICOLARE: *Fig. 22.1*

TITOLO: *La Retorica e l'Aritmetica*

AUTORE: Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio detto Gentile da Fabriano

CRONOLOGIA: 1411-12

UBICAZIONE: Foligno, Palazzo Trinci, Sala delle Arti Liberali e dei Pianeti

DIMENSIONI: /

TECNICA: affresco

La grande Sala delle Arti Liberali e dei Pianeti, denominata anche *Camera delle rose*³⁹² come attestato in un pagamento registrato il 21 agosto 1411³⁹³, ubicata al secondo piano di Palazzo Trinci a Foligno, fu commissionata a Gentile da Fabriano tra il 1411 e il 1412 dal gonfaloniere di giustizia e capitano del popolo folignate Ugolino III Trinci. L'attribuzione al maestro fabrianese è stata verificata e supportata a seguito della recente scoperta da parte di Laura Lametti, durante delle indagini sull'edificio condotte nel 2001, di un taccuino di collezione privata ascrivibile all'erudito toscano Lodovico Coltellini redatto tra il 1770 e il 1780 come la nona parte di una sequela di *Appunti sopra la città di Fuligno*, contenente schizzi e notizie essenziali relative agli affreschi di Palazzo Trinci³⁹⁴.

I soggetti dell'ampio complesso decorativo, di carattere tipicamente allegorico profano, onoravano la perpetuità fra la nobile signoria dei Trinci e il glorioso Impero Romano, ispirandosi agli epigrammi latini dell'umanista Francesco da Fiano e al trattato didattico *De nuptiis Philologiae et Mercurii* del grammatico romano Marziano Capella³⁹⁵.

La camera a pianta irregolare, che aveva probabilmente la funzione di studio o biblioteca, nella parete nord raffigura le *Arti Liberali* del Trivio, Grammatica, Dialettica, Retorica, e del Quadrivio, Aritmetica, Musica, Geometria e Astronomia, con al centro trionfante la Filosofia, il punto d'arrivo di ogni sapere umano; la parete sud, invece, è decorata con la rappresentazione simbolica dei sette pianeti, Luna, Marte, Mercurio, Giove, Venere, Saturno e Sole, con una decorazione che segue

³⁹² La decorazione finale doveva simulare un drappo a padiglione color turchese arricchito da una frangia blu, rossa e verde, sul quale si intrecciano due file di rose vermiglie, fiore araldico ed emblema di Ugolino Trinci. Si veda: Salmi 1919, p. 147.

³⁹³ In merito si veda: De Marchi; Laureati; Onori 2006, p. 18.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 22.

l'ordine dei giorni della settimana, alludendo alle sette *Età dell'uomo* e alle *Ore del giorno*, effigiati all'interno di tondi o ruote³⁹⁶.

Poste su un fondale blu oltremare al di sopra di una pedana le scienze, personificate da figure femminili riccamente abbigliate, siedono composte su fastosi troni goticheggianti, corredati da cupole e edicole pensili. La figura dell'*Aritmetica* in particolare che, assieme alla *Retorica*, completano la serie delle *Arti Liberali* della parete nord, viene rappresentata come una giovane donna dai capelli biondi raccolti da un elegante acconciatura e indossa una semplice pellanda rosa chiaro bordata di blu sulle maniche e sul colletto. Seduta in cattedra alza la mano destra per computare con lo scolaro che le sta di fronte in piedi, vestito con un farsetto verde decorato di fiori sopra una gorgiera bianco avorio e una sciarpa rossa, mentre ripete gli stessi movimenti della maestra³⁹⁷. La descrizione della personificazione, posta nella cornice inferiore tra gli affreschi e il finto drappeggio, sintetizza ed esplicita il significato allegorico: «*Matematica son Vera scienza / En numerare tucte addunationi / Le mie sorelle non posson far senza / mio numerare et multiplicationi*».

Nonostante alcune imprecisioni a livello stilistico-anatomico e architettonico, l'impostazione scenica dei personaggi rammenta gli affreschi allegorici eseguiti tra il 1365 e il 1367 da Andrea Bonaiuti nel cappellone degli Spagnoli all'interno della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, nei quali le arti siedono entro raffinate cattedre goticheggianti; un precedente figurativo, inoltre, sono i rilievi marmorei della Fontana Maggiore di Perugia³⁹⁸ realizzati tra il 1275 e il 1278 da Nicola e Giovanni Pisano, in cui composizione e iconografia risultano i chiari motivi ispiratori per la rappresentazione del maestro fabrianese.

³⁹⁶ In merito alla descrizione, si veda: <http://www.museifoligno.it/i-musei/palazzo-trinci/il-palazzo/la-decorazione/sala-delle-arti-e-dei-planeti>.

³⁹⁷ Salmi 1919, p. 148.

³⁹⁸ Ivi, p. 151.

OPERA: *Fig. 23*

PARTICOLARE: *Fig. 23.1*

TITOLO: *Allegoria dell'Aritmetica*

AUTORE: Nicola Giolfino

CRONOLOGIA: 1520-25

UBICAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

DIMENSIONI: 95 x 100 cm

TECNICA: affresco staccato

Gli affreschi delle *Allegorie delle Arti Liberali*³⁹⁹, poste all'interno di semplici medaglioni ornati da un motivo a ghirlanda vegetale, furono scoperti casualmente nel maggio del 1873 in una stanza dell'ex caserma austriaca di San Nicolò di Verona, a seguito di alcuni lavori per la conversione della struttura in scuola comunale. Molto probabilmente gli affreschi decoravano una casa cinquecentesca che venne successivamente inglobata all'interno dell'ex caserma. La casa doveva appartenere alla famiglia Prandini, che possedeva alcuni terreni edificabili nei pressi dell'Arena.

Affiorati sotto numerosi strati di calce gli affreschi vennero giudicati meritevoli di essere salvati e furono successivamente staccati e trasferiti presso il Museo Civico di Verona. Nel 1899 vennero collocati nella XII sala della Pinacoteca mentre nel 1912, in seguito ad un generale riallestimento, traslati in corrispondenza della scala d'ingresso. Nel 1937 furono posti presso il Museo di Castelvecchio nella Sala Murari, la XX del secondo piano, e nel 1947 esposti alla mostra *Capolavori della pittura veronese*. Anche se non è documentato nessun restauro, è possibile che in occasione di tale evento le Allegorie vennero ritoccate. Fra il 1953 e il 1955 sono documentati all'interno della IX sala, dedicata alla Provincia di Verona e, in seguito alla mostra *Da Altichiero a Pisanello* del 1958, le opere vennero esposte nel secondo piano della Reggia. Nel corso del primo decennio degli anni Duemila, gli affreschi vennero nuovamente restaurati in una campagna diretta da Francesca Mariotto.

Fu Marina Repetto Contaldo⁴⁰⁰ nel 1990 a riconoscere le Allegorie delle Arti Liberali: *Grammatica, Dialettica, Retorica, Geometria, Aritmetica, Astronomia e Musica*, raffigurate secondo l'iconografia esplicitata all'interno del romanzo *Le Nozze di Filologia e Mercurio* scritto da Marziano Capella nel

³⁹⁹ In merito alla descrizione, si veda: <https://www.centrobossaglia.it/restauro-fresco/allegorie-delle-arti-liberali-nicola-giolfino/>.

⁴⁰⁰ In merito si veda: M. Repetto Contaldo, *Nicola Giolfino*, calendario della Banca Popolare di Verona, Verona 1990, pp. 43-45.

V secolo. A conferma della sua ipotesi e attribuzione a Giolfino, Repetto Contaldo confrontò l'intervento ultimato con un disegno raffigurante le sette Arti Liberali, racchiuse entro semplici medaglioni e ricondotto allo stesso. Attualmente conservato presso il Département des Arts graphiques del Louvre è stato oggetto d'interesse da parte di Terence Mullaly nel 1971⁴⁰¹ il quale, però, lo considerò uno studio preparatorio realizzato per un intervento simile a quello di Castelvechio, ma non propriamente ad opera di Nicola Giolfino.

L'*Aritmetica*, in particolare, soggetto in questa sede preso in esame, viene rappresentata come una donna dai lunghi capelli biondo veneziano intrecciati con un nastro verde e abbigliata elegantemente con un vestito rosa bordato di bianco. Contando velocemente con le dita allude ad un calcolo matematico; sulla sua fronte un'enigmatica gemma dalla quale scaturiscono dei raggi luminosi.

Il modellato plasticismo del volto, la composizione formale ed il morbido e delicato panneggio rassomigliano sia alla coeva *Lucrezia* conservato presso l'Allen Memorial Art Museum di Oberlin, che alla *Madonna col bambino*⁴⁰², detta *Madonna dei gelsomini*, data al 1510 circa e conservata presso il Museo di Castelvechio di Verona.

⁴⁰¹ Repetto Contaldo 2010, pp. 381; 383.

⁴⁰² Si veda: https://museodicastelvechio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=44020.

OPERA: *Fig. 24*

PARTICOLARE: *Fig. 24.1*

TITOLO: *Allegorie delle Arti Liberali*

AUTORE: Giovanni di Ser Giovanni detto Lo Scheggia

CRONOLOGIA: 1460 circa

UBICAZIONE: Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

DIMENSIONI: 48 x 155 cm

TECNICA: tempera su legno

La serie delle *Allegorie delle Arti Liberali*⁴⁰³, dipinta nel 1460 circa dal pittore toscano Giovanni di Ser Giovanni detto «Lo Scheggia», fratello del celeberrimo Masaccio, assieme alle immagini delle *Virtù*⁴⁰⁴ realizzate dal figlio Anton Francesco, risultano parti di due fronti di un cassone⁴⁰⁵ ligneo, oggetto largamente diffuso tra le famiglie abbienti della Firenze quattrocentesca. Il pannello, dapprima catalogato all'interno della collezione parigina di Joseph Spiridon del 1929 attribuito al pittore fiorentino Giovanni dal Ponte, nello stesso anno venne venduto all'asta Cassirer-Helbing di Berlino al politico e mecenate spagnolo Francesc d'Assís Cambó. Schedato nel 1932 dallo storico dell'arte statunitense Bernard Berenson come opera tarda di Francesco d'Antonio, solo nel 1940 Roberto Longhi attribuì il pannello all'anonimo Maestro del Cassone Adimari⁴⁰⁶, in seguito indentificato come opera di Giovanni di Ser Giovanni. La tavola rimase di proprietà del Cambó fino al 1949, anno in cui la sua collezione, composta da una cinquantina di dipinti di maestri europei dal XIV al XIX secolo, fu donata al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona⁴⁰⁷, dov'è conservata tutt'oggi.

Le immagini rappresentano le Allegorie delle sette arti liberali identificabili attraverso iscrizioni: da sinistra la Logica, o la Dialettica, l'Aritmetica, la Geometria, l'Astronomia, la Retorica, la Grammatica e la Musica⁴⁰⁸, tutte raffigurate con i propri oggetti identificativi in mano. Riccamente ornate ed elegantemente abbigliate, le scienze siedono composte sul gradino superiore di un

⁴⁰³ Si veda: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/seven-liberal-arts/giovanni-di-ser-giovanni-lo-scheggia/064968-000>.

⁴⁰⁴ In merito si veda: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/seven-virtues/anton-francesco-dello-scheggia/064967-000>.

⁴⁰⁵ Bellosi; Haines 1999, p. 28.

⁴⁰⁶ Bellosi; Folchi 1991, p. 166.

⁴⁰⁷ Bellosi; Haines 1999, p. 75.

⁴⁰⁸ Bellosi; Folchi 1991, p. 164.

imponente bancale rinascimentale, corredato di spalliera e di nicchie sormontate da valve di conchiglia mentre, ai loro piedi, sul gradino inferiore, giacciono alcuni dei pensatori più influenti della storia greco-romana abbigliati in modo sfarzoso. Le scienze, inoltre, sono separate da statuette bronzee di illustri personaggi storici reggenti cartigli inquadrati ai lati da piccole colonne tortili, anch'esse accompagnate da iscrizioni: da sinistra Orazio Coclite, Attilio Regolo, Gaio Giulio Cesare, Scipione l'Africano, Gneo Pompeo Magno, Marco Claudio Marcello e Quinto Cecilio Metello⁴⁰⁹. Sullo sfondo di un cielo azzurro-verde, infine, emerge un giardino rigoglioso dal quale appaiono imponenti abeti e cipressi disposti ordinatamente.

La figura dell'*Aritmetica* in particolare, la seconda fanciulla posta alla destra della *Logica*, è acconciata con un leggero velo color bianco sul capo e indossa una pellanda rosa chiaro e una lunga gonna verde smeraldo con motivi decorativi d'oro sulle maniche, sui bordi e sul colletto; viene rappresentata mentre regge con la mano destra la tavoletta dell'abaco per effettuare i conti matematici, e con le dita della sinistra computa i risultati ottenuti. Ai piedi della fanciulla, infine, siede Pitagora, filosofo e matematico greco antico celebre per aver fondato a Crotone la scuola dedicata a suo nome, agghindato con vesti orientaleggianti reggendo un grosso libro in mano.

Il complesso iconografico assieme all'impostazione scenica, con le fanciulle poste su una sorta di terrazza simile agli stalli corali lignei accompagnate dai capostipiti delle discipline rappresentate dalle arti, rievocano le figurazioni di Andrea Bonaiuti realizzate tra il 1365 e il 1367 nel cappellone degli Spagnoli all'interno di Santa Maria Novella a Firenze⁴¹⁰. Lo sfondo, ordinato da grossi alberi, e scandito dalla meticolosa architettura, infine, risulta ispirato dall'affresco *La resurrezione del figlio di Teofilo e San Pietro in cattedra* eseguito da Masaccio nel 1427 circa della Cappella Brancacci all'interno della chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, impostazione adottata nel 1440 circa da Beato Angelico nella *Pala di San Marco* e utilizzata frequentemente nelle ancone fiorentine della seconda metà del Quattrocento⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Bellosi; Folchi 1991, p. 164.

⁴¹⁰ Ivi, p. 166.

⁴¹¹ Ivi, p. 170.

II.5 Il gesto del silenzio: *signum harpocraticum*

Il *signum harpocraticum*, o *signum silentii*, è il gesto del silenzio, del mistero iniziatico e dell'assenza di parola. Diffusosi nella tradizione occidentale sin dall'antichità presenta origine egiziana e consta di due varianti semantiche principali: la prima, di valore passivo, in cui il soggetto rappresentato con il dito indice portato alla bocca si impartisce di tacere; la seconda, con funzione attiva, in cui, con il medesimo gesto, viene ordinato allo spettatore di fare silenzio⁴¹².

Nella mitologia egizia il *signum* contrassegnava il dio del silenzio Arpocrate, divinità corrispondente all'antico *Har-pe-Krat* ossia Horus bambino, figlio di Iside e Osiride, rappresentato nell'atto di portare il dito alle labbra, esortando gli uomini a non parlare in modo avventato⁴¹³ al cospetto degli dèi. Raffigurato da solo, talvolta con dei raggi attorno alla testa che ne simboleggiano l'aurea divina e la conoscenza realizzata, la sua figura dà vita ad un culto incentrato sull'acquisizione della saggezza e sulla conoscenza esoterica nascosta⁴¹⁴.

Entrato a far parte del pantheon greco e poi romano, la divinità venne dapprima descritta da Ovidio come «*colui che reprime la voce e invita col dito al silenzio*»⁴¹⁵, esplicitandone la sua misteriosa attitudine; in seguito, da Plutarco, filosofo, sacerdote greco e autore del *De Iside et Osiride*⁴¹⁶, che sintetizzò in modo chiaro il profondo significato di Harpocrates, il quale

non è da pensare ch'egli fosse un dio imperfetto e bambino [...] egli è, invece, il tipo rappresentativo e ammonitore di quel discorso degli uomini intorno agli dèi [...] perciò il dio ha il dito che preme su la bocca, a simbolo della sua virtù di silenzio e del silenzio stesso⁴¹⁷.

Egli fu il custode dei sacri misteri, divinità dei segreti e della potenza creatrice della voce, la cui immagine veniva posta all'ingresso dei santuari per inviare un messaggio rivolto agli iniziati⁴¹⁸.

Nella statuaria romana Arpocrate apparve come un giovane *Eros*, scarsamente vestito o in nudità, munito di ali o faretra, a volte cinto sulla testa da una corona di edera o da una fascia vegetale, spesso appoggiato ad un tronco d'albero o ad un altro supporto, in una posa alquanto abbandonata ma sempre intimando al silenzio⁴¹⁹.

⁴¹² Chastel 2008, p. 70.

⁴¹³ Macioce 2018, p. 8.

⁴¹⁴ *Ibidem*. In merito si veda: Chastel 2008, pp. 70-72.

⁴¹⁵ Ovidio 1994, IX, v. 692, p. 565.

⁴¹⁶ Trattato del II secolo d.C. che descrive il mito egiziano di Iside e Osiride e dedicato a Clea, sacerdotessa di Delfi.

⁴¹⁷ Plutarco 2002, 68, pp. 121-123.

⁴¹⁸ Macioce 2018, p. 8; Höbel 2017, pp. 402-403.

⁴¹⁹ Höbel 2017, p. 401.

Al di là della statuaria antica, rari esempi figurativi si possono ritrovare in ambito cristiano religioso attraverso la rappresentazione di santi, martiri, virtù ed allegorie⁴²⁰, declinando l'antica iconografia ad una raccomandazione di carattere morale e disciplinare anziché intellettuale⁴²¹.

In epoca rinascimentale, il rinnovato interesse per il mondo antico non trascurò l'immagine emblematica di tale divinità, la quale recuperò il suo pieno vigore attraverso gli scritti di Piero Valeriano⁴²² e Vincenzo Cartari⁴²³, la cui diffusione è forse all'origine di diverse decorazioni a carattere profano⁴²⁴.

Il *signum silentii* continuò ad apparire durante il XVII fino al XX secolo anche se in maniera meno diffusa, nonostante tale gestualità nel mondo occidentale possieda una qualità originale che l'esperienza sedimentò nel corso del tempo⁴²⁵.

⁴²⁰ Macioce 2018, pp. 8-9.

⁴²¹ Chastel 2008, p. 86.

⁴²² Umanista, teologo e scrittore italiano autore degli *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literis commentarim* del 1556, opera composta di sessanta libri nei quali si occupa della descrizione di animali, piante ed interpreta i geroglifici egiziani.

⁴²³ Mitografo e diplomatico italiano, autore de' *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi* del 1556, un trattato sull'iconografia delle divinità classiche dedicato al cardinale Luigi II d'Este e corredato di illustrazioni ed incisioni.

⁴²⁴ Höbel 2017, p. 407.

⁴²⁵ Chastel 2008, p. 88.

II.5 Analisi delle opere

II.5.1 Carattere sacro

OPERA: *Fig. 25*

PARTICOLARE: *Fig. 25.1*

TITOLO: *San Pietro Martire che ingiunge al silenzio*

AUTORE: Fra Giovanni da Fiesole detto il Beato Angelico

CRONOLOGIA: 1442 circa

UBICAZIONE: Firenze, Museo nazionale di San Marco

DIMENSIONI: 108 x 145 cm

TECNICA: affresco

Beato Angelico affrescò gli ambienti del Convento di San Marco, oggi annessi all'interno del Museo nazionale, fra il 1438 e il 1445, intervento commissionatigli da Cosimo il Vecchio su suggerimento di Antonino Pierozzi, priore e in seguito vescovo di Firenze. La ristrutturazione del complesso venne affidata all'architetto di fiducia medico Michelozzo di Bartolomeo, il quale lavorò al progetto per circa una decina d'anni⁴²⁶. Il primo ambiente che il Michelozzo portò a compimento fu il Chiostro dedicato a Sant'Antonino, nel quale l'Angelico affrescò una serie di cinque lunette ogivali poste sopra le porte di ogni ambiente. I soggetti rappresentati sono collegati alla funzione degli spazi cui danno accesso⁴²⁷: sulla lunetta posta sopra la porta della Sagrestia viene raffigurato san Pietro martire che ingiunge al silenzio, mentre compie il gesto di Arpocrate, portando l'indice della mano destra alle labbra chiuse. Il suo volto, segnato dall'intensa meditazione e dalla preghiera, accompagnato dalla dolcezza dell'invito al silenzio, una delle regole dell'ordine, è in grado di smuovere le coscienze dei fedeli, indicando loro la via del Signore.

Il santo indossa una cappa con cappuccio sopra una tunica bianca e viene rappresentato con due ferite inferte sul capo da una scure e sul dorso da un pugnale. L'incitazione al silenzio, il libro delle Sacre Scritture e la penna di piuma rette con la mano sinistra appartengono all'iconografia tradizionale di Pietro da Verona, il martire dell'Ordine e patrono degli inquisitori⁴²⁸. L'evidenza scultorea della figura posta frontalmente, con un taglio compositivo a metà gamba, esplicita un'immagine fortemente densa

⁴²⁶ In merito alle notizie storiche, si veda: M. Scudieri, *Museo di San Marco*, Giunti, Firenze 1999, p. 7.

⁴²⁷ Per la descrizione delle lunette, si veda: A. Hertz, H. Nils Loose, *Fra Angelico*, Edizioni Paoline, Roma 1983, pp. 78-79.

⁴²⁸ Morachiello 1995, p. 186.

di significato che entra nelle coscienze dei fedeli e si radica profondamente nei loro pensieri⁴²⁹. L'immagine si staglia su uno sfondo bruno come se si stesse affacciando verso il fedele, stilisticamente rispetta la destinazione conventuale presentandosi in modo semplice, priva di vistosi elementi decorativi.

Il silenzio nel coro, che veniva ingiunto dalle Costituzioni primitive, era considerato un atto di umiltà e vincolo d'unità: esso consentiva a ciascuno di immedesimarsi nell'oggetto invocato, di vivere intensamente e totalmente con Dio⁴³⁰. La ferita, il libro e la preghiera significavano che sul silenzio si fondavano lo studio, la meditazione, la predicazione e la difesa del Verbo. Il Predicatore, infatti, doveva essere pronto ad accettare in silenzio eroico anche il martirio, proprio come accadde a Pietro da Verona il quale, mentre veniva assassinato, scrisse col proprio sangue sul terreno l'*incipit* del Credo Apostolico⁴³¹.

Conformemente allo stile masacesco, la composizione formale del soggetto ed il modellato plasticismo, accentuato da un solido chiaroscuro, si avvicinano al coevo affresco della *Crocifissione con san Domenico*, dipinto all'interno del chiostro del medesimo convento fiorentino, con tutta probabilità realizzato assieme alle cinque lunette del pianterreno.

⁴²⁹ Moracchiello 1995, p. 186.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ibidem*.

OPERA: *Fig. 26*

PARTICOLARE: *Fig. 26.1*

TITOLO: *Giovanni Duns Scoto*

AUTORE: Benozzo di Lese detto Benozzo Gozzoli

CRONOLOGIA: 1450-1452 circa

UBICAZIONE: Montefalco, Complesso museale San Francesco, Cappella maggiore

DIMENSIONI: /

TECNICA: affresco

Gli affreschi della cappella maggiore della chiesa di San Francesco a Montefalco, oggi annessi all'interno dell'omonimo Complesso museale, furono commissionati a Benozzo Gozzoli da Fra Jacopo Mattioli da Montefalco, teologo, predicatore dell'Ordine dei Frati Minori e priore del convento, fra il 1450 e il 1452. Preceduta da una pergola in legno intagliato e decorato l'abside, a pianta pentagonale con volta costolonata suddivisa in sei vele poggiate su peducci figurati, illustra gli episodi più significativi della vita di San Francesco, Santi e personaggi dell'ordine francescano organizzati in dodici riquadri e disposti su tre differenti registri⁴³².

Il programma iconografico del ciclo identifica la similitudine di Francesco come «*alter Christus*» esplicitata sia all'interno della *Legenda maior* del filosofo e cardinale Bonaventura di Bagnoregio, che nel *De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, un testo composto fra il 1385 e il 1390 dal biografo Bartolomeo da Pisa⁴³³.

Sopra gli stalli del coro ligneo, posto alla base dell'abside centrale, conclude la decorazione un lungo fregio orizzontale entro il quale si impostano venti protettori della fede, individualizzati dal contegno nei gesti e identificati dalle iscrizioni. Effigiati all'interno di medaglioni vegetali, i ritratti includono personalità teologiche come Bonaventura da Bagnoregio, Matteo d'Acquasparta e Giovanni Duns Scoto; tra la grande finestra e la porta che conduce alla sacrestia, infine, sono raffigurati i tre illustri fiorentini dell'epoca, Francesco Petrarca reggente il Canzoniere, Dante Alighieri mentre tiene in mano la Divina Commedia aperta all'incipit del primo canto dell'Inferno e Giotto di Bondone intento

⁴³² In merito alla descrizione, si veda: <https://www.museomontefalco.it/sezMusaTplModweb.asp?idS=2>.

⁴³³ Cole Ahl 1997, p. 49.

a dipingere una Madonna con Bambino, istruendo letteralmente e invitando spiritualmente i fedeli agli episodi soprastanti⁴³⁴.

Il sesto clipeo della parete nord sulla sinistra, in particolare, posto fra il cardinale *Leonardo Rossi da Giffoni* e il docente universitario *Guglielmo di Ware*, ritrae il filosofo e teologo scozzese francescano *Giovanni Duns Scoto* accompagnato dall'iscrizione «GUARRO MA[G]ISTER SCOTI»; «SCOTUS DOCTO[R] SUBTILIS»⁴³⁵. Posto in un fondale bruno-nero attorniato da una decorazione a girali arborei rossi e bianchi, il beato viene effigiato frontalmente, a mezza figura, con le canoniche vesti dottorali mentre, con la mano sinistra regge un libro aperto non meglio identificato e, con la destra, con l'indice levato alle labbra serrate, ingiunge al silenzio per mezzo della gestualità del Dio Arpocrate.

L'accuratezza disegnativa e il modulato cromatismo del ritratto unita alla delicata composizione plastica dei lineamenti rievocano, con ogni probabilità, le bordure decorative con volti giovanili entro esagoni alternate a motivi vegetali delle vele dei *Profeti* e del *Cristo giudice tra angeli* poste all'interno della cappella di San Brizio, comunemente nota come cappella Nuova⁴³⁶, della cattedrale di Santa Maria Assunta a Orvieto, celebre ciclo di affreschi avviato da Beato Angelico e Benozzo Gozzoli nel 1447.

⁴³⁴ Cole Ahl 1997, p. 49.

⁴³⁵ In merito si veda: E. Lunghi, *Il Beato Duns Scoto e l'iconografia francescana nella chiesa di San Francesco a Montefalco*, in *Giovanni Duns Scoto. Studi e ricerche nel VII Centenario della sua morte*, a cura di M. Carbajo Núñez, vol. II, Antonianum, Roma 2008, p. 463.

⁴³⁶ Si veda: B. Toscano, *Maestri e compagni tra Orvieto e Montefalco*, in *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, a cura di G. Capitelli, Silvana Editoriale, Milano 2002, pp. 66-75.

OPERA: *Fig. 27*

PARTICOLARE: *Fig. 27.1*

TITOLO: *San Domenico*

AUTORE: Bartolomeo di Paolo detto Baccio della Porta (Fra Bartolomeo)

CRONOLOGIA: 1511-12 circa

UBICAZIONE: Firenze, Museo nazionale di San Marco

DIMENSIONI: 60 x 118 cm

TECNICA: affresco

L'intervento di ristrutturazione del Convento domenicano di San Marco, oggi sede del Museo nazionale sito a Firenze, fu affidato all'architetto mediceo Michelozzo di Bartolomeo fra il 1436 e il 1437 da Cosimo il Vecchio, rinnovamento suggerito dall'allora priore del convento Antonino Pierozzi e protrattosi per circa una decina d'anni⁴³⁷. La decorazione ad affresco degli ambienti interni venne commissionata al Beato Angelico e ai suoi collaboratori della celebre Scuola di San Marco, fra i quali Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli e loro allievi, cooperando organicamente dal 1438 al 1446 circa.

L'area settentrionale del complesso, situata al primo piano sotto la biblioteca michelozziana e originariamente destinata alla foresteria presenta, sulla parete destra, otto lunette ad affresco effigiate con Santi e Beati dell'ordine domenicano a mezza figura, di cui cinque risultano di mano di Fra Bartolomeo: *Beato Ambrogio Sansedoni, San Vincenzo Ferrer, San Tommaso d'Aquino, San Pietro Martire e San Domenico*⁴³⁸. Completano la serie le rimanenti lunette con i Santi domenicani *Giacinto, Lodovico Bertrando e Raimondo di Penyafort*, eseguite da un anonimo pittore del XVIII secolo, a completamento della sequenza decorativa delle porte che si aprivano sulla galleria centrale⁴³⁹.

L'ultima raffigurazione del gruppo sopracitato rappresenta il presbitero spagnolo e fondatore dell'Ordine dei frati predicatori Domenico di Guzmán: all'interno di un vano monocromo sotteso da un'incorniciatura ad arco a sesto ribassato color grigio che simula la pietra, il santo viene impostato di tre quarti, stante e con i consueti abiti domenicani, mentre regge un giglio bianco con la mano sinistra e, con la destra, levando il dito indice alle labbra chiuse, ingiunge al silenzio compiendo il gesto di Arpocrate. L'evidenza scultorea del martire s'impone ai fedeli per la particolare forza

⁴³⁷ In merito si veda: M. Scudieri, *Museo di San Marco*, Giunti, Firenze 1999, p. 7.

⁴³⁸ Scudieri; Padovani 1996, p. 271.

⁴³⁹ Ivi, p. 274.

espressiva e per l'immediatezza ritrattistica ottenute secondo una modulazione chiaroscurale a tratteggio molto accurata e puntuale, tecnica che privilegia l'enfasi retorica e psicologica del personaggio, avvicinando l'impostazione ad uno studio preparatorio a colori piuttosto che a un affresco finito⁴⁴⁰.

Il carattere prettamente disegnativo del *San Domenico* è dimostrato dalla fedeltà assoluta di un bozzetto preliminare a sanguigna e punta metallica su carta bianca conservato presso il Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam⁴⁴¹, la cui plasticità ed i lineamenti servirono come modello per un'altra lunetta che raffigura il *Beato Ambrogio Sansedoni*⁴⁴². Posto sul verso di un foglio che ritrae due teste di frate ricondotte alla pala del Gran Consiglio assieme a due studi per la Vergine della *Madonna con Bambino in gloria Carondelet* e ad uno schizzo per le mani di Sant'Antonio Abate per la *Pietà* commissionata nel 1511 per la Certosa di Pavia, la datazione del santo, come proposto dallo studioso Chris Fischer, viene ricondotta all'esecuzione della *Madonna Carondelet* della Cattedrale di Besançon, ossia fra il 1511-1512 circa⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Scudieri; Padovani 1996, p. 274.

⁴⁴¹ In merito si veda: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/59391/studies-for-st-dominic-s-head-and-hands-in-one-of-the-lunette-frescos-in-the-antica-foresteria-of-the-san-marco-convent-florence-museo-di-san-marco>.

⁴⁴² Fischer 1990, p. 242.

⁴⁴³ *Ibidem*.

II.5.2 Carattere profano

OPERA: *Fig. 28*

PARTICOLARE: *Fig. 28.1*

TITOLO: *Allegoria del Silenzio*

AUTORE: Ambito di Girolamo Romanino

CRONOLOGIA: 1530-1540 circa

UBICAZIONE: Cavernago, Castello di Malpaga, Stanza del Capitano

DIMENSIONI: /

TECNICA: affresco strappato trasportato su tela

Edificato probabilmente nel XIII secolo da ricchi proprietari terrieri della famiglia Beteschi⁴⁴⁴ e, nel 1450, divenuto di proprietà della Serenissima Veneta, il castello di Malpaga venne acquistato il 29 aprile del 1456 al prezzo di cento ducati d'oro dal condottiero e capitano di ventura bergamasco Bartolomeo Colleoni a seguito della nomina a Capitano Generale di tutte le milizie della Repubblica di Venezia avvenuta nel 1455⁴⁴⁵. Integrato all'interno di un rigoglioso paesaggio rurale nei pressi del comune di Cavernago, l'edificio venne ampliato e ristrutturato rendendolo sia un imponente fortezza a pianta quadrata arricchita da portici e logge e circondata lungo il perimetro da un ampio fossato con doppia cinta muraria, che residenza di rappresentanza e principale centro politico-militare, risiedendovi stabilmente assieme alla moglie Tisbe Martinengo dal 1458. A seguito della morte del generale, avvenuta nel novembre del 1475, il nipote e condottiero Alessandro Martinengo Colleoni, fra il 1520 e il 1540 circa, affidò la decorazione dell'intera corte al pittore bresciano Girolamo Romanino e al friulano Marcello Fogolino.

Organizzato su due livelli interamente affrescati e con un cortile centrale interno, l'ampio fabbricato di corte ospitò numerosi forestieri, artisti, umanisti e illustri personaggi dell'epoca, tra cui il monarca e re Cristiano I di Danimarca⁴⁴⁶, il quale soggiornò presso la fortezza tra il 12 e il 13 marzo del 1474, in pellegrinaggio per Roma con il Duca di Sassonia e una scorta di duecento cavalieri, evento rappresentato nel ciclo del *Salone d'onore* situato al pianterreno e attribuito al Fogolino⁴⁴⁷. Dal

⁴⁴⁴ Come approfondimento, si veda: M. Fortunati, A. Ghiroldi, *Il castello di Malpaga in Castra Bergomensia. Castelli e architetture fortificate di Bergamo e provincia*, a cura di G. Colmuto Zanella, F. Conti, Provincia di Bergamo, Bergamo 2004, pp. 442-459.

⁴⁴⁵ In merito si veda: <https://www.castellomalpaga.it/it/castello/storia/>.

⁴⁴⁶ Si veda: Fumagalli 1893, pp. 8; 12.

⁴⁴⁷ In merito si veda: B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian school*, vol. I, Phaidon, London 1957, p. 77.

loggiate sopraelevato si accede ad una serie di ambienti destinati alla vita quotidiana con raffigurazioni di gusto cortese che riproducono arazzi parietali; dalla prima sala posta nell'ala settentrionale del palazzo deriva un ciclo di affreschi del 1530-1540 circa attribuito alla scuola del Romanino con figure allegoriche femminili⁴⁴⁸ assieme alle rappresentazioni di *Tempo* e *Silenzio*, recuperate durante i restauri effettuati dall'ingegnere e storico dell'architettura Luigi Angelini nel 1944.

L'*Allegoria del Silenzio*, in particolare, attualmente esposta assieme all'intera serie nella sala adiacente, adibita ai visitatori come camera da letto del Colleoni e denominata *Stanza del Capitano*, effigia un anziano barbuto posto all'interno di una finta nicchia dipinta agghindato con una lunga toga rossa legata in vita da una corda e sulle spalle un ampio mantello color marrone; con la mano destra, attraverso la gestualità di Arpocrate, ordina di tacere levando il dito indice verso la bocca mentre, con la sinistra, indica un punto preciso da osservare.

Nonostante il desueto stato di conservazione, l'impostazione tecnico-formale e la plasticità compositiva del soggetto rievocano, con ogni probabilità, le figure allegoriche dipinte ad affresco dal Romanino tra il 1531 e il 1532 nel pianerottolo della loggia che si affaccia sul *Cortile dei Leoni* all'interno del Castello del Buonconsiglio di Trento, celebre commissione del politico e cardinale Bernardo Clesio⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Tradizionalmente raffigurano le otto figlie del Colleoni reggenti frutti e strumenti musicali: Medea, Cassandra, Polissena, Orsina, Isotta, Caterina, Doratina e Riccadona.

⁴⁴⁹ In merito si veda: <https://www.buonconsiglio.it/index.php/it/Castello-del-Buonconsiglio/monumento/Percorso-di-visita/Magno-Palazzo/La-Scala-del-Giardino-e-l-ambiente-al-piano-terreno>.

OPERA: *Fig. 29*

PARTICOLARE: *Fig. 29.1*

TITOLO: *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*

AUTORE: Giovanni Francesco di Niccolò Luteri detto Dosso Dossi

CRONOLOGIA: 1523-24 circa

UBICAZIONE: Cracovia, Castello Reale di Wawel

DIMENSIONI: 111,3 x 150 cm

TECNICA: olio su tela

Il dipinto, opera celeberrima di Dosso Dossi, venne probabilmente commissionato da Alfonso I d'Este, a testimonianza di una committenza d'eccellenza le imponenti dimensioni e il complesso soggetto mitologico che ben si inseriscono nel contesto decorativo del Belvedere. In particolare, l'attenzione veniva orientata sulla figura di Giove che, sotto il profilo fisiognomico, coincide con quella del duca ferrarese. L'opera fu documentata per la prima volta a Venezia, presso Palazzo Widmann nel 1659, con attribuzione a Dosso Dossi, presupponendo la sua appartenenza al conte Lodovico Widmann⁴⁵⁰, illustre collezionista dell'epoca. Nel 1660 Marco Boschini⁴⁵¹ ricordava l'esistenza di una variante sul medesimo tema realizzata dal pittore reggiano Luca Ferrari; in seguito, nel 1663 sia Boschini che Giuliano Martinioni⁴⁵² all'interno di Palazzo Widmann ammirarono l'opera di Dosso, identificando correttamente l'insolito soggetto come derivante dal poema letterario intitolato *Virtus*, in forma di dialogo, allora attribuito allo scrittore e retore greco Luciano⁴⁵³. Studi seguenti misero inoltre in relazione l'opera con altre due fonti letterarie e che fungono da prologo alla scena stessa: il libro *Venetia, città nobilissima, et singolare* del 1663 e il dialogo di Leon Battista Alberti *Intercenales*. Il dipinto, in seguito, apparve nella collezione ottocentesca dell'accademico viennese Daniel Penther, per poi essere venduta all'asta alla Galleria Miethke nel 1887, entrando nella collezione del conte Lanckoronski⁴⁵⁴. Nel 1951 fu donato da quest'ultimo al Kunsthistorisches

⁴⁵⁰ Humfrey; Lucco 1998, p. 170; Fiorenza 2008, p. 25.

⁴⁵¹ Per il passo originale, si veda: M. Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco: Dialogo tra un Senator venetian deletante, e un professor de Pitura soto nome d'Ecelenza, e de Compare*, Per li Baba, Venezia 1660, VII, pp. 564-565.

⁴⁵² In merito si veda: F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia, città nobilissima, et singolare*, Appresso Stefano Curti, Venezia 1663, VIII, p. 376.

⁴⁵³ Humfrey; Lucco 1998, p. 170.

⁴⁵⁴ Gibbons 1968, p. 212.

Museum di Vienna⁴⁵⁵ dove venne conservato per molto tempo; oggi il dipinto risiede nelle Collezioni d'Arte Statali del Castello Reale di Wawel, a Cracovia⁴⁵⁶.

André Chastel pose in relazione l'opera con il testo pseudo-luciano e, nonostante le discrepanze con l'episodio narrato, il tentativo è significativo per una possibile corretta interpretazione. Secondo lo storico dell'arte francese, il gesto appassionato della fanciulla in abito d'oro e le sue copiose ghirlande floreali raffigura, nell'immaginario di Dosso, l'Eloquenza, o la Retorica, che cerca di imporre le sue pretese a Giove creatore. Mercurio, però, che assume il ruolo di Arpocrate, dio del silenzio, le fa cenno di non interferire con l'arte della pittura la quale, silenziosa, compie miracoli irraggiungibili con le sole parole⁴⁵⁷. In questo modo il pittore trasformò una favola sulla trascuratezza della Virtù da parte degli dèi in un paragone tra arti sorelle, retorica e pittura, con un verdetto favorevole verso quest'ultima⁴⁵⁸, elaborando in modo fantasioso le sue fonti e prendendo come riferimento principale la pittura delle ali delle farfalle. Secondo Peter Humfrey, il dipinto alluderebbe ad una vera e propria glorificazione dell'arte pittorica, tramite l'assimilazione del pittore con la somma divinità pagana e l'idea del divino artista trova così la sua visualizzazione letterale.

La scena presenta uno sfondo diviso da un arcobaleno scintillante, e raffigura il passaggio di un temporale di inizio estate con, a sinistra, delle nuvole scure e minacciose, mentre alla destra un paesaggio soleggiato colmo di pioppi. In bilico su delle nuvole celesti, Giove siede con le gambe incrociate volto verso la tela mentre dipinge delle farfalle, riconoscibile per la saetta ai suoi piedi⁴⁵⁹. Egli è rivolto di spalle a Mercurio, rappresentato nudo con i suoi attributi evidenti: il petaso, i calzari alati e il caduceo dorato, siede su un drappo rosso e, all'altezza del busto, è avvolto da un mantello verde gonfiato dal vento. Con un gesto eloquente si porta un dito alle labbra per mettere a tacere una figura femminile implorante che indossa un abito dorato. L'insetto è simbolo della volatilità del pensiero mentre l'arcobaleno che appare dietro il cavalletto è l'emblema dell'evanescenza delle idee. Il gesto compiuto da Mercurio allude alla quiete che richiede la creazione nelle sue varie forme, tra cui quella artistica.

Stilisticamente la plasticità delle figure di Dosso e le loro movenze ricordano molto da vicino il *Marte in riposo*⁴⁶⁰ conservato alle Gallerie Estensi di Modena, eseguito da Antonio Lombardo tra il 1506 e il 1515 per il camerino di Alfonso⁴⁶¹. In particolare, il Mercurio di Dosso è strettamente correlato al

⁴⁵⁵ Gibbons 1968, p. 213.

⁴⁵⁶ Si veda: <https://wawel.krakow.pl/en/painting>.

⁴⁵⁷ Humfrey; Lucco 1998, p. 172

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Fiorenza 2008, p. 23.

⁴⁶⁰ In merito si veda: https://gallerie-estensi.beniculturali.it/opere/collezioni/#!/dettaglio/816312_Marte%20in%20riposo.

⁴⁶¹ Fiorenza 2008, pp. 25-26.

Marte del Lombardo, in quanto entrambe le figure mostrano torsi muscolosi, gambe sfalsate e teste girate⁴⁶².

⁴⁶² Fiorenza 2008, p. 26.

OPERA: *Fig. 30*

PARTICOLARE: *Fig. 30.1*

TITOLO: *Baccanale*

AUTORE: Baldassarre Tommaso Peruzzi

CRONOLOGIA: 1518-1519

UBICAZIONE: Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive

DIMENSIONI: 225 x 295 cm

TECNICA: affresco

Il grande edificio suburbano, attuale sede dell'Accademia Nazionale dei Lincei, fu commissionato al celebre architetto e pittore Baldassarre Peruzzi dal banchiere, imprenditore e mecenate senese Agostino Chigi fra il 1506 e il 1512 circa. Impostata su due piani mediante una peculiare pianta a ferro di cavallo che si affaccia su un rigoglioso giardino all'italiana, la villa fu affrescata con decorazioni ispirate ai miti classici da illustri personalità del Rinascimento, tra cui Raffaello Sanzio e suoi allievi Raffaellino del Colle, Giovan Francesco Penni, Giulio Romano e Giovanni da Udine, Sebastiano del Piombo, Giovanni Antonio Bazzi detto Il Sodoma e lo stesso progettista⁴⁶³.

Collocata al secondo piano della residenza a fianco alla camera da letto decorata dal Sodoma con scene della vita di Alessandro Magno, la *Sala delle Prospettive*, affrescata illusionisticamente alle pareti con finti colonnati su scorci urbani da Baldassarre Peruzzi fra il 1518 e il 1519, venne menzionata per la prima volta il 28 agosto 1519, anno in cui il committente organizzò il proprio banchetto nuziale con la giovane cortigiana veneziana Francesca Ordeaschi.

Progettato come ampio centro di rappresentanza del palazzo rinascimentale, nelle pareti lunghe a meridione e a settentrione il salone è affrescato con due finti loggiati con colonne marmoree dipinte affacciate sulla città di Roma oltre i quali si scorgono paesi di campagna arroccati, la Chiesa di Santo Spirito in Sassia, la Porta Settimiana e, infine, sulla sommità di Monte Mario, Villa Mellini, oggi sede dell'Osservatorio Astronomico. Al di sopra dei tramezzi, separato da un doppio cornicione che simula la pietra, si imposta un ampio fregio con scene di carattere mitologico ispirate alle *Metamorfosi* ovidiane scandito da cariatidi monocrome; conclude la decorazione un maestoso soffitto ligneo a cassettoni con motivi vegetali dorati in rilievo.

⁴⁶³ In merito alle notizie storico-critiche, si veda: http://www.villafarnesina.it/?page_id=47.

L'ornamento della parete nord, in particolare, presenta cinque diverse scene: da sinistra *Adone morente e Venere* che si toglie una spina dal piede, una scena di *Baccanale con Sileno ebbro*, la gara sui carri tra *Enomào e Pelope*, il *Parnaso con Pegaso* e i poeti e, come ultimo riquadro, il *Trionfo di Venere marina*⁴⁶⁴.

Delimita il corteo di Bacco e la rappresentazione del mito di Pelope ed Enomào un'erma maschile in finto marmo, agghindato con un voluminoso panno avvolto tra il braccio sinistro e un copricapo che, raccordandosi in basso con il busto squadrato, richiama la forma di un massiccio capitello dorico alludendo ad un elemento architettonico di sostegno; con la mano destra, infine, esorta al silenzio levando l'indice verso la bocca serrata compiendo il gesto di Arpocrate, rivolgendo il proprio invito sia all'allegro e spensierato baccanale presieduto dall'inebriato Sileno che ai non iniziati⁴⁶⁵.

L'evidenza scultorea del soggetto, il modellato plasticismo e la delicata modulazione chiaroscurale risultano caratteristiche desunte dalle finte cariatidi a monocromo rappresentate nei basamenti delle Stanze Vaticane *dell'Incendio di Borgo*⁴⁶⁶ e *di Eliodoro*⁴⁶⁷ dipinte dall'urbinate Raffaello Sanzio nel corso del secondo decennio del Cinquecento e oggi conservate presso i Musei Vaticani, che influenzò profondamente l'attività del Peruzzi.

⁴⁶⁴ Si veda: Varoli Piazza 1987, p. 397.

⁴⁶⁵ Chastel 2008, p. 79. In merito alle riflessioni condotte sul fregio della Sala delle Prospettive, si veda: C. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, Schroll, Wien 1967-1968, pp. 90-91.

⁴⁶⁶ In merito si veda: <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-dell-incendio-di-borgo/stanza-dell-incendio-di-borgo.html>.

⁴⁶⁷ Si veda: <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-di-eliodoro/stanza-di-eliodoro.html>.

PARTE III

III.1 Elenco illustrazioni



Fig. 1 DOMENICO GHIRLANDAIO, Madonna in trono con il Bambino e i santi Michele, Giusto, Zanobi e Raffaele, 1484-86 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 1.1 Particolare admonitor.



Fig. 2 PORDENONE, Crocifissione, 1520-21, Cremona, Cattedrale di Santa Maria Assunta.



Fig. 2.1 Particolare admonitor.



Fig. 3 FILIPPO LIPPI, *Madonna col bambino e due angeli*, 1460-65 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 3.1 Particolare *admonitor*.



Fig. 4 TIZIANO, *Bacco e Arianna*, 1520-21, Londra, National Gallery.



Fig. 4.1 Particolare *admonitor*



Fig. 5 CORREGGIO, Allegoria del vizio, 1530 ca., Parigi, Museo del Louvre.



Fig. 5.1 Particolare admonitor.



Fig. 6 DOMENICO BECCAFUMI, *Il Sacrificio di Zaleuco di Locri*, 1529-35, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro.



Fig. 6.1 Particolare *admonitor*.



Fig. 7 BEATO ANGELICO, Discorso della montagna, 1438-40, Firenze, Museo nazionale di San Marco.



Fig. 7.1 Particolare digitus secundus.



Fig. 8 DOMENICO VENEZIANO, Madonna col Bambino in trono con i santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia (Pala di Santa Lucia de' Magnoli), 1445 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 8.1 Particolare digitus secundus.



Fig. 9 ANDREA DEL SARTO, San Michele arcangelo, San Giovanni Gualberto, San Giovanni Battista e San Bernardo degli Uberti (Pala Vallombrosana), 1528, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 9.1 Particolare digitus secundus.



Fig. 10 ANDREA DEL CASTAGNO, *Sibilla Cumana*, 1450 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 10.1 Particolare *digitus secundus*.



Fig. 11 GIULIO ROMANO, *Bagno di Venere e Marte*, 1526-28, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, Sala di Amore e Psiche.



Fig. 11.1 Particolare *digitus secundus*.



Fig. 12 SANDRO BOTTICELLI, *Calunnia di Apelle*, 1496-97 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 12.1 Particolare *digitus secundus*.



Fig. 13 JACOPO DA MONTAGNANA, *L'Annunciazione dell'Arcangelo Gabriele alla Vergine*, 1494-97, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 13.1 Particolare *manus loquax*.



Fig. 14 SANDRO BOTTICELLI, Incoronazione della Madonna e San Giovanni Evangelista, Sant'Agostino, San Girolamo e Sant'Eligio (Pala di San Marco), 1480 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 14.1 Particolare manus loquax.



Fig. 15 RAFFAELLO SANZIO, *Annunciazione (Pala Oddi)*, 1504-05, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (predella).



Fig. 15.1 Particolare *manus loquax*.



Fig. 16 TIZIANO, *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, 1540 ca., Madrid, Museo del Prado.



Fig. 16.1 Particolare *manus loquax*.



Fig. 17 SEBASTIANO DEL PIOMBO,
Ritratto di Anton Francesco degli Albizzi,
1525, Houston, Museum of Fine Arts.



Fig. 17.1 Particolare *manus loquax*.



Fig. 18 LORENZO LOTTO, *Ritratto di gentiluomo con zampino di leone*, 1524-25 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 18.1 Particolare *manus loquax*.



Fig. 19 MASOLINO DA PANICALE, *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria con i filosofi*, 1428-31, Roma, Basilica di San Clemente al Laterano, Cappella di Santa Caterina.



Fig. 19.1 Particolare *disputatio* o *computo digitale*.



Fig. 20 GIROLAMO GENGA,
Disputa sull'Immacolata concezione,
1516-18, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 20.1 Particolare *disputatio* o *computo digitale*.



Fig. 21 BERNARDINO LUINI, *Cristo tra i dottori*, 1528-30 ca., Londra, National Gallery.



Fig. 21.1 Particolare *disputatio* o *computo digitale*.



Fig. 22 GENTILE DA FABRIANO, *La Retorica e l'Aritmetica*, 1411-12, Foligno, Palazzo Trinci, Sala delle Arti Liberali e dei Pianeti.



Fig. 22.1 Particolare *disputatio* o *computo digitale*.



Fig. 23 NICOLA GIOLFINO, *Allegoria dell'Aritmetica*, 1520-25, Verona, Museo di Castelvecchio.



Fig. 23.1 Particolare *disputatio* o *computo digitale*.



Fig. 24 LO SCHEGGIA, Allegorie delle Arti Liberali, 1460 ca., Barcellona, Museu Nacional d' Art de Catalunya (particolare).



Fig. 24.1 Particolare disputatio o computo digitale.



Fig. 25 BEATO ANGELICO, *San Pietro Martire che ingiunge al silenzio*, 1442 ca., Firenze, Museo nazionale di San Marco.

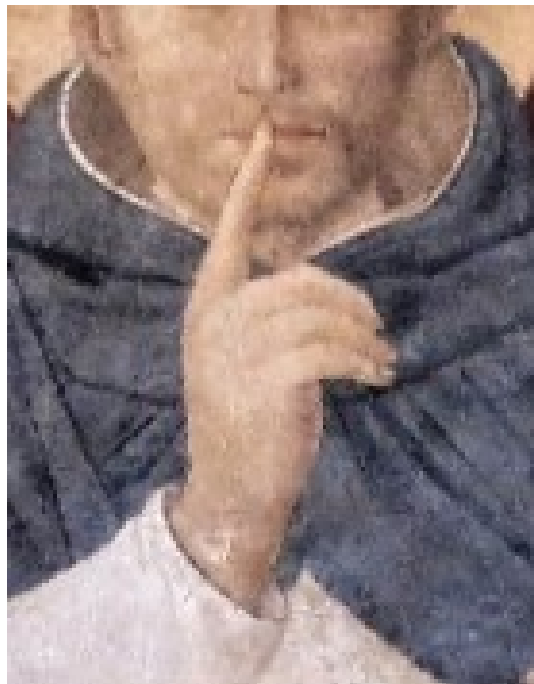


Fig. 25.1 Particolare *signum harpocraticum*.



Fig. 26 BENOZZO GOZZOLI, *Giovanni Duns Scoto*, 1450-1452 ca., Montefalco, Complesso museale San Francesco, Cappella maggiore.



Fig. 26.1 Particolare *signum harpocraticum*.



Fig. 27 FRA BARTOLOMEO, San Domenico, 1511-12 ca., Firenze, Museo nazionale di San Marco.



Fig. 27.1 Particolare signum harpocraticum.



Fig. 28 AMBITO DI GIROLAMO ROMANINO, *Allegoria del Silenzio*, 1530-1540 ca., Cavernago, Castello di Malpaga, Stanza del Capitano.



Fig. 28.1 Particolare *signum harpocraticum*.



Fig. 29 DOSSO DOSSI, Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù, 1523-24 ca., Cracovia, Castello di Wawel.



Fig. 29.1 Particolare signum harpocraticum.



Fig. 30 BALDASSARRE PERUZZI, *Baccanale*, 1518-1519, Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive (particolare).



Fig. 30.1 Particolare
signum harpocraticum.

III.2 Bibliografia

AGOSTI; GINZBURG 2019

Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, *Raffaello e gli amici di Urbino*, Centro Di, Firenze 2019.

ALBERTI 1980

Leon Battista Alberti, *De pictura*, [a cura di Cecil Grayson], Laterza, Bari 1980, pp. 45-59.

BARBIERI 2017

Costanza Barbieri, *Sebastiano del Piombo*, in «*Art e Dossier*», Giunti, Firenze 2017, pp. 41-42.

BAXANDALL 1978

Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, [a cura di Maria Pia; Piergiorgio Dragone], Einaudi, Torino 1978.

BELLOSI; FOLCHI 1991

Luciano Bellosi, Monica Folchi, *Giovanni di Ser Giovanni, «Lo Scheggia»*, in *Collección Cambó*, [a cura di Javier Tusell *et al.*], Museo del Prado, Museu d'Art de Catalunya, Barcellona 1991.

BELLOSI; HAINES 1999

Luciano Bellosi, Margaret Haines, *Lo Scheggia*, Maschietto Editore, Firenze 1999.

BENELLI; GINZBURG 2020

Francesco Benelli, Silvia Ginzburg, *Raffaello pittore e architetto a Roma. Itinerari*, Officina Libraria, Roma 2020.

BONIFACIO 1616

Giovanni Bonifacio, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio. Divisa in due parti. Nella prima si tratta dei*

cenni, che da noi con le membra del nostro corpo sono fatti, scoprendo la loro significazione, e quella con l'autorità di famosi Autori confirmando. Nella seconda si dimostra a tutti gli uomini pertinente, e massimamente a Principi, che, per loro dignità, più con cenni, che con parole si fanno intendere. Di Giovanni Bonifacio, Giureconsulto & Assessore, Appresso Francesco Grossi, Vicenza 1616, pp. 10-333.

BORROMEIO 1932

Federico Borromeo, *De Pictura Sacra*, [a cura di Carlo Castiglioni; Giorgio Nicodemi], Stabilimento Tipografico Editoriale Pasquale Carlo Camastro, Sora 1932, pp. 61-73.

BORSOTTI; BOTTICELLI 2006

Silvia Borsotti, Silvia Botticelli, *La Cattedrale di Cremona. Arte e Storia*, Nuova Editrice Cremonese, Cremona 2006.

BOTTARI 1990

Stefano Bottari, *Il Correggio*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1990.

BUENDÍA 2000

José Rogelio Buendía, *El Prado: colecciones de pintura*, Lunwerg, Barcellona 2000.

BULWER 1644

John Bulwer, *Chirologia: or the natural language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the art of manuell rhetoricke. Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the hand, as the chieftest Instrument of Eloquence, by Historiall Manifesto's, exemplified Out of the Authentique Register of Common Life, and civil Conversation. With types, or Chirograms: A long wish'd for illustration of this Argument, Printed by Tho. Harper, London 1644, pp. 166-167.*

CAROLI 1980

Flavio Caroli, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1980.

CASTELLI 1991

Patrizia Castelli, P. Castelli, “*Est autem gestus*”. *L'iconografia del gesto nell'insegnamento tra scolastica e “Studia humanitatis”*, in *La rinascita del sapere: libri e maestri dello Studio ferrarese*, Marsilio, Venezia 1991.

CECCHI 2005

Alessandro Cecchi, *Botticelli*, Federico Motta Editore, Milano 2005.

CHASTEL 2008

André Chastel, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari 2008.

CICERONE 1928

Marco Tullio Cicerone, *L'Oratore*, [a cura di Alessandro Donati], Società Anonima Notari La Santa, Milano 1928.

CICERONE 1994

Marco Tullio Cicerone, *Dell'Oratore*, [a cura di Emanuele Narducci], Rizzoli, Milano 1994.

COLE AHL 1997

Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, Silvana Editoriale, Milano 1996.

CONTINI 2008

Roberto Contini, *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, [a cura di Klaus-Dieter Lehmann; Bernd Wolfgang Lindemann; Claudio Strinati *et al.*], Federico Motta Editore, Milano 2008.

DA VINCI 1890

Leonardo Da Vinci, *Trattato della pittura*, [a cura di Marco Tabarrini; Gaetano Milanesi], Unione cooperativa editrice, Roma 1890, pp. 4-127.

DAL POZZOLO 2021

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, [a cura di Raffaella Poltronieri; Valentina Castegnaro; Marta Paraventi], Skira, Milano 2021.

DE JORIO 1832

Andrea De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano del Canonico Andrea De Jorio*, Dalla stamperia e cartiera del Fibreno, Napoli 1832, pp. 146-147.

DE MARCHI; LAUREATI; MOCHI ONORI 2006

Andrea De Marchi, Laura Laureati, Lorenza Mochi Onori, *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, Electa, Milano 2006.

EIKO WAKAYAMA 1978

Maria Lucia Eiko Wakayama, *Il programma iconografico degli affreschi di Masolino nel Battistero di Castiglione Olona*, in «*Arte Lombarda*», 1978, 2, vol. 50, Vita e Pensiero, Milano 1978, p. 20.

EKSERDJIAN 1997

David Ekserdjian, *Correggio*, Silvana Editoriale, Milano 1997.

EKSERDJIAN 2018

David Ekserdjian, *La pala di Genga per Cesena: committenza e iconografia*, in *Girolamo Genga: una via obliqua alla maniera moderna*, [a cura di Barbara Agosti; Anna Maria Ambrosini Massari; Maria Beltramini; Silvia Ginzburg], Fondazione Federico Zeri, Bologna 2018.

ERICANI 1999

Giuliana Ericani, *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento. Itinerario*, Città di Montagnana, Veneto 1999.

FALOMIR FAUS 2003

Miguel Falomir Faus, *Tiziano*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2003.

FIORENZA 2008

Giancarlo Fiorenza, *Dosso Dossi: painting of myth, magic and the antique*, The Pennsylvania State University, Pennsylvania 2008.

FISCHER 1990

Chris Fischer, *Fra Bartolomeo. Master Draughtsman of the High Renaissance. A selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from various Collections*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, University of Washington Press, Seattle - Londra 1990.

FOSSI 2001

Gloria Fossi, *Galleria degli Uffizi. Arte, storia, collezioni*, Giunti, Firenze 2001.

FUMAGALLI 1893

Carlo Fumagalli, *Il castello di Malpaga e le sue pitture*, Pagnoni, Milano 1893.

GALIZZI KROEGEL 2004

Alessandra Galizzi Kroegel, *A misunderstood iconography: Girolamo Genga's alterpiece for S. Agostino in Cesena*, in *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, [a cura di Giancarla Periti; Charles Dempsey], Routledge, Londra 2004.

GAZZOLA 2018

Silvia Gazzola, *L'arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, Zel, Treviso 2018.

GENTILI 2012

Augusto Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano 2012.

GIBBONS 1968

Felton Gibbons, *Dosso and Battista Dossi, court painters at Ferrara*, Princeton University Press, New Jersey 1968.

HÖBEL 2017

Sigfrido E. F. Höbel, *Il dio del silenzio. Permanenze della tradizione esoterica egizia a Napoli*, Stamperia del Valentino, Napoli 2017.

HUMFREY; LUCCO 1998

Peter Humfrey, Mario Lucco, *Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1998.

JATTA; RIGHI 2022

Barbara Jatta, Nadia Righi, *Raffaello: Annunciazione, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio. La predella della Pala Oddi*, Silvana Editoriale, Milano 2022.

JOANNIDES 1993

Paul Joannides, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, Phaidon, Londra 1993.

LAMEDICA 1984

Nico Lamedica, *Oratori, Filosofi, Maestri di Sordomuti. Per una storia degli studi sul gesto fra età antica e moderna*, Pellegrini, Cosenza 1984.

LA PORTA 2006

Veronica La Porta, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, [a cura di Stefania Macioce], Logart Press, Roma 2006.

LEE ROBERTS 1993

Perri Lee Roberts, *Masolino da Panicale*, Oxford University Press, New York 1993.

L'OCCASO 2019

Stefano L'Occaso, *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative, fortuna delle innovazioni, collaboratori e allievi*, Il Rio, Mantova 2019.

LOMAZZO 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri. Ne' quali si discorre: De la proportione, De' moti, De' colori, De' lumi, De la prospettiua, De la pratica della Pittura. E finalmente delle istorie della Pittura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584, pp. 105-109.

MACIOCE 2018

Stefania Macioce, *Quando la pittura parla. Retoriche gestuali e sonore nell'arte*, Gangemi, Roma 2018.

MORACHIELLO 1995

Paolo Morachiello, *Beato Angelico. Gli Affreschi di San Marco*, Electa, Milano 1995.

OVIODIO NASONE 1994

Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, [a cura di Gianpiero Rosati; Giovanna Faranda Villa; Rossella Corti], Rizzoli, Milano 1994.

PADOVANI; SCUDIERI 1996

Serena Padovani, Magnolia Scudieri, *L'età di Savonarola: Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, Marsilio, Venezia 1996.

PALEOTTI 1961

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri, dove si scuoprano vari abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo Card. Paleotti Vescovo di Bologna*, 1582 [ed. a cura di Paola Barocchi: *Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll.] Laterza, Bari 1961, pp. 120-227.

PINELLI 1990

Antonio Pinelli, *Il "picciol vetro" e il "maggior vaso". I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, [a cura di Giovanni Agosti *et al.*], Electa, Milano 1990.

PLUTARCO 2002

Plutarco, *Iside e Osiride e Dialoghi delfici*, [a cura di Vincenzo Cilento; Giovanni Reale], Bompiani, Milano 2002.

QUATTRINI 2019

Cristina Quattrini, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Allemandi, Torino 2019.

QUINTILIANO 1972

Marco Fabio Quintiliano, *Istituzione Oratoria*, [a cura di Orazio Frilli], Libri I-II, Zanichelli, Bologna 1972.

QUINTILIANO 1978

Marco Fabio Quintiliano, *Istituzione Oratoria*, [a cura di Orazio Frilli], Libri X-XI-XII, Zanichelli, Bologna 1978.

RAMELLI 2001

Ilaria Ramelli, *Marziano Capella. Le nozze di Filologia e Mercurio*, Bompiani, Milano 2001.

REPETTO CONTALDO 2010

Marina Repetto Contaldo, *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, [a cura di Paola Marini; Gianni Peretti; Francesca Rossi], Silvana Editoriale, Milano 2010.

RICHTER 1943

George Martin Richter, *Andrea del Castagno*, University of Chicago Press, Chicago 1943.

SALMI 1919

Mario Salmi, *Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno*, in «*Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*», Anno XIII, settembre-dicembre 1919, IX-XII, Roma 1919, pp. 147-148.

SANMINIATELLI 1967

Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Bramante, Milano 1967.

SCHMITT 1991

Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Bari 1991.

SEBREGONDI 2020

Ludovica Sebregondi, *Andrea del Castagno*, in «*Art e Dossier*», Giunti, Firenze 2020, pp. 37-44.

SEBREGONDI 2018

Ludovica Sebregondi, *Andrea del Sarto*, in «*Art e Dossier*», Giunti, Firenze 2018, p. 36.

SIGNORINI 1987

Rodolfo Signorini, *La “fabella” di Psiche e altra mitologia secondo l’interpretazione pittorica di Giulio Romano nel Palazzo del Te a Mantova*, Sintesi, Mantova 1987.

TANZI 2019

Marco Tanzi, *Eartquake in Padania*, in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, [a cura di Caterina Furlan; Vittorio Sgarbi], Skira, Milano 2019.

VAROLI PIAZZA 1987

Rosalia Varoli Piazza, *Il fregio della Sala delle Prospettive: un’ipotesi per la bottega del Peruzzi*, in *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, [a cura di Marcello Fagiolo; Maria Luisa Madonna], Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

VILLA 2013

Giovanni Carlo Federico Villa, *Tiziano*, Silvana Editoriale, Milano 2013.

III.3 Risorse online

Basilica di San Clemente

<https://basilicasanclemente.com/gallery/>

(data consultazione: 3/03/23)

Castello di Malpaga

<https://www.castellomalpaga.it/it/castello/storia/>

(data consultazione: 15/04/23)

Castello di Wawel

<https://wawel.krakow.pl/en/painting>

(data consultazione: 13/02/23)

Cattedrale di Cremona

<https://www.cattedraledicremona.it/interno-del-duomo/>

(data consultazione: 6/02/23)

Centro di ricerca Rossana Bossaglia

<https://www.centrobossaglia.it/restauro-fresco/allegorie-delle-arti-liberali-nicola-giolfino/>

(data consultazione: 11/01/23)

Complesso museale di San Francesco

<https://www.museomontefalco.it/sezMusaTplModweb.asp?idS=2>

(data consultazione: 31/03/23)

Gallerie degli Uffizi

<https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/gioielli-agli-uffizi#33>

<https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/gioielli-agli-uffizi#34>

<https://www.uffizi.it/opere/lippi-madonna-col-bambino-e-due-angeli>

<https://www.uffizi.it/opere/veneziano-madonna-col-bambino-in-trono-e-i-santi>

<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185107/>

<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1187850/>

<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1179952/>

<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1184052/>

(data consultazione: 19/02/23)

Gallerie dell'Accademia

<https://www.gallerieaccademia.it/angelo-annunciante>

<https://www.gallerieaccademia.it/annunciata>

(data consultazione: 16/01/23)

Kunsthistorisches Museum

<https://www.khm.at/objektdb/detail/1126/>

(data consultazione: 5/03/23)

Museo Civico di Palazzo Te

<https://www.centropalazzote.it/camera-di-amore-e-psiche/>

(data consultazione: 24/02/23)

Museo del Louvre

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020008303>

(data consultazione: 8/03/23)

Museo del Prado

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-allocation-of-marquis-del-vasto-to-his-troops/2eaca4da-1943-44e2-a7f7-f020ade89242>

(data consultazione: 14/03/23)

Museo di Castelvecchio

https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/media/_Musei/_Castelvecchio/_Allegati/Schede%20di%20sala/Reggia_seconda_ITA.pdf

(data consultazione: 2/03/23)

Museu Nacional d'Art de Catalunya

<https://www.museunacional.cat/en/colleccio/seven-liberal-arts/giovanni-di-ser-giovanni-lo-scheggia/064968-000>

(data consultazione: 25/02/23)

Museo nazionale di San Marco

<https://museodisanmarco.blog/2020/11/25/langelico-a-san-marco-raccontato-da-padre-marchese-seconda-puntata-gli-affreschi-del-chiostro/>

(data consultazione: 20/01/23)

Museum of Fine Arts

<https://emuseum.mfah.org/objects/47420/anton-francesco-degli-albizzi?ctx=fb06cf27ae38ce3d820ee80e69f01de1ad362337&idx=0>

(data consultazione: 9/04/23)

National Gallery

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne>

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors>

(data consultazione: 2/04/23)

Palazzo Trinci

<http://www.museifoligno.it/i-musei/palazzo-trinci/il-palazzo/la-decorazione/sala-delle-arti-e-dei-pianeti>

(data consultazione: 6/03/23)

Pinacoteca di Brera

<https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/disputa-sullimmacolata-concezione/>

(data consultazione: 25/02/23)

Pinacoteca Vaticana

<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.40334.0.0>

<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.40335.0.0>

(data consultazione: 19/02/23)

Villa Farnesina

http://www.villafarnesina.it/?page_id=47

(data consultazione: 14/04/23)