



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Storia delle Arti e
Conservazione dei
Beni Artistici

Tesi di Laurea

***Virtù e Beatitudini nella cupola dell'Ascensione
in San Marco a Venezia (XII secolo):
arte, teologia e liturgia***

Relatore

Ch. Prof. Simone Piazza

Correlatore

Ch. Prof. Stefano Riccioni

Laureanda

Chiara Pontarolo
Matricola 865654

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice

Introduzione	1
1. La cupola dell'Ascensione e il suo contesto	3
1.1 Le prime fasi musive in San Marco (fine XI – seconda metà XII secolo).....	4
1.2 L'inserimento delle Virtù e Beatitudini alla base della cupola dell'Ascensione: una scelta non bizantina	15
2. Descrizione delle Virtù e Beatitudini nella cupola dell'Ascensione.....	17
2.1 L'analisi iconografica.....	19
2.2 Le iscrizioni musive	56
3. Letture interpretative delle Virtù e delle Beatitudini nella cupola dell'Ascensione ...	72
3.1 Significato e diffusione delle Virtù e delle Beatitudini nell'arte medievale d'Occidente	77
3.2 Il dibattito critico sulla teoria marciana.....	83
3.3 La replica delle Virtù e delle Beatitudini nel portale centrale di San Marco	86
3.4 Possibili nessi con la liturgia romana e la Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo	99
Conclusioni	103
Apparato illustrativo.....	106
Bibliografia	149
Sitografia	156

Introduzione

La presente ricerca si intitola *Virtù e Beatitudini nella cupola dell'Ascensione in San Marco a Venezia (XII secolo): arte, teologia e liturgia* in quanto esamina ciascuna delle sedici personificazioni femminili disposte sul tamburo della cupola dell'Ascensione nella basilica di San Marco a Venezia offrendo una lettura storico-artistica attraverso l'interpretazione teologica e liturgica del XII secolo.

Tale insieme allegorico merita di essere studiato poiché offre molteplici occasioni di analisi, determinate dalla gestualità, dall'abbigliamento e dall'accostamento inconsueto del settenario delle Virtù (Teologali e Cardinali) con le Beatitudini.

Nonostante l'apporto significativo di Otto Demus, l'argomento in questione è stato indagato da pochi altri specialisti, i quali si sono perlopiù limitati ad esaminare solo alcune allegorie o specifici dettagli di quest'ultime, senza fornire un'analisi approfondita o offrire un quadro complessivo dell'intera serie.

Gli studi inerenti al tema, inoltre, si collocano in una posizione marginale rispetto agli articoli scientifici dedicati alla cupola dell'Ascensione.

L'approccio metodologico utilizzato consiste in un'analisi iconografica puntuale delle singole allegorie tramite il confronto con gli esempi precedenti e contemporanei attraverso la consultazione degli studi dedicati: a seguito di tale indagine si è proposta un'interpretazione storico-artistica dei soggetti attraverso la ricerca delle possibili fonti teologiche e liturgiche che possono aver ispirato, nel XII secolo, la rappresentazione musiva della serie delle Virtù e Beatitudini. Sono state avanzate, infine, alcune ipotesi di lettura finalizzate a comprendere il nesso esistente tra il ciclo delle personificazioni femminili e la scena soprastante dell'Ascensione.

Nel presente elaborato si è cercato, nei limiti del possibile, di rinvenire esempi iconografici precisi per ogni allegoria, di ricercare le fonti bibliche ed esegetiche dei soggetti nonché di correlare le Virtù e le Beatitudini con la liturgia mariana.

Il primo capitolo è costituito da una breve descrizione della basilica contariniana e delle sue fasi musive di XI e XII secolo; esso si conclude con un ragionamento sul posizionamento delle Virtù e Beatitudini sul tamburo della cupola dell'Ascensione ipotizzandone la scelta occidentale.

Il secondo capitolo, che costituisce l'elemento principale di questa trattazione, presenta l'analisi iconografica ed epigrafica delle singole allegorie con i confronti

precedenti e contemporanei ad esse al fine di ricostruire un possibile modello iconografico.

Il terzo capitolo tratta il significato e la diffusione del tema delle Virtù e Beatitudini, la fortuna critica delle allegorie in San Marco, l'analisi iconografica delle repliche sul portale maggiore della basilica e infine il possibile nesso tra la serie sulla cupola dell'Ascensione e la liturgia marciana, il rito romano e la Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo.

Ringraziamenti

Ringrazio il relatore Prof. Simone Piazza per la pazienza e disponibilità dimostratami durante la stesura della tesi di laurea, gli illuminanti suggerimenti relativi a questa ricerca e per avermi aiutato nell'apprendimento del rigore scientifico nell'analisi di un manufatto artistico.

Ringrazio il Prof. Stefano Riccioni per la disponibilità ad assumere il ruolo di correlatore per la tesi e per gli spunti costruttivi relativi.

Desidero ringraziare Mons. Giuseppe Camilotto per la disponibilità e per le informazioni illuminanti sulla liturgia marciana.

Ringrazio Marita volontaria di Chiese Aperte di Treviso e Elisabetta volontaria dell'Ufficio Pastorale del Turismo della Basilica di San Marco per le informazioni storiche e teologiche sulla cupola dell'Ascensione.

Desidero ringraziare, infine, mia madre, mia sorella e mio padre per avermi sostenuto in questi cinque anni universitari: grazie al loro appoggio ho potuto completare il mio ciclo di studi e maturare sia dal punto di vista umano che professionale.

1. La cupola dell'Ascensione e il suo contesto

La basilica di San Marco si affaccia sull'unica piazza di Venezia che indica, come l'edificio sacro, la sua appartenenza al patrono della città. Dal 1807 diventa la cattedrale della città lagunare a seguito del trasferimento del vescovo; quest'ultimo, infatti, fino a quel momento risiedeva presso la cattedrale di San Pietro nell'area periferica del Sestiere Castello¹. Prima di questa data la basilica aveva sempre ricoperto la funzione di cappella palatina del doge, alla quale quest'ultimo accedeva dalla sua residenza (Palazzo Ducale) attraverso la porta nella terminazione sud del transetto e al cui interno presiedeva sia alle cerimonie politiche che religiose².

Nell'829 il doge Giustiniano Partecipazio, in punto di morte, affida al fratello e successore Giovanni il compito di costruire un edificio in cui collocare le reliquie di San Marco che fino a quel momento erano conservate provvisoriamente in una cappella nel Palazzo Ducale³. Esse, infatti, erano arrivate l'anno precedente a seguito del trafugamento avvenuto ad Alessandria d'Egitto da parte, secondo la tradizione, dei due mercanti veneziani Tribuno e Rustico⁴.

La prima costruzione della basilica inizia così nell'829 per terminare nell'836⁵; nonostante la scarsità delle notizie offerte dalle cronache e dalle fonti archeologiche si suppone che fosse un edificio con cripta a pianta centrale con copertura lignea⁶. Nel 976 lo spazio sacro viene devastato da un incendio appiccato durante una ribellione contro il doge Pietro Candiano⁷; il successore Pietro Orseolo si prende carico della riparazione anche se tali lavori finirono per diventare un rinnovo totale dell'edificio e non un semplice restauro⁸.

In questo capitolo saranno illustrate una breve descrizione dell'architettura contariniana e delle sue fasi musive di XI e XII secolo, cui seguiranno alcune riflessioni sulla centralità della cupola dell'Ascensione in San Marco.

¹ F. Zuliani, *San Marco a Venezia*, in F. Zuliani (a cura di), "Veneto Romanico", Milano 2008, pp. 35-65, spec. p. 35.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ M. Da Villa Urbani, *Le iscrizioni*, in M. Andaloro et al. (a cura di), "San Marco. Basilica patriarcale in Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'oro", Milano, 1991, pp. 24-215, spec. p. 44.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

1.1 Le prime fasi musive in San Marco (fine XI – seconda metà XII secolo)

A seguito del rinnovo curato da Pietro Orseolo l'edificio marciano viene ricostruito completamente su commissione del doge Domenico Contarini (1043-1071)⁹; l'architettura della nuova fabbrica si può ammirare ancora oggi nonostante le aggiunte marmoree e musive dei secoli successivi.

Nel documento *Translatio Sancti Nicolai*, redatto all'inizio del XII secolo nel monastero di S. Niccolò di Lido, vengono riportati i passaggi costruttivi e decorativi dell'edificio contariniano¹⁰: dopo la partenza dei lavori iniziati con Domenico Contarini, la campagna decorativa inizia con il successore Domenico Selvo (1071-1084)¹¹; il completamento dell'edificio e dei mosaici avviene sotto il dogado di Vitale Falier (1084-1096) che, deponendo nella cripta le reliquie di San Marco, consacra la basilica¹².

L'architettura e la decorazione musiva marciana si presentano come una fusione tra l'idea di un architetto bizantino, la maestria degli artigiani costantinopolitani e l'opera delle maestranze venete¹³. L'interno, infatti, presenta una pianta a croce latina dato che il transetto ha dimensioni minori rispetto al braccio longitudinale. Lo spazio ecclesiale è sormontato da cinque cupole, tre lungo l'asse longitudinale e due sopra le terminazioni del transetto: la cupola centrale e quella ad ovest hanno un diametro di tredici metri mentre le altre tre di dieci o undici¹⁴. Esse sono sostenute dal modulo architettonico pilastro-arcone-pennacchio-volta, un retaggio tardoimperiale reinterpretato a Bisanzio¹⁵. Le campate delle navate laterali, invece, sono scandite da una serie di arcate tipiche delle basiliche occidentali¹⁶; esse sostenevano le tribune che, almeno fino agli inizi del XIII

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ W. Dorigo, *I mosaici medioevali di San Marco: sistema, concezione, linguaggio*, in B. Bertoli *et al.* (a cura di), "I mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento", Milano 1986, pp. 37-53, spec. p. 37.

¹⁴ F. Zuliani, *San Marco a Venezia...cit.*, p. 38.

¹⁵ W. Dorigo, *I mosaici medioevali di San Marco...cit.*, p. 37.

¹⁶ F. Zuliani, *San Marco a Venezia...cit.*, p. 38.

secolo, erano dotate di pavimentazione¹⁷. L'altare è collocato nel presbiterio, in corrispondenza della terminazione orientale del braccio longitudinale dello spazio ecclesiale ed è affiancato dalla cappella di San Pietro a sinistra e dalla cappella di San Clemente a destra. Questa zona della basilica, riservata al clero, risulta sopraelevata per far spazio alla sottostante cripta realizzata durante il dogado di Contarini¹⁸.

Come indicato precedentemente, la ricostruzione della basilica viene riportata nella *Translatio Sancti Nicolai* che sottolinea anche la somiglianza con la chiesa dei Dodici Apostoli a Costantinopoli¹⁹.

Quest'ultima, distrutta a seguito della conquista turca nel 1453, era uno dei più importanti *martyrium* e spazi sacri di Costantinopoli, sede di sepolture imperiali e delle reliquie dei Dodici Apostoli. La chiesa fu commissionata da Costantino per poi essere restaurata e ricostruita da Giustiniano nel VI secolo²⁰. In questa sua nuova veste possedeva una pianta cruciforme sulla quale si innestavano cinque cupole: una per ogni braccio e l'ultima, di dimensioni leggermente maggiori rispetto alle altre, in corrispondenza dell'intersezione²¹. Lo spazio ecclesiale presentava un deambulatorio a due piani scanditi da una serie di archi²²; essi sostenevano il matroneo al piano superiore e separavano lo spazio centrale da quello secondario della galleria circolare. L'altare era posizionato sotto la cupola centrale dato che lo spazio sacro non aveva absidi²³.

Le somiglianze architettoniche tra la basilica di San Marco e quella dei Santi Apostoli sono molteplici; le chiese sono accomunate dalla presenza di cupole su pennacchi, volte a botte, divisione dei bracci in navate, alzato a due piani con tribune e pilastri quadripartiti di sostegno²⁴. L'impianto longitudinale della chiesa marciana, però, differisce da quello centralizzato della chiesa costantinopolitana: il transetto non ha le medesime dimensioni del corpo longitudinale, e quest'ultimo, tramite una serie di archetti multipli, appare più lungo²⁵. Le differenze più significative sono nell'orientamento e nella disposizione dell'altare: la basilica di San Marco è dotata di un'abside a oriente determinando l'assetto longitudinale della navata principale dal portale al presbiterio,

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰ O. Demus, *The church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Washington 1960, p. 91.

²¹ *Ibid.*, p. 92.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ F. Zuliani, *San Marco a Venezia...cit.*, p. 38.

spazio privilegiato per l'altare²⁶. La chiesa dei Santi Apostoli, invece, non presenta né abside né orientamento dato che l'altare è posto al centro di una chiesa a pianta centrale²⁷.

Nonostante queste differenze, la scelta nell'uso della chiesa dei Santi Apostoli come modello per la terza San Marco è sia politica sia religiosa. Nella seconda metà dell'XI secolo, infatti, Venezia si è resa ormai autonoma politicamente e artisticamente da Bisanzio²⁸: essa desidera in questo modo affermare la propria neonata potenza tramite l'epicizzazione di un passato mitico apostolico fondato su due elementi di essenziale importanza, il recupero delle reliquie dell'evangelista Marco e la ricostruzione della basilica su modello della chiesa dinastica dei Santi Apostoli²⁹. Attraverso ciò Venezia si garantisce un passato illustre e inconfutabile.

In conclusione, l'architettura della basilica di San Marco riprende quella dell'*Apostoleion* ma è costituita da alcune varianti occidentali che la differenziano da essa; è quindi una sua reinterpretazione, realizzata per celebrare l'autonomia, finalmente raggiunta, di Venezia da Bisanzio.

Un'analisi comparativa tra le decorazioni musive dei due spazi ecclesiali, invece, non è possibile in quanto i mosaici della chiesa dei Santi Apostoli non sono giunti a noi e disponiamo soltanto di alcune scarse notizie tramandate da fonti letterarie³⁰. Prendendo in esame queste ultime, Otto Demus ha sottolineato la presenza della scena dell'Ascensione in entrambi i contesti, notando però che nell'*Apostoleion* essa figurava nella cupola sud, mentre a Venezia si trova, come è noto, in quella centrale³¹. Lo studioso austriaco ha inoltre sottolineato il fatto che l'unica scena collocata nel medesimo spazio di entrambe le chiese è quella della Pentecoste parimenti accolta nella cupola occidentale³².

L'unico esempio orientale della scena dell'Ascensione in una cupola centrale è quella della chiesa di Santa Sofia a Salonicco (tardo IX secolo)³³. Come indica Otto Demus, vi è una disposizione della scena in registri concentrici meno rigida rispetto a quella in San Marco e sono presenti alcune differenze nella collocazione dei personaggi³⁴.

²⁶ O. Demus, *The church of San Marco in Venice...cit.*, p. 99.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ F. Zuliani, *San Marco a Venezia...cit.*, p. 38.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ O. Demus (a cura di), *The mosaics of San Marco in Venice*, 1.1, *The eleventh and twelfth centuries: text*, Chicago 1984, p. 174.

³¹ *Ibid.*, p. 241.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 174.

³⁴ *Ibid.*

Il clipeo centrale, ad esempio, è sorretto solo da due angeli e non da quattro come in San Marco; il Cristo è raffigurato in una scala minore rispetto alla Vergine e agli Apostoli mentre in San Marco il Figlio di Dio è rappresentato in una scala maggiore rispetto a tutti gli altri personaggi presenti nella scena³⁵. La Vergine nella cupola in Salonicco, inoltre, ha le mani alzate ed allargate mentre in San Marco sono poste davanti al suo petto³⁶. Nonostante le differenze, però, l'assetto generale è rispettato: vi è il clipeo centrale al cui interno è racchiuso il Cristo, gli angeli che lo sorreggono, il secondo registro anulare con gli Apostoli e la Vergine.

La decorazione della basilica marciana si caratterizza per la tradizionale divisione, in voga già negli ambienti aulici tardo-antichi, tra la zona inferiore e quella superiore. In basso predomina il marmo disposto secondo la tecnica dell'*opus sectile*, a rivestire il pavimento e assemblato in grandi lastre lungo le pareti fino all'attacco delle volte. Al di sopra, invece, la decorazione è costituita dalle scene musive che si estendono su volte, cupole, sottarchi e arconi per un totale di 4.500 m² circa³⁷. Quest'ultima evoca il principio estetico degli spazi sacri bizantini post-iconoclasti³⁸. Il mondo terreno viene simbolicamente rappresentato dalle lastre marmoree presenti sul pavimento e sulle pareti dello spazio sacro mentre la sfera celeste è posizionata nella sezione superiore dell'edificio ecclesiale³⁹. Tale elemento trascendentale è sottolineato dalla sfericità delle cupole e degli archi ma anche dallo sfondo dorato in cui si collocano i santi, gli Apostoli, le Dodici Grandi Feste della liturgia bizantina e le scene dell'Antico e del Nuovo Testamento⁴⁰. Nonostante l'edificio marciano riporti diversi elementi decorativi del panorama musivo bizantino, il suo programma si discosta da quest'ultimo sempre nella prospettiva di continuare il progetto di progressiva autonomia da Bisanzio iniziato nell'XI secolo; vi è ad esempio un aumento da dodici a diciotto scene delle Grandi Feste bizantine e diverse scene dell'infanzia della Vergine dal protovangelo di Giacomo⁴¹.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ E. P. Iacco, *La decorazione e le epigrafi musive della basilica di San Marco a Venezia: nuove proposte interpretative*, in F. Guidobaldi e A. Paribeni (a cura di), "Atti del VIII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Firenze, 21-23 febbraio 2001)", Ravenna 2001, pp. 151-162, spec. p. 151.

³⁸ W. Dorigo, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, I, Venezia 2003, p. 181.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ A. Niero, *I cicli iconografici marciani*, in B. Bertoli et al. (a cura di), in *Idem*, Milano 1986, pp. 11-31, spec. p. 18.

L'insieme musivo in San Marco non è stato concepito come un programma unitario ma è il risultato di diverse scene aggiunte nel corso dei secoli⁴²; si denota quindi una certa complessità nell'analisi generale e nelle sue singole componenti. Nonostante ciò, la decorazione musiva della basilica contariniana si articola in più fasi di realizzazione, che si susseguono fino all'età moderna, anche se tra la scorcio dell'XI e la fine del XII secolo la maggior parte della compagine figurativa - annessi esclusi - può dirsi compiuta.

Nella prima fase, di fine XI secolo, rientra la porzione inferiore del mosaico del portale centrale dell'atrio, l'emiciclo absidale e un frammento di Deposizione sul pilastro meridionale⁴³.

Il portale centrale è contornato ai lati e nella parte superiore da una decorazione musiva articolata in due registri con personaggi entro nicchie: in quello superiore sono rappresentati otto Apostoli con al centro la Vergine, mentre in quello inferiore figurano i quattro Evangelisti. Zuliani ha ipotizzato che questi ultimi risalgano alla fine dell'XI secolo mentre la realizzazione degli Apostoli e della Vergine è datata all'inizio del XII secolo⁴⁴. Ciò viene confermato dalla diversità stilistica; lo studioso, infatti, evidenzia che i quattro Evangelisti possiedono lo stesso stile del primo intervento musivo realizzato da maestranze greche nell'emiciclo absidale in Santa Maria Assunta a Torcello (ultimi decenni dell'XI secolo)⁴⁵; entrambe si ricollegano ai cicli delle chiese di Hosios Lukas e di Kiev, ascrivibili al medesimo periodo nell'abside a Torcello⁴⁶. Nel gruppo della Vergine e degli otto Apostoli, invece, è ravvisabile uno stile più fluido e stilizzato e ciò lascia presumere l'intervento sia stato eseguito nella prima metà del XII secolo⁴⁷.

L'emiciclo absidale in San Marco raffigura, sotto l'immagine moderna del Cristo in trono nel catino, i quattro santi patroni di Venezia; da sinistra a destra sono presenti San Pietro, San Marco, San Nicola e Sant'Ermagora. La loro raffigurazione li indica come salvatori dello Stato veneziano. Inoltre, San Pietro e San Marco rappresentano la superiorità religiosa e politica del Patriarcato di Venezia su quello di Aquileia: ciò è confermato dalla torsione di San Pietro e dalla reverenza di Sant'Ermagora,

⁴² F. Zuliani, *San Marco a Venezia... cit.*, p. 50.

⁴³ R. Polacco, *I mosaici dei secoli XI-XIII all'interno della basilica*, in R. Polacco et al. (a cura di), <<San Marco: la basilica d'oro>>, Milano 1991, pp. 203-250, spec. p. 204

⁴⁴ *Ibid.*, p. 208

⁴⁵ *Ibid.*, p. 204

⁴⁶ *Ibid.*, p. 205

⁴⁷ *Ibid.*, p. 206

rispettivamente il maestro e il discepolo del titolare della basilica, verso San Marco⁴⁸. Sant'Ermagora, infatti, è il primo vescovo di Aquileia e la sua postura deferente evidenzia la subordinazione di Grado nei confronti di Venezia nella sfera religiosa. L'unica figura isolata dal quartetto è san Nicola che guarda l'osservatore ma partecipa alla celebrazione dello Stato in quanto protettore della flotta veneziana⁴⁹.

Il frammento di Deposizione, scoperto da Forlati nel 1954 nel pilastro sud-est, rappresenta alcune donne piangenti nella sezione inferiore mentre in quella superiore sono raffigurati alcuni angeli; Zuliani ne ipotizza la datazione agli ultimi decenni dell'XI secolo⁵⁰.

Il primo mosaico appartenente alla fase musiva di inizio XII secolo della campagna decorativa è la cupola dell'Emmanuele posta nel presbiterio, davanti all'emiciclo e sopra l'altare⁵¹. Il nome deriva dalla raffigurazione centrale e a mezzo busto dell'Emmanuele (il Cristo prefigurato)⁵². Nel registro circolare inferiore vi sono i tredici profeti dell'Antico Testamento insieme alla Vergine orante⁵³; procedendo in senso antiorario dalla Vergine in poi sono raffigurati: Isaia, Geremia, Daniele, Abdia, Aggeo, Zaccaria, Malachia e infine i re Salomone e Davide⁵⁴. Tra le finestre si collocano sedici diversi racemi musivi.

Le cappelle di San Pietro e di San Clemente narrano i momenti più salienti della vita di San Marco sulle pareti di fondo e sulle volte sottostanti la cupola presbiteriale⁵⁵; Zuliani fa risalire la decorazione alla metà del XII secolo mentre la datazione proposta da Demus e Kloos è il 1159 sulla base di un'iscrizione marmorea presente nella medesima cappella che menziona tale data⁵⁶.

Sulla volta nord della cappella di San Pietro, posta a destra del presbiterio, sono raffigurate sette scene all'interno di quattro zone musive che si dispiegano da sinistra a destra: san Marco consacrato vescovo da san Pietro, il santo con il suo Vangelo, sant'Ermagora (discepolo di Marco) nell'atto di battezzare gli abitanti di Aquileia, San Marco in partenza (su un'imbarcazione guidata da un angelo) per Alessandria, la guarigione del calzolaio Aniano, la predicazione del Vangelo e infine San Marco

⁴⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ F. Zuliani, *San Marco a Venezia...cit.*, p. 50.

⁵¹ R. Polacco, *I mosaici dei secoli XI-XIII...cit.*, p. 208.

⁵² *Ibid.*, p. 24.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ M. Da Villa Urbani, *Le iscrizioni...cit.*, pp. 25-28.

⁵⁵ R. Polacco, *I mosaici dei secoli XI-XIII...cit.*, p. 212.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 217.

battista⁵⁷. Vi sono anche due scene di San Pietro, ossia il suo imprigionamento da parte di Erode e la sua liberazione dal carcere grazie all'aiuto di un angelo⁵⁸. Nella sezione inferiore della parete vi è il martirio di San Marco a sinistra e la sua sepoltura a destra⁵⁹.

La volta sud nella cappella di San Clemente, posta a sinistra del presbiterio, raffigura, da sinistra a destra, le sei scene finali della vita del santo titolare: il trafugamento del corpo di San Marco da Alessandria, l'imbarco delle sue esequie, la nave in partenza dal porto, il viaggio verso Venezia, l'arrivo della nave alle isole dell'estuario veneziano, l'approdo e l'entrata delle reliquie in basilica alla presenza del doge, del clero e dei veneziani⁶⁰. Sulla parete di fondo vi sono i momenti più significativi di San Clemente⁶¹.

Alla prima metà del XII secolo appartengono le cupole di San Giovanni e di San Leonardo poste rispettivamente a nord e a sud sulle terminazioni del transetto⁶². La prima esibisce i fatti più salienti della vita di San Giovanni; al centro è collocata una sorta di croce quadrilobata con alcune iscrizioni al suo interno⁶³. A destra figura il santo Evangelista in atteggiamento orante e, in senso antiorario, sono rappresentati i suoi miracoli: la Resurrezione di Drusiana, la Resurrezione di Statteo, la Distruzione del tempio di Diana, la Prova del veleno, la Resurrezione dei due uomini avvelenati e infine la Conversione dei presenti⁶⁴. Tra le finestre sono visibili i simboli degli evangelisti con le relative iscrizioni. Sull'arcone ovest della cupola vi sono i fatti più significativi del ciclo mariano indicati nel protovangelo di Giacomo: l'Annunciazione al pozzo, la Consegna della porpora a Maria, la Visitazione e il rimprovero di Giuseppe a Maria⁶⁵. Sulla parete ovest si scorgono le scene del Sogno di Giuseppe e il Viaggio verso Betlemme. A destra, inoltre, è raffigurata la scena di Cristo tra i dottori⁶⁶. Quest'ultimo soggetto rappresenta l'incipit del ciclo della vita di Cristo dopo l'Infanzia, serie di episodi che si snodano in parte sull'arcone nord (sotto la cupola di San Giovanni) e in parte sull'arcone est della cupola di San Leonardo. Sull'arcone nord vi sono le seguenti scene: la Guarigione del paralitico a Cafarnao, la Tempesta sedata, la Guarigione dell'idropico e la Pesca miracolosa⁶⁷.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 214

⁶¹ *Ibid.*

⁶² M. Da Villa Urbani, *Le iscrizioni...cit.*, pp. 70 e 75.

⁶³ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 75.

La cupola di San Leonardo è posta sul braccio sud del transetto; alle estremità della circonferenza sono raffigurati quattro santi accompagnati dalle iscrizioni identificative e al centro è posta una croce⁶⁸. A est è rappresentato il santo titolare della cupola e in senso orario troviamo San Biagio (nord), San Clemente (ovest) e San Nicola (sud) accompagnati dalle iscrizioni identificative⁶⁹. Tra le finestre non vi è alcuna raffigurazione. Come indicato precedentemente, la volta sud esibisce da sinistra a destra i miracoli di Cristo: la Moltiplicazione dei pani e dei pesci, l'Incontro con la Samaritana al pozzo, la Guarigione del cieco nato e l'Incontro con Zaccheo⁷⁰. Sulla parete sud, invece, sono collocate le scene dell'apparizione e del ritrovamento del corpo di San Marco⁷¹.

La cupola centrale raffigura l'Ascensione narrata negli Atti degli Apostoli (1, 6-11) ma con alcune anomalie rispetto alla narrazione neotestamentaria dovute alla presenza della Vergine, di Marco e di Paolo e dall'assenza di Luca⁷². Al centro è collocato Cristo in un cerchio di luce sorretto da quattro angeli colto nell'atto di ascendere al Cielo. Gli undici Apostoli, raffigurati insieme alla Vergine, sono posti nel registro inferiore ed osservano il Maestro che ascende⁷³. Tra le finestre è collocata la teoria delle Virtù e delle Beatitudini; per una maggiore analisi iconografica si rimanda al secondo capitolo. I pennacchi mostrano gli Evangelisti nell'atto di redigere i Vangeli; ai piedi di ogni Evangelista è presente l'allegoria di ognuno dei quattro fiumi del Paradiso⁷⁴.

L'arcone sud della cupola centrale continua il ciclo cristologico della volta est nel transetto sud; le Tentazioni di Cristo, l'Ingresso a Gerusalemme, l'Ultima Cena e la Lavanda dei piedi⁷⁵.

La volta ovest rappresenta, nella zona inferiore, gli ultimi momenti della Passione: il tradimento di Giuda a destra e la sentenza di Pilato a sinistra⁷⁶. In alto è raffigurata la Crocifissione mentre al centro vi è la scena delle Donne al sepolcro⁷⁷. Nella zona superiore a sinistra vi è l'*Anastasis*, mentre al di sotto sono narrate le scene *Noli me tangere* e l'Incredulità di Tommaso; si conclude così il ciclo cristologico⁷⁸.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁷¹ R. Polacco, *I mosaici dei secoli XI-XIII secolo...*cit., p. 216.

⁷² M. Da Villa Urbani, *Le iscrizioni...*cit., pp. 53-56.

⁷³ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

La cupola della Pentecoste, a ovest, presenta la scena narrata negli Atti degli Apostoli (At 2.1-12); accanto a Pietro, però, viene raffigurato Paolo (come nella cupola dell'Ascensione) sebbene non sia presente nel racconto neotestamentario⁷⁹. Al centro è collocata la colomba sul trono della Seconda Venuta di Cristo che dispensa lo Spirito Santo raffigurato in dodici lingue di fuoco sulla testa degli Apostoli. Questi ultimi sono rappresentati sul secondo registro della cupola (Pietro, Paolo, Giovanni, Bartolomeo, Andrea, Luca, Filippo, Tommaso, Matteo, Simone, Giacomo e Marco)⁸⁰. Tra le finestre vi sono, a coppie, i sedici popoli che, a seguito della Pentecoste, verranno evangelizzati dagli Apostoli⁸¹. La volta e la parete sud della cupola ovest raffigurano le scene di martirio di alcuni Apostoli; sulla prima vi sono i martirii di Giacomo il minore, Filippo, Bartolomeo e Matteo. Nella zona superiore della parete sud sono raffigurati i martirii di San Simone e di San Giuda. I supplizi dei restanti Apostoli trovano posto nella corrispettiva zona nord, ma in questo caso si tratta di un rifacimento seicentesco. Tornando alla parete meridionale del braccio ovest, sotto le scene apostoliche troviamo un grande pannello con l'Orazione nell'Orto, del XIII secolo. Più o meno allo stesso periodo risalgono anche i dieci pannelli votivi (i cosiddetti *pinakes*) che trovano posto sempre nel corpo occidentale della basilica, lungo i lati nord e sud, all'altezza delle lastre marmoree della zoccolatura⁸².

Come indicato precedentemente, la basilica marciana evoca l'architettura della chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli e presenta diversi elementi del programma teologico delle chiese mediobizantine. In un simile contesto il tema dell'Ascensione nella cupola centrale in San Marco rappresenta un elemento di originalità. Nelle chiese del XII secolo a Bisanzio la cupola centrale era occupata, il più delle volte, dal busto del Pantocratore; l'Ascensione invece, era maggiormente diffusa in epoca preiconoclasta e raffigurata su cupole poste in sezioni di minore importanza⁸³.

Nel collocamento della scena dell'Ascensione al centro della basilica possiamo ravvisare un riflesso della celebrazione della potenza politica dello Stato veneziano. Durante tale festa liturgica, infatti, si celebrava la più importante festa annuale veneziana (la Sensa). Tale ricorrenza è di grande importanza in quanto rimanda a due eventi politici essenziali per la conferma della sovranità e dell'autonomia dello Stato veneziano, ossia

⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

⁸² *Ibid.*, pp. 110-113.

⁸³ V. C. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 2014, p. 154.

la disfatta dei Narentini e la pace di Venezia. Il primo episodio rimanda alla battaglia marittima tra la flotta del doge Pietro Orseolo e i pirati Narentini per la liberazione dell'Istria e della Dalmazia⁸⁴. A seguito della vittoria dogale, avvenuta nel giorno dell'Ascensione nel 979, lo stesso Orseolo sancì la tradizionale invocazione, che ricorre ogni anno, della protezione del golfo attraverso la benedizione dell'acqua da parte del doge e del vescovo di Olivolo⁸⁵.

Il secondo episodio, invece, è associato ad un evento più recente: la Pace di Venezia. Negli anni '70 del XII secolo il governo della Chiesa è stato retto da due papi: il primo, Alessandro III, ufficialmente nominato dal Conclave; il secondo, Callisto III, nominato da Federico Barbarossa, un antipapa a tutti gli effetti. Alessandro III fu protagonista, assieme all'avversario Federico Barbarossa, della firma della cosiddetta "pace (o tregua) di Venezia", siglata nel 1177 tra i due eserciti proprio nella città lagunare (rimasta neutrale durante la guerra), a quel tempo governata dal Doge Sebastiano Ziani⁸⁶.

A seguito di tale data il papa, in un gesto di riconoscenza, regalò al doge un anello su cui era riportata un'iscrizione che ufficializzava il dominio perpetuo dei Veneziani sul mare⁸⁷. Fu a seguito di questo omaggio che venne aggiunto il rito dello Sposalizio con il Mare alle cerimonie in occasione della festa annuale dell'Ascensione: il doge e il vescovo di Olivolo, gettando l'anello nell'acqua del bacino di San Marco, confermavano il dominio perenne di Venezia sul mare⁸⁸.

La cupola centrale della basilica, tramite la scena dell'Ascensione, celebra così il ruolo centrale che lo Stato veneziano svolse nel panorama politico dell'epoca tramite l'evocazione continua di questi due episodi; si può ravvisare però una certa importanza anche sul piano religioso.

Antonio Niero ipotizza che le tre cupole dell'asse longitudinale (cupola della Pentecoste, dell'Ascensione e dell'Emmanuele) siano i tre nuclei di un programma teologico volto all'esaltazione del piano salvifico di Cristo⁸⁹. Tale aspetto teologico sarebbe indicato dai versi leonini dell'iscrizione musiva nella cappella di San Pietro individuata e interpretata da Otto Demus: *EST CAPUT HOC TECTUM DEITAS, SPES,*

⁸⁴ R. Polacco, *I mosaici dei secoli XI-XIII secolo...*cit., p. 219.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁷ "Ricevilo in pegno della sovranità che voi e i vostri successori avrete perpetuamente sul mare", *ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ A. Niero, *I cicli iconografici marciiani...*cit., p. 18.

VITA FUTURA/ PER MEDIUM SCIS PRETERITUM PRESENQUE FUTA, ossia: “Questo tetto è il capo, o punto di partenza, speranza e vita futura”⁹⁰.

Niero sottolinea che le tre cupole possono essere correlate ai tre momenti più salienti dell’anno liturgico, ossia il Natale, la Pasqua e la Discesa dello Spirito Santo⁹¹. Lo studioso evidenzia che il Natale corrisponde alla cupola dell’Emmanuele in quanto questa decorazione musiva simboleggia l’Incarnazione di Cristo; alla cupola centrale sarebbe collegata la Pasqua; la cupola della Pentecoste, infine, rimanda alla Discesa dello Spirito Santo⁹². Le tre cupole, essendo portatrici di tali scene, rappresenterebbero così la rivelazione del mistero di Dio nel tempo nonché la Chiesa stessa sul piano teologico⁹³.

Nonostante l’ipotesi di Niero possa essere accettata nell’interpretazione delle cupole dell’Emmauele e della Pentecoste, si possono notare alcune forzature nella lettura liturgica della cupola centrale. Quest’ultima, infatti, rappresenta solo l’Ascensione mentre la Passione di Cristo con la conseguente Resurrezione sono raffigurate nell’arcone occidentale.

Bruno Bertoli ipotizza come la scena dell’Ascensione, letta dall’alto verso il basso e non in base ad un ordine ascendente, possa essere interpretata anche nell’ottica della Seconda Venuta di Cristo⁹⁴. Tale ipotesi viene però smentita dalla medesima iscrizione che circonda il clipeo di luce in cui è racchiuso il Cristo. Il *titulus*, infatti, riporta la promessa futura della Seconda Venuta di Cristo ma non ne spiega la rappresentazione nella cupola centrale: *DICITE QUID STATIS QUID I(N) ETERE CO(N)SIDERATIS? FILIUS ISTE D(EI) I(ESUS) C(HRISTUS), CIUES GALILEI, SUMPTUS, UT A UOBI(S) ABIT, (ET) SIC ARBITER ORBIS IUDICII CURA UENI(ET) DARE DEBITA IURA*, ossia: “Dite, perché ora ve ne state qui, che cosa guardate in cielo? Questo Gesù, Figlio di Dio, o uomini di Galilea, come si è allontanato da voi, poiché è asceso al cielo, così come arbitro del mondo, con precisione di giudizio verrà per dare le giuste ricompense⁹⁵”(At. 1.11).

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ B. Bertoli, *I Vangeli nei mosaici di San Marco*, in B. Bertoli e A. Niero (a cura di), in *Idem*, Milano 1987, p. 75.

⁹⁵ E. Penni Iacco, *Le epigrafi musive in San Marco a Venezia e le fonti liturgiche orientali: celebrazione eucaristica ed auspicio all’unità dei Veneti*, in *Atti e memorie della società istriana di Archeologia e Storia Patria*, vol. C, 2000, pp. 107-219, spec. pp. 125-126.

1.2 L'inserimento delle Virtù e Beatitudini alla base della cupola dell'Ascensione: una scelta non bizantina

Come indicato precedentemente, l'unico esempio orientale della scena dell'Ascensione in una cupola centrale è presente nella chiesa di Santa Sofia a Salonicco (IX secolo); nonostante le somiglianze e le differenze ivi presenti con la cupola marciana, nel tamburo di quest'ultima non è raffigurata la teoria delle Virtù e delle Beatitudini presente in San Marco. Allo stato attuale di questa ricerca, inoltre, si è potuto constatare che nessun insieme di Virtù o Beatitudini è raffigurato in uno spazio ecclesiale a Bisanzio nel XII secolo. Vi è un riferimento descrittivo in un poema di Manuel Philes (Cod. Escur., Poem n. 237) sulle quattro Virtù Cardinali nel palazzo delle Blacherne ma il manoscritto è datato al XIII secolo e quindi successivo al periodo considerato⁹⁶; vengono nominate quindi solamente le Virtù Cardinali mentre mancano quelle Teologali e le Beatitudini.

Otto Demus evidenzia che, nonostante il Vangelo di Melbourne (conservato alla National Gallery of Victoria) e della sua copia a Venezia (nella Biblioteca Marciana, Marc. Z. 540) raffigurino due serie di virtù bizantine, esse rimandano a un concetto di 'umanesimo cristiano' e non agli ideali religiosi che pervadono i cicli in Occidente⁹⁷. Lo stesso studioso riporta inoltre come la combinazione tra Virtù e Beatitudini sia occidentale: le Beatitudini, infatti, sono del tutto assenti nei due manoscritti sopracitati⁹⁸.

Ciononostante, nel XII secolo in Occidente la serie delle Virtù risulta indipendente sia dalla scena dell'Ascensione che dal gruppo delle Beatitudini; essa viene raffigurata prevalentemente nei cicli apocalittici dei portali delle cattedrali francesi ed italiane che raffigurano il Giudizio Universale. In queste raffigurazioni le allegorie appaiono stanti e in lotta contro i relativi vizi, differenziandosi così dagli atteggiamenti di danza 'pacifici' delle allegorie marciane. Le scene occidentali dell'Ascensione, invece, non presentano né le Virtù né le Beatitudini come è visibile nei ff. 71 v. del Sacramentario di Drogon e dell'Apocalisse di Bamberg o nell'affresco di XI secolo nel transetto sud nella cattedrale di Salamanca⁹⁹.

⁹⁶ C. Mango, *The art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*, Toronto 1986, p. 248.

⁹⁷ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice... cit.*, p. 187.

⁹⁸ H. Buchthal, *An illuminated byzantine gospel book, National Gallery of Victoria, Melbourne*, s.l. 1961, p. 4.

⁹⁹ <https://www.christianiconography.info/ascension.html> consultato in data 12 maggio 2022.

In conclusione, si può supporre che le Virtù e le Beatitudini inserite nella scena dell'Ascensione in San Marco siano un *unicum* specificatamente marciano. La cupola centrale costituisce così il punto più significativo di quella sintesi unica tra Oriente e Occidente che la basilica contariniana esibisce nella sua decorazione musiva e architettonica.

2. Descrizione delle Virtù e Beatitudini nella cupola dell'Ascensione

La cupola dell'Ascensione rappresenta l'evento narrato negli Atti degli Apostoli (1, 6-11) successivo alla resurrezione di Cristo e correlato da una teoria di personificazioni delle Virtù e delle Beatitudini (fig. 1). La raffigurazione si articola in tre gruppi di personaggi posti in cerchi concentrici: in quello centrale figura il Cristo in un'aureola di luce sorretta da quattro angeli mentre in quello mediano vi sono i dodici Apostoli e la Vergine che osservano l'ascesa di Cristo.

La teoria di Apostoli presenta alcuni discepoli che non erano presenti al momento dell'ascesa, ossia Marco e Paolo mentre Luca è assente¹⁰⁰; il primo è rappresentato dietro a Pietro mentre il secondo è raffigurato a destra della Vergine. Nonostante le significative difficoltà nel riconoscimento degli Apostoli, Otto Demus indica che il gruppo si discosta dalla serie bizantina (Pietro, Paolo, Andrea, Giovanni, Matteo, Marco, Luca, Giovanni, Simone, Bartolomeo, Filippo e Tommaso) e il motivo è dato dalla tendenza occidentale a seguire la lista storica degli Apostoli dal momento che erano presenti anche nel *Canon Missae*¹⁰¹ (Pietro, Paolo, Andrea, Giacomo, Giovanni, Tommaso, Giacomo, Giovanni, Tommaso, Giacomo, Filippo, Bartolomeo, Matteo, Simone e Taddeo)¹⁰².

Nel registro inferiore, che corrisponde al tamburo, compaiono sedici figure femminili nella gestualità più varia e vestite in modo eterogeneo. L'assialità con i quindici personaggi nel registro soprastante non viene rispettata in quanto vi è il decentramento tra questi ultimi e le personificazioni del tamburo che offrono però un maggior movimento all'intera scena. Ciascuna allegoria presenta due iscrizioni: la prima si colloca sul fondo dorato della calotta musiva e corrisponde al *titulus* identificativo mentre la seconda è posizionata all'interno di un cartiglio sorretto dalla mano della personificazione e derivante da diverse fonti scritturistiche.

Le iscrizioni permettono l'identificazione di tre Virtù Teologali (Carità, Speranza, Fede), quattro Virtù Cardinali (Giustizia, Fortezza, Temperanza e Prudenza) e infine nove

¹⁰⁰O. Demus (a cura di), *The mosaics of San Marco in Venice*, 1.1, *The eleventh and twelfth centuries: text*, Chicago 1984, p. 176.

¹⁰¹ Ibid., p. 177.

¹⁰² <http://www.eucharistia.org/it/liturgy/main.html> consultato in data 20 aprile 2022.

Beatitudini (Umiltà, Benignità, Compunzione, Astinenza, Misericordia, Pazienza, Castità, Modestia e Costanza).

La disposizione delle figure allegoriche non permette una lettura univoca: all'interno del registro non è presente una gerarchia dal momento che le personificazioni femminili sono disposte sullo stesso piano, presentano la medesima altezza e lo spazio tra le due figure della Fortezza e della Temperanza coincidono con l'asse Cristo-Vergine.

Per offrire una lettura delle allegorie in un ordine il più possibile coerente si è deciso di iniziare partendo dalla Carità raffigurata sull'asse nord in quanto è l'unica figura interamente vestita d'oro ed è la sola ad assumere un atteggiamento ieratico. Essa, inoltre, è la prima virtù che appariva allo sguardo del Doge nell'ingresso in basilica dal transetto meridionale e ciò sottolinea il legame stringente tra la sfera religiosa e quella politica nella liturgia e nel cerimoniale dogale nello spazio ecclesiale. Alla sua destra, infine, vi è l'iscrizione che la denota come madre delle virtù. Attraverso ciò la Carità (indicata come genitrice di tutte le Virtù da Sant'Agostino) sostituisce l'Umiltà (indicata da Gregorio Magno come il capo di tali personificazioni) nel ruolo di madre all'interno dei discorsi intellettuali dell'XI secolo; si crea così una sorta di importanza gerarchica con la Carità alla sommità e il settenario delle Virtù (sia Cardinali sia Teologali) come sue appendici¹⁰³. Nonostante non sia presente nel cartiglio della *Karitas*, la scelta è corroborata dall'Inno alla Carità contenuta nella Prima Lettera ai Corinzi di San Paolo: "...Ora esistono queste tre cose: la fede, la speranza e la carità; ma la più grande di esse è la carità¹⁰⁴".

La lettura continua in senso orario con la Speranza e la Fede; a seguire vi sono le Virtù Cardinali e le Beatitudini sopraccitate. La fine della serie è determinata dalla Costanza che è a sinistra della Carità.

In questo capitolo si analizzeranno le singole personificazioni confrontandole con altre versioni iconografiche delle medesime allegorie presenti in altri contesti artistici medievali evidenziando analogie e differenze.

¹⁰³ I. P. Bejczy, *Introduction*, in I. P. Bejczy and R. Newhauser (edited by), "Virtue and ethics in the twelfth century", Leiden-Boston 2005, pp. 1-10, spec. p. 2.
https://www.academia.edu/6219424/Virtue_and_Ethics_in_the_Twelfth_Century consultato in data 10 maggio 2022.

¹⁰⁴ <https://www.poesiedautore.it/san-paolo/inno-alla-carita> consultato in data 20 aprile 2022.

2.1 L'analisi iconografica

Virtù Teologali

Carità

La Carità (fig. 1) è differente rispetto alle altre personificazioni per la sua posizione, l'abbigliamento, le iscrizioni e l'atteggiamento. L'allegoria è collocata nell'asse nord della cupola e quindi in una posizione periferica rispetto all'asse centrale che unisce il Cristo alla sottostante Vergine mediatrice. È abbigliata come una *basilissa* bizantina: indossa un *loros* formato da castoni rossi, blu e verdi quadrangolari che copre una lunga tunica blu¹⁰⁵. La parte inferiore di quest'ultima è decorata da una fascia dorata coperta da gemme rotonde e quadrate¹⁰⁶. Il *loros* viene rappresentato nella variante resa definitiva tra X e XI secolo e costituita da una banda di stoffa verticale frontale che, girando sul dorso, si posa sul braccio sinistro¹⁰⁷. Il suo contorno è impreziosito da una serie di pendenti a goccia, dettaglio diffuso nell'abbigliamento della coppia imperiale bizantina¹⁰⁸. Rilevante è la presenza del *maniakion* (collare rotondo) che presenta in questa raffigurazione una spilla circolare profilata di perle¹⁰⁹. Essa, inoltre, è un'aggiunta al vestito imperiale dall'XI secolo in avanti¹¹⁰. Sempre in linea con l'abbigliamento bizantino imperiale, il capo della Carità è coperto da un velo verde che le scende sulle spalle, è coronata e indossa delle calzature color porpora¹¹¹. L'allegoria, infine, tiene nella mano sinistra un globo che presenta una croce alla sommità.

La corona si discosta dalle rappresentazioni bizantine usuali di tale oggetto: nonostante la resa schematica Alessandra Maccatrozzo riconosce in essa la tipologia dello

105 A. Maccatrozzo, *Costumi indossati da profeti, santi e dignitari civili nella decorazione musiva di S. Marco del XII sec.*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 1988-89, relatore R. Polacco, pp. 166-167.

106 *Ibid.*, p. 167.

107 G. Ravegnani, *Rapporto fra i costumi dei personaggi marciiani e i costumi della corte di Bisanzio*, in R. Polacco (a cura di), "Storia dell'Arte marciiana: i mosaici. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994)", Venezia 1997, pp. 176-184, spec. p. 182.

108 A. Maccatrozzo, *Costumi indossati da profeti...* cit., p. 170.

109 *Ibid.*, p. 167.

110 *Ibid.*

111 *Ibid.*, p. 171.

stemma con placca semicircolare centrale ai cui lati ricadono i prepedilia di perle terminanti ciascuno con una crocetta, tipici degli esemplari bizantini¹¹². Alla sommità vi sono degli elementi dorati che la studiosa indica come motivi a palmizi mentre Ravegnani le identifica come degli elementi decorativi attestati sul capo delle sovrane¹¹³; nessuno dei due studiosi suggerisce un riferimento iconografico.

L'atteggiamento della Carità, infine, si trova in forte contrapposizione con la gestualità e l'espressione delle altre personificazioni. Mentre quest'ultime effettuano torsioni, sguardi reciproci e accennano persino qualche passo danzante, l'unico movimento effettuato dalla Carità è la mano destra portata al petto mentre i piedi sono immobili. Tale allegoria è quindi una *basilissa* sia nell'iconografia che nell'atteggiamento ieratico.

Nella sua analisi sul *maphorion* indossato dalla Carità marciara Alessandra Maccatrozzo sottolinea che "collega la più grande di tutte le Virtù alla figura di Maria¹¹⁴".

Sebbene la derivazione dal modello figurativo dell'imperatrice bizantina sia innegabile, alcuni studiosi hanno riconosciuto in questa foggia regale un'allusione all'immagine occidentale della *Mater Ecclesia* (fig. 2). Quest'ultima si diffonde infatti nel Medio Evo latino, a partire dal primo quarto del XII secolo, per dimostrare una visione sintetica della Chiesa terrestre e celeste attraverso la combinazione di differenti elementi iconografici sovrapposti¹¹⁵.

Tale personificazione, ad esempio, si trova sulla volta del coro della chiesa abbaziale di Prüfening (Baviera) in una decorazione pittorica risalente al 1125 circa¹¹⁶.

Nel contesto in questione la rappresentazione è inserita nell'ambito iconografico più ampio della Gerusalemme celeste dato che la personificazione appare circondata dalle quattro figure apocalittiche all'interno della cinta di mura della città. Il caso bavarese costituisce una delle prime attestazioni iconografiche dell'immagine della *Mater Ecclesia*, per altro particolarmente importante perché figurante al centro del programma¹¹⁷. L'allegoria viene raffigurata seduta sul trono e incoronata; la mano sinistra

¹¹² *Ibid.*, p. 172.

¹¹³ G. Ravegnani, *Rapporto fra i costumi...* cit., p. 183.

¹¹⁴ A. Maccatrozzo, *Costumi indossati da profeti...* cit., p. 172.

¹¹⁵ H. Toubert, *Un'arte orientata: riforma gregoriana ed iconografia* (trad.ita di Lucinia Speciale), Milano 2001, p. 52.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁷ P. Skubiszewski, *Une vision monastique de l'Église au XIIIe s. A propos d'un livre récent sur le peinture murales de Prüfening*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 31e année (n°124), Octobre-décembre 1988, pp. 361-376, spec. p. 362 https://www.persee.fr/doc/cmmed_0007-9731_1988_num_31_124_2422 consultato in data 23 marzo 2022.

tiene il globo mentre la destra uno stendardo con una bandiera bianca e una croce alla sommità. La corona presenta alcune terminazioni circolari mentre i bordi della veste sono decorati con pietre preziose. L'allegoria è circondata da un'iscrizione che rimanda al suo ruolo di promessa sposa nel Cantico dei Cantici e nell'Apocalisse¹¹⁸; può essere interpretata come Chiesa nel trionfo escatologico¹¹⁹.

Hélène Toubert indica che l'iconografia della *Mater Ecclesia* allude all'immagine della Vergine¹²⁰ mentre Tigler sottolinea la somiglianza iconografica tra la Carità del portale maggiore di San Marco e la Madonna¹²¹.

Le somiglianze tra la *Karitas* marciana e la *Mater Ecclesia* bavarese sono molteplici: entrambe portano una corona, il globo nella mano sinistra e indossano delle calzature di foggia imperiale insieme a un vestito decorato da pietre preziose. Le differenze si limitano a pochi accorgimenti: la virtù marciana è stante mentre l'allegoria della Chiesa è intronizzata; quest'ultima tiene nella mano destra uno stendardo mentre la *Mater virtutum* in San Marco la pone sul cuore.

L'iscrizione bavarese non riporta però la denominazione *Mater Ecclesia* e neppure *Karitas* bensì: *VIRTUTUM GEMMIS PRELUCENS VIRGO PERENNIS SPONSI IUNCTA THORO SPONSO CONREGNAT IN EVO*¹²². La parola *virtutum*, in questo caso, potrebbe riferirsi più al ruolo di sposa di Cristo che non al concetto allegorico.

L'immagine marciana della Carità si ritrova nella sezione superiore del Trittico Alton Towers al Victoria & Albert Museum di Londra (fig. 3). Nancy Katzoff indica come area di provenienza dell'oggetto artistico la regione renana/mosana¹²³. Per quanto riguarda la datazione, assai discussa¹²⁴, la studiosa ipotizza un'esecuzione nell'ultimo quarto del XII secolo per affinità stilistiche e iconografiche con altri trittici della medesima area diffusi a partire dalla metà del secolo¹²⁵.

Il trittico londinese misura quattordici centimetri e mezzo d'altezza e diciotto centimetri d'altezza; è costituito da tre pannelli formati da lastre di rame e ottone, dorate,

¹¹⁸ H. Toubert, *Un'arte orientata...* cit., p. 53.

¹¹⁹ S. Skubiszewski, *Une vision monastique...* cit., p. 364.

¹²⁰ H. Toubert, *Un'arte orientata...* cit., p. 53, nota 63.

¹²¹ G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia: aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995 (Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti, 59), p. 233.

¹²² H. Toubert, *Un'arte orientata...* cit., p. 53, nota 63.

¹²³ N. M. Katzoff, *The Alton Towers Tryptich: time, place and context*, in *The Rutgers Art Review*, 3, 1982, pp. 11-28, spec. p. 28 <https://rar.rutgers.edu/wp-content/uploads/2017/06/Volume-3.pdf> consultato in data 23 marzo 2022.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 28.

incise e con smalti *champlevé*¹²⁶. Le figure sono dorate e niellate e alcune presentano delle aureole smaltate¹²⁷.

I pannelli laterali presentano ciascuno due clipei nelle sezioni superiori e inferiori mentre al centro vi è un rettangolo con la scena centrale. La sezione di sinistra, presenta, dall'alto verso il basso, un clipeo contenente la scena di Giona e la balena, poi il Sacrificio di Isacco e infine la Cattura del Leviatano¹²⁸. Il pannello di destra presenta sempre dall'alto verso il basso un clipeo con due figure stanti ed altre due a mezzo busto. Al centro vi è un rettangolo che raffigura la scena di Mosè e il serpente di bronzo mentre nel clipeo inferiore vi è Sansone che porta via i cancelli¹²⁹.

Il pannello centrale presenta la Crocifissione all'interno di un quadrato ruotato sui suoi angoli¹³⁰. Ai lati della Croce sono raffigurati Maria e Giovanni l'Evangelista stanti mentre all'esterno della scena si collocano i simboli dei quattro Evangelisti¹³¹. Sull'arco che inquadra l'intero pannello vi sono tre clipei in cui sono raffigurati all'estrema sinistra il Sole, al centro la Carità e all'estrema destra la Luna; tra questi ultimi e la Crocifissione si colloca la scena delle Donne al Sepolcro¹³².

Nella sezione inferiore del pannello centrale, partendo da sinistra, è raffigurata la Discesa agli Inferi incorniciata da tre clipei: il Mare, la Giustizia e la Terra¹³³. Nancy Katzoff indica che il trio raffigurato nella sezione superiore rappresenta la sfera celeste¹³⁴ mentre il gruppo rappresentato nella parte inferiore identifica la Terra in un contesto escatologico¹³⁵; la studiosa, inoltre, sottolinea che solo la Carità e la Giustizia (due delle sette Virtù) vengono rappresentate¹³⁶.

Il clipeo della Carità esibisce una figura femminile a mezzo busto che indossa una tunica e ha il capo velato. Lo sguardo è diretto verso l'osservatore; le mani tengono in mano il cartiglio su cui è scritto *Karitas*. L'iniziale K al posto della C, presente anche in San Marco, è indice di una contaminazione con la lingua greca.

La somiglianza con la Carità marciana si limita allo sguardo indirizzato all'osservatore e alla comunanza epigrafica nell'iscrizione identificativa.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

Il secondo confronto iconografico è costituito dalla raffigurazione della Carità in trono nel f. 4 v. del *Glossarium Salomonis* conservato nella Biblioteca statale bavarese di Monaco con segnatura clm 13002 (fig. 4). Il manoscritto consta di due glossari alfabetici attribuiti al vescovo Salomone III di Costanza¹³⁷, ossia un dizionario greco-latino e un glossario sull'Antico e Nuovo Testamento¹³⁸. Esso è stato creato dal bibliotecario Wolfger e dallo scriba Wicker nell'abbazia benedettina di Prüfening.

La scrittura e il confezionamento dell'opera pergameneae risalgono al 1158 mentre le miniature ivi presenti sono state aggiunte nel 1165¹³⁹. L'iconografia del manoscritto esibisce rappresentazioni mediche, cosmologiche e raffigurazioni di Vizi e Virtù, presenti ai ff. 3 v. e 4 r¹⁴⁰. In quest'ultimo *folium* le allegorie virtuose sono inserite nel contesto della Gerusalemme Celeste¹⁴¹ all'interno di una miniatura a piena pagina su tre registri. Ogni registro è suddiviso in due parti e ciascuna presenta nella sezione superiore o inferiore il *titulus* esplicativo della scena al suo interno. I cartigli tenuti in mano dalle Virtù riportano le iscrizioni derivanti dagli incipit del trattato *De locis sanctis* di Beda il Venerabile¹⁴².

La scena di destra del primo registro del f. 4 r. raffigura la Carità al centro; è affiancata a sinistra da *Filiasyon* e a destra dal re Davide che indica verso le due figure femminili. La virtù teologale è rappresentata come una sovrana occidentale: è seduta sul trono mentre i piedi poggiano su un suppedaneo. Essa indossa una tunica che presenta nella parte superiore una pettorina, forse alludente ad un manufatto di arte orafa, che termina con un pendaglio quadrato. L'estremità inferiore della veste è decorata da una fascia orizzontale e contraddistinta dalla stessa trama della pettorina; è possibile che anche questo elemento evochi un ornamento d'oro. Il capo della personificazione femminile è coperto da una corona di foggia occidentale. La mano destra, infine, tiene probabilmente un globo mentre la mano sinistra sorregge il cartiglio in cui è iscritto l'incipit: *Calix meus inebrians quam preclarus est* (Sal. 22,5)¹⁴³, ossia "Il mio calice trabocca" (Sal. 23,5)¹⁴⁴.

¹³⁷ E. Klemm (a cura di), *Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, textband.*, 3.1.1, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 1980, pp. 60-64, spec. p. 62.

¹³⁸ <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00104093?page=,1> consultato in data 24 marzo 2022.

¹³⁹ E. Klemm, *Die Bistümer Regensburg...cit.*, p. 61.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=Sal%2023&Versione_CEI74=&Versione_CEI2008=3&Versione_TILC=&VerettoOn=1&mobile= consultato in data 26 aprile 2022.

È probabile, quindi, che l'oggetto sorretto dalla mano destra della Virtù non sia un globo, bensì un calice. La Carità viene identificata come tale dall'iscrizione posta sopra di lei (*Caritas*). Tra la versione marciana e questa in oggetto si notano strette somiglianze quali gli abiti regali, la corona e il globo/calice tenuto in mano. Vi sono delle differenze individuate nello sguardo, nella posizione e nell'iscrizione identificativa.

La Virtù nel manoscritto tedesco guarda verso *Filiasyon*; la *Karitas* in San Marco, invece, guarda davanti a sé. La prima, inoltre, è intronizzata mentre la seconda è stante. L'iscrizione sopra la Carità del manoscritto tedesco, infine, inizia con la C e non con la K come la versione marciana.

Nonostante le differenze, le tre versioni costituiscono un 'trio regale' che coinvolge la Carità marciana, la *Mater Ecclesiae* di Prüfening e quella nel *Glossarium Salomonis*. La stretta comunanza iconografica tra le ultime due è stata sottolineata da Skubiszewski¹⁴⁵.

Un confronto iconografico aggiuntivo è costituito dalla rappresentazione della Carità nel f. 3 v. del secondo volume della Bibbia Floreffe conservato nella British Library di Londra con segnatura Add. Ms. 17738¹⁴⁶ (fig. 5). La Bibbia Floreffe è costituita da due volumi contenenti la *Vulgata*¹⁴⁷; è stata realizzata dai canonici premonastensi dell'abbazia di Floreffe in Belgio verso il 1153. Il primo manoscritto è andato perduto, ma è risaputo che conteneva i libri dalla Genesi ai Malachi, mentre il secondo (ancor oggi esistente) è costituito dai libri di Giobbe a quelli delle Rivelazioni¹⁴⁸. In questo secondo tomo l'illustrazione che ci interessa è quella della miniatura a piena pagina del f. 3 v.: si tratta di una rappresentazione su tre registri disposti orizzontalmente in cui sono presenti tre scene differenti.

La prima scena illustra il sacrificio di Giobbe con la mano benedicente di Dio che arriva dall'alto mentre nella sezione inferiore sono rappresentati i sette figli e le tre figlie che banchettano ad una tavola imbandita¹⁴⁹; le tre figlie, rappresentate al centro, sono le uniche figure che non si saziano. La scena sottostante centrale è di maggiori dimensioni rispetto alla rappresentazione superiore e a quella inferiore; è costituita da due cerchi

¹⁴⁵ P. Skubiszewski, *Une vision monastique...cit.*, p. 368.

¹⁴⁶ A. M. Bouché, *The Spirit in the World: The Virtues of the Floreffe Bible Frontispiece: British Library, Add. Ms. 17738 ff. 3v-4r*, in C. Hourihane (edited by), "Virtue & Vice: the personifications in the Index of Christian art", pp. 42- 65, spec. p. 42.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_17738 consultato in data 27 aprile 2022.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

inscritti uno nell'altro. Il cerchio interno presenta tre figure femminili stanti mentre il cerchio esterno esibisce al suo interno i sette Doni dello Spirito Santo che, partendo dall'alto e procedendo in senso orario, sono: Obbedienza, Umiltà, Benignità, Pazienza, Prudenza, Temperanza e Provvidenza¹⁵⁰. Il cerchio nella sezione inferiore ed assiale all'Obbedienza rappresenta la mano di Dio¹⁵¹. Sotto a quest'ultimo è raffigurato Cristo che guarda verso il clipeo appena esaminato; dal Figlio di Dio partono una serie di raggi che arrivano ai due gruppi di Apostoli rappresentati ai lati del cerchio esterno. In tal modo è raffigurata la scena della Pentecoste¹⁵². Il terzo registro, infine, raffigura tre delle sette Opere di Misericordia contenute nel Vangelo di Matteo (Mt. 25, 35-37¹⁵³), ossia Dar da mangiare agli affamati, Vestire gli ignudi e Visitare i carcerati¹⁵⁴.

Anne Marie Bouché indica che la scena centrale serve da collegamento tra la scena dell'Antico Testamento (il sacrificio di Giobbe con il successivo banchetto) e le scene del Nuovo Testamento (Pentecoste e Opere di Misericordia)¹⁵⁵.

Come indicato precedentemente, la Carità viene raffigurata in posizione centrale nel cerchio interno; la Fede è alla sua destra mentre la Speranza è alla sua sinistra. La Carità è stante con una lunga tunica azzurra e una fascia orizzontale blu scuro alla vita; nella parte superiore indossa una stola verde chiaro trattenuta da una spilla centrale circondata da perle. Sopra alla stola e sotto alla spilla vi è un ornamento dorato che evoca una pettorina e indossa delle calzature blu scuro. Essa ha i capelli sciolti, indossa una corona azzurrina ed è aureolata. La mano sinistra, inoltre, tiene in mano un rotolo chiuso mentre la mano destra sorregge un cartiglio al cui interno è scritto: *Diligens diligitur*¹⁵⁶. Questa iscrizione viene indicata da Bouché come una parafrasi della frase: "Qui autem diligit me diligitur a Patre meo" (Gv 14,21)¹⁵⁷, ossia: "Chi mi ama sarà amato dal Padre mio". Lo sguardo è diretto all'osservatore.

Vi sono molte somiglianze tra la Carità di Floreffè e la versione marciana; sono stanti e frontali, presentano la corona e gli sguardi sono diretti all'osservatore. L'unica differenza è costituita dall'assenza dell'iscrizione identificativa della Carità nel

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 43.

¹⁵³ http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Mt25&formato_rif=vp consultato in data 28 aprile 2022.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 61 nota 22.

manoscritto. Nonostante ciò, si sottolinea che le somiglianze sono maggiori rispetto alle differenze.

Un ulteriore confronto iconografico è possibile se si prende in considerazione la Carità rappresentata nel terzo registro dell'altare di Verdun affiancata a sinistra dalla Temperanza e a destra dalla Pietà (fig. 6). Si tratta di un'opera d'oreficeria realizzata nel 1181 da Nicholas di Verdun e conservata nella cappella di San Leopoldo nella chiesa abbaziale di Klosterneuburg (Austria)¹⁵⁸. L'altare è diviso in tre registri orizzontali e costituito da cinquantuno placche smaltate suddivise in tre gruppi da diciassette elementi per ogni sezione. A causa di un incendio avvenuto nel 1130, l'opera è stata inserita in un'intelaiatura lignea dandole la forma di un trittico¹⁵⁹. I registri superiore e inferiore del manufatto artistico illustrano diverse scene dell'Antico Testamento mentre in quello mediano vi sono le scene del Nuovo Testamento¹⁶⁰.

La Carità viene raffigurata a mezzo busto con il capo velato e vestita con una tunica dalle ampie ombreggiature; la mano destra tiene un bicchiere mentre la mano sinistra un globo o forse un pane. Non presenta un cartiglio ma sopra di lei vi è l'iscrizione identificativa *Karitas*. Lo sguardo è diretto verso la contigua Pietà. Non vi sono paralleli iconografici.

In seguito ai sei confronti iconografici analizzati, si può constatare che la Carità marciante abbia maggiori somiglianze con la *Mater Ecclesia* di Prüfening e la Carità nel *Glossarium Salomonis* rispetto alla Carità della Bibbia Floreffe. Quest'ultima, infatti, nonostante sia rappresentata stante, non presenta gli abiti imperiali dei due primi confronti.

Speranza

La seconda personificazione in senso antiorario è la Speranza (fig. 7); il capo è velato da un *maphorion* blu scuro dai contorni dorati che le cade sulle spalle. Il velo viene trattenuto al collo da una spilla rotonda circondata da perle e l'accessorio continua con

¹⁵⁸ <https://www.stift-klosterneuburg.at/en/monastery-and-order/history/timeline-board/verdun-altar/> consultato in data 27 marzo 2022.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ H. Buschhausen, *Die Geschichte der Inschriften auf dem Verduner Altar des Nikolaus: Überlegungen zu einer Datierung*, in *Wiener Studien*, 10, 1987, pp. 265-309, spec. p. 265. <https://www.jstor.org/stable/24747722?seq=1> consultato in data 27 marzo 2022.

un'asta verticale e una terminazione dorata. Essa è vestita con una tunica bianca rimboccata in vita da una cintola ed è aureolata. La mano destra indica con il palmo aperto la contigua Carità e il gesto è sottolineato dallo sguardo che volge verso la medesima direzione. La mano sinistra trattiene sia la terminazione del velo che il cartiglio ed è scalza.

La Speranza è rappresentata nell'Albero delle Virtù al f. 76 r. nel codice *De fructis carnis et spiritus* (fig. 8)¹⁶¹. Il manoscritto è stato realizzato probabilmente a Salisburgo verso il 1130 e attribuito a Conrad di Hirsau¹⁶²; è conservato nella biblioteca universitaria di Salisburgo con la segnatura Ms. M I 32. Questa allegoria è collocata nella sezione superiore destra dell'Albero delle Virtù accanto all'iscrizione della Carità ed è raffigurata a mezzo busto all'interno di un clipeo da cui nascono sei foglie in cui sono iscritte delle 'sottovirtù'. Tale nascita è sottolineata da un filo rosso che collega ciascuna foglia alla mano destra della personificazione. Il suo capo è protetto da un elmo con due fasce verticali e orizzontali rosse da cui fuoriescono i capelli sciolti. La tunica è decorata da un ornamento intervallato da dei cerchi posti uno sotto l'altro; è possibile che evochi una pettorina orafa mentre i cerchi rimandano a degli effetti decorativi tramite la tecnica della punzonatura. Si può supporre che l'accessorio dorato della Speranza in San Marco sia una esemplificazione della pettorina della virtù nel manoscritto.

Le somiglianze tra la Speranza marciana e la versione salisburghese sono date dal capo coperto e dallo sguardo diretto verso la contigua Carità alla loro destra. Entrambe presentano la medesima iscrizione identificativa (*Spes*).

Un aggiuntivo confronto iconografico è la Speranza al f. 3 v. del secondo tomo della Bibbia Floreffé (fig. 9). Come si è indicato precedentemente, le Virtù Teologali possiedono una certa importanza dal momento che sono inserite all'interno di un cerchio al centro della pagina. L'allegoria è stante e aureolata ed i capelli sciolti cadono sulle spalle; essa veste una lunga tunica decorata da due fasce orizzontali blu scuro sul petto e sulla parte terminale dell'abito.

Tra la Speranza marciana e la versione belga vi sono alcune somiglianze: entrambe sono rappresentate a figura intera, lo sguardo si dirige alla Carità alla loro destra e tengono il cartiglio nella mano sinistra. Le uniche differenze sono il capo scoperto e le calzature

¹⁶¹ C. G. Goggin, *Copying Manuscript Illuminations: The tree of Vices and Virtues*, in *Visual Resources*, 20:2-3, 2004, 179-198, spec. p. 179 <https://doi.org/10.1080/0197376042000207552> consultato in data 28 marzo 2022.

¹⁶² *Ibid.*, p. 181.

della personificazione nella Bibbia Floreffe rispetto al *maphorion* e i piedi nudi della Speranza nella cupola in San Marco.

Il cartiglio di questa figura femminile riporta l'iscrizione "Spes non confundit" (Rom 5:5)¹⁶³, ossia "La speranza poi non delude"¹⁶⁴; questa iscrizione è completamente diversa rispetto al cartiglio della virtù marciiana ma l'iscrizione identificativa delle due personificazioni è la medesima.

La Speranza compare anche all'estrema destra del terzo registro dell'altare di Verdun (fig. 10); il capo è velato e indossa una tunica dalle ampie ombreggiature. L'iscrizione identificativa è la medesima della Virtù marciiana e lo sguardo è diretto verso la Giustizia alla sua destra. Le differenze della Speranza dell'altare con l'allegoria marciiana sono date dalla sua rappresentazione a mezzo busto e il cartiglio senza iscrizione sostenuto con entrambe le mani. L'unica somiglianza è data dall'ombreggiatura del velo e della tunica di entrambe le personificazioni.

Sulla base dei tre confronti iconografici analizzati, si può ipotizzare che la Speranza marciiana sia molto simile alla Speranza nella Bibbia Floreffe per l'abbigliamento e la gestualità; di minore importanza appare il raffronto tra la *Spes* in San Marco e la versione salisburghese mentre il confronto più lontano è dato dalla versione nell'altare di Verdun.

Fede

La terza Virtù è la Fede (fig. 11); il capo è protetto da una corona a calotta decorata da diversi fili di perle, indossa degli orecchini pendenti ed è aureolata. Essa viene raffigurata in abiti regali; indossa una lunga tunica verde con la parte superiore coperta da una pettorina dorata. Su quest'ultima sono collocati dei castoni rotondi e quadrangolari di colore diverso; è probabile che siano delle pietre preziose. La parte terminale dell'abito è ornata da una fascia orizzontale d'oro con la medesima alternanza di decori concentrici e quadrati della pettorina; tale nastro è delimitato da delle file di perle bianche. Le decorazioni di questa porzione di tunica e la pettorina richiamano quelle della Carità. La

¹⁶³ Anne-Marie Bouché, *The Spirit in the world...* cit, p. 47.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 61.

vita è stretta da una cintola realizzata con delle perle bianche che decorano le calzature dorate.

Un velo bianco è posto sulla spalla sinistra che termina in un avviluppamento agitato mentre la mano destra trattiene sia il lembo della stola che il cartiglio con l'iscrizione.

La Virtù stringe nella mano destra uno scettro a forma di giglio; Otto Demus lo interpreta come una libertà artistica dell'autore¹⁶⁵ mentre Gianni Cioli lo indica come simbolo del primato dell'allegoria sulle altre Virtù¹⁶⁶.

Jennifer Ball associa la tipologia delle calzature della Fede agli *tzangia* bizantini, ossia scarpe di seta rossa decorate con perle¹⁶⁷. Le identifica come uno degli attributi della corte imperiale mediobizantina che, secondo il Libro delle Cerimonie, veniva indossato insieme al *loros* solo nel giorno di Pasqua¹⁶⁸.

Per ciò che riguarda la gestualità, la mano destra ha il palmo aperto davanti al petto della personificazione; Gianni Cioli lo interpreta come un gesto di orazione¹⁶⁹ ma è più probabile che sia un gesto benediciente. Lo sguardo è dritto davanti a sé per un probabile osservatore.

Nonostante la rarità dello scettro gigliato nell'iconografia consueta della Fede, esso è presente nella raffigurazione di quest'ultima al f. 18 v. dell'Evangelario di Enrico il Leone conservato nella Biblioteca Herzog August a Wolfenbüttel, in Germania (Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°). Il manoscritto, commissionato da Enrico il Leone all'abbazia di Helmarshausen, è stato ivi realizzato tra il 1185 e il 1188.

Nella sezione sinistra del foglio sopracitato vi è la raffigurazione della Fede (fig. 13); quest'ultima viene rappresentata con abiti regali, la testa coronata e l'abito stretto in vita da una cintura probabilmente orafa. Nella mano sinistra sorregge il cartiglio mentre la destra tiene uno scettro. Quest'ultimo è di estremo interesse in quanto la personificazione della teoria marciiana sorregge anch'essa uno scettro nella medesima mano dell'allegoria tedesca. La Fede in San Marco, inoltre, presenta degli abiti regali simili alla sua variante nel manoscritto tedesco.

¹⁶⁵ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice*, 1.1, Chicago 1984, p. 188.

¹⁶⁶ G. Cioli, *La fede, virtù fra le virtù. Appunti per un'indagine sulle origini e i primi sviluppi medievali di un fortunato soggetto iconografico*, in "Giornale di bordo, di storia, letteratura ed arte", 27/28 (2/3), 2011, p. 52. <http://digital.casalini.it/10.1400/215699> consultato in data 1° aprile 2022.

¹⁶⁷ J. Ball, *Byzantine dress: representations of secular dress in eighth- to twelfth-century painting*, Basingstoke, 2005, p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ G. Cioli, *La Fede, virtù fra le virtù...* cit., p. 52.

Un possibile modello iconografico è nella Fede dell'Albero delle Virtù al f. 76 r. *del De fructis carnis et spiritus* (fig. 14). È rappresentata in alto a sinistra accanto all'iscrizione della Carità formando così la controparte della Speranza. La Fede è raffigurata a mezzo busto all'interno di un clipeo in cui è presente l'iscrizione identificativa (*Fides*). Essa indossa una tunica con la parte superiore coperta da una possibile pettorina decorata da alcuni cerchi. Il capo è coperto da una corona a calotta con due fasce orizzontali e verticali. Nella mano destra tiene due fili rossi che collegano l'allegoria alle foglie con le iscrizioni delle 'sottovirtù'. Tra la Fede marciiana e la versione salisburghese vi sono molte somiglianze quali la corona, la pettorina e l'iscrizione. Nell'iconografia medievale della Fede, infatti, la corona è molto diffusa in quanto serve a proteggere la personificazione dalle ingiurie o dalle false dottrine¹⁷⁰. La pettorina scende dal collo di entrambe le allegorie; l'accessorio della Virtù marciiana è maggiormente decorato rispetto alla pettorina dell'allegoria nel manoscritto. L'iscrizione identificativa (*Fides*) è identica nelle due rappresentazioni.

Lo sguardo e la gestualità sono le uniche differenze: gli occhi della Fede in San Marco sono rivolti verso lo spettatore con il capo ruotato di tre quarti mentre l'allegoria salisburghese ha sia il capo che lo sguardo rivolti a sinistra verso la Carità. L'unico gesto effettuato da quest'ultima è tenere i fili rossi che raggiungono le 'sottovirtù' mentre nella cupola la *Fides* tiene il cartiglio con la mano destra e benedice con la mano sinistra.

Un confronto iconografico aggiuntivo è la Fede al f. 3 v. del secondo tomo della *Bibbia Floreffa* (fig. 15); è collocata al centro della miniatura a piena pagina alla destra della Carità e a sinistra del trio. Essa è aureolata e ha i capelli sciolti; l'allegoria è stante ed indossa una lunga tunica decorata da due fasce orizzontali alla vita e nella parte terminale della veste. Il collo è cinto da una collana con un pendaglio circolare e la figura femminile indossa delle calzature blu.

Tra quest'ultima Virtù e la Fede in San Marco le somiglianze sono date dalla posizione stante e dalla tunica decorata con la fascia orizzontale blu in vita e nella parte terminale dell'abito.

Le calzature sono una differenza aggiuntiva; gli *tzangia* bizantini che identificano la Fede marciiana come appartenente alla corte imperiale non si avvicinano iconograficamente alle babbucce blu della versione nel codice. Quest'ultima, inoltre,

¹⁷⁰ H. E. Roberts, *Virtue/Virtues*, in H.E. Roberts (a cura di), *Encyclopedia of Comparative Iconography: themes depicted in works of art*, II, Chicago 1998, pp. 909-923, spec. p. 915.

presenta il capo scoperto mentre in San Marco la figura femminile possiede la corona a calotta. Lo sguardo di quest'ultima è rivolto verso lo spettatore mentre la testa volge verso la contigua Giustizia; la virtù teologale nella Bibbia Floreffe, invece, ha sia lo sguardo che il capo rivolti verso la Carità. La *Fides* in San Marco, infine, benedice con la mano sinistra mentre la versione belga indica con l'indice sinistro il cartiglio nella mano destra. Le differenze, quindi, sono maggiori rispetto alle somiglianze.

La Fede è raffigurata all'estrema sinistra del terzo registro dell'altare di Verdun (fig. 16). Viene raffigurata a mezzo busto, ha il capo velato e indossa una tunica dalle ampie ombreggiature. Essa regge il cartiglio vuoto con entrambe le mani.

Anche in questo caso vi sono più differenze che somiglianze tra la Fede marciana e quella dell'altare di Verdun. Entrambe sono velate ma la prima presenta la corona a calotta mentre la seconda un velo. Quest'ultima non indossa la pettorina e tiene il cartiglio vuoto mentre l'allegoria nella cupola dell'Ascensione ha sia la pettorina che il cartiglio inscritto.

Le uniche somiglianze sono il capo rivolto verso sinistra e la medesima iscrizione identificativa (*Fides*).

Dopo l'analisi di quattro possibili modelli, si può ipotizzare che la Fede marciana sia una sintesi iconografica tra virtù salisburghese nel *De fructis carnis et spiritus* e la personificazione dell'Evangelario di Enrico il Leone. Gli altri esempi presentano qualche comunanza ma nell'insieme sono troppo lontani iconograficamente dalla personificazione nella cupola.

Virtù Cardinali

Giustizia

La Giustizia è la quarta personificazione e la prima Virtù Cardinale rappresentata (fig. 17). Il capo è coperto da un velo annodato sul davanti da cui fuoriescono delle ciocche di capelli ed è aureolata. Essa indossa una lunga tunica bianca con dei riflessi blu; la vita e il seno sono stretti da una cintola. È scalza e i piedi escono leggermente dal vestito. La gestualità di questa personificazione è inconsueta in quanto le braccia

effettuano una posa innaturale formando due angoli contrapposti: il braccio destro crea un angolo discendente mentre la mano tiene con l'indice la bilancia, attributo tipico della personificazione. Il braccio sinistro crea un angolo ascendente mentre la mano tiene una scatola dorata con dei pesi al suo interno. L'indice della stessa mano tiene il cartiglio. Il capo tende verso sinistra e lo sguardo è rivolto verso l'attributo che sta tenendo.

Una delle prime rappresentazioni della Giustizia con il suo attributo specifico è nel f. 16 v. di un evangelario conservato alla Biblioteca Municipale di Cambrai con la segnatura Ms. 327 (309) e realizzato verso la fine del IX secolo (fig. 18); l'autore è sconosciuto. L'allegoria è inserita in un clipeo nell'angolo destro della miniatura quadrilobata. Al centro è posizionata una figura maschile mentre negli angoli sono inserite le Virtù Cardinali (in senso orario Giustizia, Fortezza, Temperanza e Prudenza).

La funzione delle Virtù Cardinali può essere compresa solo dopo aver analizzato la figura maschile centrale. Quest'ultima indossa una tunica verde chiaro coperto in parte da un velo blu scuro che le attraversa il corpo in diagonale. Tale velo le copre il capo ed è coronata. La raffigurazione siede su un trono mentre i piedi poggiano su un suppedaneo. La mano sinistra tiene un'asta terminante con una punta decorata (forse uno scettro) mentre la destra tiene il globo. Porcher¹⁷¹ la identifica con la Saggezza mentre Molinier¹⁷² la indica come un imperatore seduto sul trono attorniato dalle Virtù. Quest'ultima affermazione sembrerebbe la più plausibile in quanto è confermata da Kessler che identifica la figura centrale con il sovrano Carlo il Calvo¹⁷³.

Le Virtù Cardinali rientrerebbero così nel contesto della ritrattistica regale dove i regnanti, per legittimare il loro potere, usavano tali allegorie per evidenziare le loro qualità personali.

Nell'Evangelario di Cambrai la Giustizia indossa una tunica bianca; un velo rosso o rosa le copre sia la tunica che il capo lasciando scoperto il braccio destro. La mano destra tiene la bilancia mentre la mano sinistra indica l'attributo. La figura poggia su un suppedaneo, è aureolata e lo sguardo è rivolto verso la Prudenza alla sua sinistra.

Tra la Virtù marciata e la versione francese vi sono alcune somiglianze: entrambe sono rappresentate stanti, indossano una lunga tunica, hanno il capo velato, tengono con la mano destra il loro attributo e volgono il capo verso la medesima direzione. Le uniche

¹⁷¹J. Porcher, *Le manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIIe siècle*, Paris 1954, p. 32.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844497z/f57.image.r=cambrai> consultato in data 18 marzo 2022.

¹⁷²A. Molinier, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, XVII, Paris 1891, p. 122. <https://archive.org/details/cataloguegnr17fran/page/126/mode/2up> consultato in data 18 marzo 2022.

¹⁷³H. L. Kessler, *The illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977, pp. 133-134.

differenze in questo confronto sono l'assenza della scatola dei pesi nella virtù francese e dell'iscrizione identificativa; entrambi questi elementi appaiono invece nella versione marciana.

La Giustizia compare anche nel f. 1 r. del Codice di Uta conservato nella Biblioteca Statale Bavarese di Monaco con la segnatura clm 13601 (fig. 19)¹⁷⁴. Il codice è un Evangelario costituito da centodiciannove fogli pergamenei in cui sono riportati i Vangeli per la liturgia¹⁷⁵; questi ultimi sono intervallati da miniature decorate a piena pagina. Il volume è stato commissionato dalla badessa Uta delle monache di Niedermünster in provincia di Ratisbona verso il 1025 circa¹⁷⁶; esso si inserisce così nel contesto dell'arte miniata ottoniana¹⁷⁷.

Il f. 1 v. presenta una miniatura rettangolare a piena pagina disposta geometricamente: il centro è occupato da un cerchio in cui è racchiusa la mano di Dio. Ai lati vi sono due figure femminili coronate in atteggiamento di deferenza mentre sopra e sotto alla mano di Dio vi sono altre due donne in abiti regali. Le Virtù Cardinali compaiono all'interno di quattro quadrati disposti agli angoli della miniatura; a lato di ognuna vi è l'iscrizione identificativa a lettere dorate su fondo porporino. La Giustizia è raffigurata nell'angolo in alto a destra e la serie prosegue in senso orario con la Temperanza, la Fortezza e la Prudenza.

Adam Coehn indica che non vi è un precedente iconografico che collega le Virtù Cardinali con la mano divina¹⁷⁸. La disposizione delle personificazioni agli angoli "indica una struttura che invita l'occhio a seguire la perenne rotazione delle virtù attorno alla mano di Dio¹⁷⁹.

La Giustizia è raffigurata a mezzo busto e indossa una tunica verde chiaro e si colloca su fondo dorato. La veste è coperta da un mantello porporino che copre la mano sinistra. La personificazione è coronata, ha i capelli sciolti e con l'indice della mano destra sorregge la bilancia. Il capo e lo sguardo sono rivolti verso la contigua Prudenza.

Tra la Giustizia marciana e la versione tedesca vi sono più differenze che somiglianze, ossia l'abito e la corona. La prima indossa una tunica bianca semplice

¹⁷⁴ <https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb00075075> consultato in data 20 marzo 2022.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ A. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*, Pennsylvania 2002, p. 1, (trad. di R. Schiavolin).

https://www.academia.edu/40128975/Italian_Translation_of_Adam_S_Cohen_The_Uta_Codex consultato in data 20 marzo 2022.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁹ *Ibid.*

mentre la seconda veste una tunica maggiormente elaborata anche dal punto di vista cromatico. La seconda è coronata mentre la prima ha il capo coperto da un fazzoletto annodato sul davanti. Quest'ultima possiede l'aureola mentre la virtù cardinale tedesca ne è priva. Nonostante ciò, entrambe le allegorie tengono la bilancia nella mano destra e volgono lo sguardo verso la medesima direzione.

Un confronto iconografico aggiuntivo è la Giustizia nel f. 1 r. del Lezionario di Federico di Colonia conservato nella Biblioteca del Duomo di Colonia con la segnatura Cod. 59 (fig. 20). L'autore è sconosciuto ma è probabile che sia stato realizzato tra il 1120 e il 1130¹⁸⁰. Il manoscritto è costituito da circa centocinquantaquattro lettere che San Girolamo scrisse tra il 347 e il 419-420¹⁸¹.

Nel foglio sopracitato vi è una miniatura dedicatoria a piena pagina divisa in due registri: la parte superiore mostra il Cristo in trono mentre la sezione inferiore è occupata dal committente, ossia l'arcivescovo Federico di Colonia. I due personaggi sono circondati da una serie di figure a mezzo busto; a sinistra vi sono i sette profeti dell'Antica Alleanza mentre a destra i sette Apostoli del Nuovo Testamento. Questi quattordici personaggi si inseriscono nel contesto più ampio del programma salvifico indicato da Cristo nel cartiglio che tiene in mano. Le Virtù Cardinali sono inserite in clipei agli angoli della miniatura e ognuna ha l'attributo e l'iscrizione identificativa corrispondente.

La Giustizia è raffigurata in basso a sinistra seguita in senso orario da Fortezza, Prudenza e Temperanza. La personificazione è rappresentata a mezzo busto e indossa una tunica verde scuro e un velo azzurro che le copre la testa e il collo. Un secondo velo azzurro è appoggiato sul braccio destro. Essa è aureolata e indossa un orecchino circolare. Ciò che più colpisce è la gestualità: il braccio sinistro crea un angolo discendente mentre la mano destra indica o sé stessa o il Cristo raffigurato in lato. L'allegoria tiene con l'indice della mano sinistra la bilancia mentre lo sguardo è rivolto 'fuori campo' verso la sua diagonale sinistra.

La Virtù Cardinale del manoscritto tedesco e la versione in San Marco mostrano molti elementi in comune: hanno il capo velato e una tunica lunga nonostante quella della virtù marciante sia più classicheggiante mentre quella della personificazione di Colonia è più simile alla roba occidentale. L'elemento di comunanza più stringente è costituito dalla

¹⁸⁰ A. Legner, *Ornamenta ecclesiae: kunst und künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung der Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, 1, Köln 1985, p. 72.

¹⁸¹ J. M. Plotzek, in J. M. Plotzek (an die Behandlung der), *Glaube und Wissen im Mittelalter: die Kölner Dombibliothek. Katalogbuch zur Ausstellung, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln (7. August bis 15. November 1998)*, Köln 1998, pp. 87-89.

posa innaturale del braccio sinistro e dall'indice che sostiene la bilancia; sembra che sia una sorta di controparte della virtù mariana che crea lo stesso movimento ma con il braccio opposto. Lo sguardo è simile dato che entrambe le figure femminili non guardano verso un soggetto in particolare.

La Giustizia appare nella sezione inferiore del Trittico Guennol che è conservato in una collezione privata a Londra (fig. 21). Si tratta di un'opera orafa realizzata da un atelier nella regione mosana durante la seconda metà del XII secolo e probabilmente attribuita¹⁸² a Goffredo di Claire. L'opera rappresenta la Seconda Venuta di Cristo evidenziata dai due angeli turiboli nelle sezioni laterali¹⁸³.

Sotto le creature celesti vi è la scena dell'umanità che resuscita con l'uscita dalle tombe. La sezione superiore della parte centrale conteneva un pezzo della reliquia della Vera Croce dietro a un vetro di cristallo di rocca; quest'ultimo è affiancato a sinistra dall'angelo della Verità con la Sacra Lancia mentre a destra vi è l'angelo del Giudizio con la Santa Spugna. Nella lunetta sopra la reliquia vi è il Cristo risorto affiancato dalla Corona di Spine e dalla Giara d'Aceto. In asse con Cristo e la reliquia nella sezione inferiore del trittico è raffigurata la Giustizia.

La personificazione è raffigurata stante ed è velata, coronata e aureolata. Essa indossa una lunga tunica blu ornata nella parte terminale da una fascia orizzontale dorata e intervallata da pietre preziose geometriche. Nella parte superiore dell'abito vi è un collare anch'esso dorato e decorato con delle pietre preziose. La mano sinistra e la mano destra tengono una bilancia dalle dimensioni significative posta davanti alla stessa personificazione.

William Monroe sottolinea che la centralità della Giustizia è un *unicum* nei reliquari mosani del periodo¹⁸⁴. La sua presenza nel contesto apocalittico determina l'esposizione della redenzione dell'umanità attraverso la Virtù¹⁸⁵. Lo studioso, infine, sottolinea che la raffigurazione può evocare la Chiesa¹⁸⁶ secondo l'affermazione attribuita a Bernardo di

¹⁸² <http://projects.leadr.msu.edu/medievalart/exhibits/show/reliquaries-of-the-true-cross/guennol-triptych> consultato in data 25 marzo 2022.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ W. S. Monroe, *The Guennol Triptych and the Twelfth-Century Revival of Jurisprudence*, in E. C. Parker, M. B. Shepard (edited by), "The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary", New York 1992, pp. 167-177, spec. p. 167
https://www.academia.edu/37927297/Monroe_The_Guennol_Triptych_and_the_Twelfth_Century_Revival_of_Jurisprudence_pdf consultato in data 25 marzo 2022.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 168-170.

Chiaravalle: “La Croce è stata realizzata come bilancia del corpo di Cristo che è la Chiesa¹⁸⁷”.

Le differenze tra la Giustizia del Trittico Guennol e la Virtù marciiana sono maggiori rispetto alle somiglianze: il capo della prima è coronata mentre il capo della seconda è coperto da un fazzoletto annodato sul davanti. La veste di quest’ultima è semplice mentre la tunica della virtù del trittico sembra di foggia regale. La bilancia della Giustizia in San Marco è tenuta con la mano destra e scostata dalla sua figura mentre la bilancia dell’allegoria dell’opera orafa la tiene davanti a sé. Come indicato precedentemente, la personificazione marciiana tiene lo sguardo rivolto verso l’attributo alla sua destra mentre la Giustizia nel trittico ha lo sguardo fisso davanti a sé.

Un confronto iconografico aggiuntivo è la Giustizia del Trittico Alton Towers rappresentata nella sezione inferiore della parte centrale all’interno di un clipeo (fig. 22); è affiancata a sinistra e a destra rispettivamente dalle personificazioni del Mare e della Terra. Come indicato nell’analisi iconografica della Carità, tale terzetto costituisce il ‘trio terreno’ che si contrappone al ‘trio celeste’ rappresentato dalla Carità affiancata a sinistra dal Sole e a destra dalla Luna¹⁸⁸. L’insieme delle sei raffigurazioni si inserisce nel diagramma cosmologico che trova il suo centro nella Crocifissione; tutto ciò si inserisce nel contesto salvifico di Cristo verso l’umanità¹⁸⁹.

La Giustizia è raffigurata a mezzo busto all’interno di un clipeo; indossa una tunica ed il capo è velato. Inoltre, la mano sinistra ha il palmo aperto e indica la scena superiore della Discesa agli Inferi mentre la mano destra tiene l’attributo tipico. Il corpo è girato verso la sua sinistra e lo sguardo è rivolto verso l’alto.

Tra la Giustizia del trittico e la versione marciiana le differenze sono maggiormente presenti rispetto alle somiglianze come lo sguardo e la gestualità: la prima ha lo sguardo verso la scena superiore e la mano sinistra sottolinea all’osservatore di guardare verso il registro soprastante mentre la seconda è rivolta verso la contigua Fede. Le somiglianze sono costituite dal fatto che entrambe indossano una tunica senza decorazioni, hanno il capo coperto dal velo e tengono la bilancia con la mano sinistra.

La Virtù Teologale è collocata nel terzo registro dell’altare di Verdun affiancata a sinistra da Fortezza e a destra da Speranza (fig. 23); ha il capo velato e indossa una tunica dalle ampie ombreggiature. La bilancia è tenuta con la mano destra mentre la mano

¹⁸⁷ *Crux facta est statera corporis Christi, quod est Ecclesia*”, Ivi, p. 175 nota 15.

¹⁸⁸ N. M. Katzoff, *The Alton Towers Triptych...cit.*, p. 18.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

sinistra indica l'attributo. Sia lo sguardo che il capo sono rivolti verso la Fortezza alla sua destra.

Le somiglianze tra la Virtù dell'altare e quella della cupola sono costituite dal capo velato, dalla tunica classicheggiante (come nel Trittico Alton Towers) e dalla bilancia tenuta con la mano destra.

L'unica differenza è l'assenza nella Giustizia di Verdun del cartiglio che invece presenta la personificazione marciana.

Dopo l'analisi iconografica delle sei personificazioni sopracitate, è possibile supporre una certa vicinanza iconografica tra la virtù marciana e la versione contenuta nel Lezionario di Federico di Colonia. Entrambe, infatti, hanno la posa innaturale delle braccia che si potrebbe definire speculare.

Fortezza

La seconda virtù cardinale rappresentata è la Fortezza (fig. 24); indossa una tunica verde scuro classicheggiante stretta sotto il petto da una cintola. Le spalle sono coperte da un mantello che viene chiuso da una spilla circondata da perle; inoltre, il lembo sinistro del velo termina in un avviluppamento. Il capo è stretto da una fascia bianca annodata dietro ed è coperto da una decorazione frastagliata anch'essa bianca, forse il retaggio iconografico di un elmo.

Il corpo è in torsione; l'allegoria, infatti, è intenta ad aprire con la mano sinistra le mascelle del leone che sta affrontando. La mano destra, invece, tiene ferma la testa dell'animale. Questo movimento provoca lo scivolamento del mantello che lascia scoperte le spalle alla personificazione.

La belva viene raffigurata a mezz'aria in un balzo non riuscito; nello spazio tra la testa del felino e il braccio destro vi è il cartiglio con l'iscrizione. Lo sguardo dell'allegoria non è diretto verso l'animale ma è dritto davanti a sé come se non temesse il felino. Il capo di tre quarti è rivolto verso la sua sinistra.

In questo caso la Fortezza riprende sia l'iconografia sansoniana in lotta con il leone che quella del combattimento tra Ercole e il leone nel f. 248 v. del ms Vat. Gr. 747 (fig. 25); in entrambi i casi gli eroi cercano di strangolare l'animale. La lotta nel manoscritto

vaticano è molto simile a quella della Fortezza marciana in quanto entrambi hanno il braccio sinistro a cerchio per afferrare il collo della belva.

La soluzione nella raffigurazione di questa personificazione in San Marco è inconsueta in quanto l'iconografia medievale diffusa è la Fortezza in veste di guerriero; tale modello deriva dalla *Psycomachia* di Prudenzio. La Fortezza 'ideale' presenta solitamente la cotta di maglia, l'elmo, lo scudo appoggiato davanti a sé o una lancia come nel f. 16 v. del Ms. 327 (309) di Cambrai o una spada come nel f. 1 r. del Lezionario di Federico di Colonia (figg. 26-27).

La Fortezza in lotta è rappresentata nel terzo registro dell'altare di Verdun (fig. 28) sopra alla scena di Sansone in lotta con il leone (fig. 29); l'allegoria è affiancata a sinistra dalla Concordia e a destra dalla Giustizia. La figura femminile è raffigurata a mezzo busto, ha il capo velato e indossa una tunica dalle ampie ombreggiature. Le braccia sono piegate mentre le mani aprono a forza le mascelle del piccolo leone alla sua destra; la fronte è corrugata a causa dello sforzo e lo sguardo è rivolto verso l'avversario.

Tra la virtù dell'altare e la versione marciana vi sono alcune somiglianze quali la tunica lunga dalle ampie ombreggiature e la rappresentazione di tre quarti. Le differenze sono costituite dallo sguardo e dalla gestualità; la Fortezza dell'opera orafa guarda direttamente l'avversario e cerca di rompere le mascelle alla belva con entrambe le mani mentre la Fortezza marciana guarda dritto davanti a sé e cerca di smascellare la belva attraverso una serie di pugni dal basso verso l'alto con la mano sinistra.

L'allegoria appare anche nel f. 14 r. dell'evangelario di Enrico il Leone conservato nella Biblioteca Herzog August con la segnatura Cod. Guelf. 105 Noviss. 2° (fig. 30). Il manoscritto è stato realizzato tra il 1185 e il 1188 circa dal monaco Ermanno dell'abbazia di Helmarshausen per volere dell'imperatore¹⁹⁰. Nel codice sono presenti venti miniature a piena pagina che rappresentano le scene dell'Antico Testamento¹⁹¹. Oltre a quest'ultime e ai Vangeli, vi sono alcune tavole canoniche, dal f. 14 r. al f. 15 r., che presentano nella parte superiore gli Apostoli e ai lati le Virtù all'interno di medaglioni circolari¹⁹². Al f. 14 r. si trova Filippo affiancato a sinistra da Fortezza e a destra da Prudenza¹⁹³; Bartolomeo

¹⁹⁰ O. G. Oexle, *Lignage et parenté, politique et religion dans la noblesse du XII e s.: l'évangélaire de Henri le Lion*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 144, 1993, pp. 339-354, spec. p. 340
https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1993_num_36_144_2568 consultato in data 22 marzo 2022.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00112672?page=13> consultato in data 22 marzo 2022.

¹⁹³ *Ibid.*

è al f. 14 v. con la Giustizia a sinistra e la Temperanza a destra mentre al f. 15 r. vi è Matteo con a sinistra la Fede¹⁹⁴.

Come indicato precedentemente, la Fortezza al f. 14 r. è raffigurata a mezzo busto e indossa una sorta di stola rossa da cui si intravedono le braccia coperte da una tunica verde chiaro. Il velo azzurro copre sia il capo che le spalle dell'allegoria. Essa è aureolata ed è intenta a smascellare con entrambe le mani il leone rappresentato a destra. Lo sguardo della personificazione non è rivolto all'avversario ma guarda dritto davanti a sé. Lo sfondo della lotta è un castello indicato con due torri e forse evoca la Gerusalemme Celeste circondata da mura.

Le somiglianze tra l'allegoria tedesca e quella marciana sono costituite dall'aureola, dalla tunica, dalla torsione verso sinistra e lo sguardo non diretto alla belva. Le differenze sono costituite dalla diversità dell'accessorio che copre loro il capo (la virtù marciana una fascia bianca mentre la virtù tedesca ha il velo) e la diversa gestualità nell'uccisione dell'animale.

La Fortezza è rappresentata in lotta all'interno di una formella quadrata sul margine interno del battente nord della basilica di San Zeno a Verona (fig. 31); essa viene raffigurata insieme alla Giustizia e alla Temperanza. Insieme ad altri sei personaggi maschili in trono e a quindici storie dell'Antico Testamento, queste tre virtù cardinali corrispondono all'attività dell'atelier del cosiddetto Secondo Maestro¹⁹⁵. La datazione oscilla tra l'XI e il XIII secolo¹⁹⁶.

La Fortezza in questo caso viene rappresentata a figura intera ma a cavalcioni dell'avversario mentre cerca di rompergli le mascelle da dietro. Essa indossa una lunga tunica e il capo è coperto da una stola che scende sulle spalle. Questo velo è trattenuto da una spilla circolare al centro ma i lembi di questo accessorio si aprono ai lati della testa a causa del movimento agitato.

L'unica somiglianza presente tra la Virtù di Verona e quella marciana è la spilla circolare che trattiene la stola mentre il posizionamento dell'allegoria è completamente diverso rispetto a quella in San Marco.

In conclusione, si può indicare che un possibile modello della Fortezza marciana sia la versione tedesca nel manoscritto di Enrico il Leone per il posizionamento a sinistra rispetto l'animale e per lo sguardo. La gestualità della Virtù in San Marco è maggiormente

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ F. Coden, T. Franco, *San Zeno. Le porte bronzee*, Sommacampagna 2017, p. 32.

¹⁹⁶ *Ibid.*

affine con Ercole in lotta contro il leone nel manoscritto vaticano dato che entrambi effettuano una torsione circolare con il braccio sinistro per afferrare il collo dell'animale. Si può quindi ipotizzare che la Fortezza nella cupola dell'Ascensione sia una sintesi iconografica dell'iconografia del codice vaticano e della versione nel manoscritto tedesco.

Temperanza

La Virtù Cardinale della Temperanza figura in quarta posizione contigua alla Fortezza e ai piedi della Vergine mediatrice (fig. 32). La personificazione indossa una lunga tunica stretta con la parte terminale decorato da una greca e stretta sotto al petto da un cordoncino. Il collo è coperto da un velo che termina con uno svolazzo alla destra della personificazione; la mano sinistra è coperta dalla medesima stola e sorregge un catino. Il capo è coperto da un fazzoletto annodato sul davanti (come la Giustizia) da cui si intravedono alcune ciocche di capelli. Su questo accessorio è raffigurato un simbolo costituito da un cerchio circondato da una serie di cerchi di minori dimensioni. È possibile che evochi una delle tre stelle che compaiono nelle rappresentazioni di Maria Madre di Dio; era un simbolo siriano di verginità in quanto veniva ricamato sul velo delle principesse. Esso presenta due significati: il primo è la verginità di Maria¹⁹⁷ mentre il secondo costituisce la Trinità¹⁹⁸.

La Temperanza è rappresentata di schiena ma, le braccia laterali di tre quarti, creano una torsione della figura; è curioso il viso di profilo data l'accezione negativa di questo particolare nell'arte medievale. La Virtù guarda direttamente la Fortezza e quest'ultima osserva la Temperanza; entrambe, inoltre, sono collocate sotto la Vergine mediatrice. La rappresentazione del viso di profilo della Temperanza, dunque, può essere stato un 'trucco' per convogliare lo sguardo dell'osservatore verso la Vergine soprastante. Ciò trova conferma nell'ipotesi di Otto Demus; lo studioso ipotizza che la Fortezza, la Temperanza e la Vergine creano un 'triangolo figurativo'¹⁹⁹ estraniando le due virtù dalla teoria di personificazioni femminili nel tamburo.

¹⁹⁷ <https://gpcentofanti.wordpress.com/2012/05/03/maria-nellarte-simboli-delle-icone/> consultato in data 25 marzo 2022.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice...* cit., p. 187.

La Temperanza possiede una brocca nella mano destra e un recipiente circolare nella mano sinistra velata; è raffigurata nell'atto di versare dell'acqua dalla brocca nel contenitore. Gli accessori, insieme al gesto di mescolare il vino con l'acqua, sono l'attributo specifico dell'allegoria perché permette di moderare le passioni causate dall'ebbrezza della bevanda alcolica. Otto Demus indica che questa iconografia risale all'epoca carolingia mentre gli attributi di Fortezza e Prudenza trovano la loro forma finale nel XII secolo²⁰⁰. L'allegoria, infine, è scalza.

La virtù è presente al f. 16 v. nell'evangelario di Cambrai, nella sezione inferiore sinistra all'interno di un clipeo (fig. 33). La figura femminile indossa una lunga tunica bianca e il capo è velato da una stola rossa che copre anche il collo. Le calzature blu poggiano su un suppedaneo. La mano sinistra regge una fiaccola con una fiamma mentre la mano destra tiene una brocca da cui parte lo scettro del sovrano.

Tra la virtù francese e quella marciiana le somiglianze sono date da una lunga tunica e il capo coperto da un velo che termina con uno svolazzo. Le differenze sono costituite dalle calzature e dalla diversità dell'attributo. L'allegoria dell'Evangelario, infatti, presenta delle calzature mentre quella marciiana ha i piedi scalzi. L'attributo diverso, però, è la diversità più ridondante: la personificazione di Cambrai ha una fiaccola al posto del catino anche se ciò comunque evoca il suo ruolo principale, ossia stemperare le passioni dell'uomo.

La Virtù Cardinale è raffigurata all'interno di un clipeo in basso a destra nel f. 1 v. del Lezionario di Federico di Colonia (fig. 34). L'allegoria è raffigurata a mezzo busto e indossa un mantello verde chiaro trattenuto da una spilla centrale; dalla stola fuoriescono le braccia che sono coperte da una tunica rossa. Lo sguardo è dritto davanti a sé e non verso il suo attributo; quest'ultimo è costituito da una brocca nella mano destra e un catino nella mano sinistra. In questo caso l'acqua risulta già versata dato che il recipiente contiene delle onde azzurre ma tale attributo è molto simile a quello dell'allegoria marciiana.

Tra quest'ultima e la Virtù francese le uniche somiglianze sono date dalla tunica e dall'attributo.

L'ultimo confronto iconografico è la Temperanza nel terzo registro dell'altare di Verdun affiancata a sinistra da Pace e a destra da Carità (fig. 35). Essa è raffigurata a mezzo busto con una lunga tunica e un mantello gettato sopra la spalla. Il capo è coperto

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 188.

da un fazzoletto annodato lateralmente che compare in altre Virtù nella cupola dell'Ascensione, quali la Mitezza, l'Astinenza e la Pazienza ma non nella Temperanza. L'attributo di questa Virtù è costituito da due brocche; la personificazione versa l'acqua dalla brocca nella mano destra alla brocca nella mano sinistra. Ciò è la quarta versione iconografica della Temperanza anche se, ancora una volta, non inficia il suo ruolo di moderatrice delle passioni. L'allegoria è rivolta verso la sua sinistra con lo sguardo rivolto alla Carità.

Le somiglianze sono stringenti: il capo è coperto da un fazzoletto annodato ed entrambe presentano una tunica dalle ampie ombreggiature. Nonostante la Virtù tedesca abbia due brocche come recipienti, è nell'atto di versare l'acqua nella brocca del vino con la stessa gestualità della Virtù in San Marco. Entrambe sono rivolte verso la loro sinistra ed entrambe guardano il loro attributo.

A seguito dell'analisi iconografica dei tre esempi sopracitati, le comunanze stringenti della Temperanza marciara sono con la versione di Colonia e con l'altare di Verdun.

Prudenza

La Prudenza è l'ultima Virtù Cardinale che chiude la serie settenaria delle Virtù (fig. 36); essa indossa una lunga tunica blu scuro stretta in vita. Il capo è coperto da un'infula bianca annodata lateralmente con due svolazzi da cui fuoriescono i capelli sciolti. I piedi sono scalzi. L'allegoria trattiene con le mani due serpenti con le ali, rivolti verso di essa. Come per la Temperanza, anche la Prudenza presenta una diversità nella sua iconografia che si stabilizza nel XII secolo²⁰¹.

Le varianti dell'attributo della Prudenza iniziano con la raffigurazione nel cerchio all'angolo superiore sinistro al f. 16 v. dell'Evangelario di Cambrai di fine IX secolo (fig. 37). Il capo della Virtù è coperto da un velo che termina con uno svolazzo alla sua destra ed è aureolata. La figura indossa una lunga tunica rossa e le calzature blu poggiano su un suppedaneo. Il corpo e lo sguardo sono rivolti verso sinistra; gli occhi della personificazione guardano un punto davanti a sé e non la figura maschile posta al centro.

²⁰¹ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice...*cit, p. 188.

La personificazione tiene nella mano sinistra un libro chiuso mentre l'indice della mano sinistra indica il libro.

Le uniche somiglianze tra la Virtù francese e quella marciana sono la lunga tunica e il capo coperto dal velo; la differenza più significativa è data dalla diversità dell'attributo.

Quest'ultimo subisce un mutamento verso l'XI secolo quando insieme al libro compare anche un serpente; ciò è presente nella Prudenza raffigurata nel f. 1 r. del Lezionario di Federico di Colonia (fig. 38). L'allegoria è all'interno di un clipeo nella sezione superiore della miniatura a piena pagina a sinistra. Essa è raffigurata a mezzo busto, indossa una tunica rossa e il velo verde chiaro le copre il capo, la spalla e la mano destra. La veste è decorata da una spilla dorata centrale e la personificazione indossa un orecchino circolare; lo sguardo è rivolto verso l'alto. La figura femminile, infine, tiene il libro nella mano destra ed afferra con forza un serpente attorcigliato con la mano sinistra.

Tra questa Virtù e la Prudenza marciana vi sono alcune somiglianze; entrambe presentano il capo coperto e un serpente stretto nella mano destra nonostante i serpenti nell'allegoria in San Marco siano due.

Il libro ed il serpente appaiono come attributo nella Prudenza nel terzo registro dell'altare di Verdun; è affiancata a sinistra da Sapienza ed a destra dalla Sobrietà (fig. 39). L'allegoria è raffigurata a mezzo busto ed il capo è coperto da un velo da cui fuoriescono alcune ciocche di capelli; indossa una lunga tunica e il suo sguardo è rivolto verso la Sapienza. La mano sinistra tiene il libro aperto mentre il serpente sembra attorcigliato sulla mano destra.

Le somiglianze tra la Prudenza nella cupola dell'Ascensione e la versione dell'altare sono costituite dal capo velato e dalla tunica con le ombreggiature consistenti. Vi è il serpente come attributo ma il rettile nella Prudenza di Verdun si attorciglia mentre la coppia di serpenti nell'allegoria in San Marco non compiono questo movimento.

In conclusione, è probabile che la Prudenza marciana non possieda un riscontro iconografico puntuale a causa delle diverse varianti iconografiche cui è stata sottoposta la personificazione nel corso dei secoli. Ciononostante, la comunanza iconografica più vicina può essere la Prudenza nel Lezionario di Colonia per l'abbigliamento e la resa del serpente; quest'ultimo, infatti, appare molto simile ai due serpenti nella personificazione nella cupola.

Beatitudini

Umiltà

L'Umiltà è la prima Beatitudine dopo la serie delle Virtù (fig. 39). Essa indossa una lunga tunica bianca stretta alla vita da una cintola mentre le braccia sono coperte da un velo verde scuro che termina con due svolazzi laterali. Il capo è coperto da una sorta di berretto frigio ed è aureolata. Il movimento della stola è controbilanciato dalla posizione delle braccia: a destra la mano con l'indice che punta verso l'alto è contrapposta alla porzione di velo discendente mentre a sinistra la mano abbassata ha come controparte la parte ascendente della stola. La mano sinistra tiene in mano il cartiglio. I piedi scalzi suggeriscono un passo di danza, con la gamba destra incedente ma, dato che il tratto inferiore della figura risulta ampiamente restaurato, non è detto che tale postura sia autentica. Lo sguardo è rivolto a destra verso la contigua Prudenza; è possibile che tale atteggiamento sia stato realizzato per creare una continuità tra la serie di Beatitudini e il gruppo delle Virtù. La personificazione, infine, inizia la serie di personificazioni senza attributi ad eccezione di Astinenza e Costanza.

L'Umiltà compare al f. 29 nel trattato *Speculum Virginum* conservato nella British Library di Londra con la segnatura Arundel 44²⁰² (fig. 41); è stato realizzato tra il secondo e il terzo quarto del XII secolo dal monaco Conrad di Hirsau²⁰³ e proviene dall'abbazia cistercense di Santa Maria di Eberbach²⁰⁴. Il manoscritto è un trattato pedagogico in cui il maestro Peregrinus spiega alla sua alunna Teodora come diventare una perfetta vergine di Cristo²⁰⁵. Esso era quindi un manuale per il clero secolare nell'istruzione delle donne oltre a rappresentare il modello di interazione tra uomini e donne nella vita religiosa²⁰⁶.

L'Umiltà è raffigurata come radice dell'Albero delle Virtù; quest'ultimo è la controparte positiva dell'Albero dei Vizi al f. 28 v. L'allegoria viene raffigurata a mezzo

²⁰²

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7952&CollID=20&NStart=44> consultato in data 27 marzo 2022.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ <https://books.openedition.org/obp/1011?lang=it> consultato in data 27 marzo 2022.

²⁰⁶ *Ibid.*

busto con una tunica bianca e un velo del medesimo colore affiancata da due angeli; nella mano sinistra esibisce un libro aperto su cui è riportata l'iscrizione identificativa (*Hvmilitas*) mentre con la mano destra indica sé stessa. Alcuni racemi nascono dalla testa e dalle spalle della personificazione che successivamente si sviluppano fino a diventare il tronco dell'Albero delle Virtù. Sopra ogni racemo vi è un frutto collegato tramite sette fili blu a sette foglie in cui sono iscritte le 'sottovirtù'. Il tronco termina con il frutto in cui vi è l'iscrizione della Carità e con il Cristo raffigurato a mazzo busto. Ai lati del Figlio di Dio sono rappresentate cinque foglie con 'sottovirtù' aggiuntive che, attraverso i fili blu, si collegano alla Carità.

Tra la Virtù tedesca e la versione marciana l'unica somiglianza è la tunica. Le differenze sono costituite dalla diversità del copricapo e dell'attributo: la personificazione germanica, infatti, indossa un velo mentre quella in San Marco mostra un copricapo che potrebbe essere una sorta di berretto frigio. L'attributo dell'Umiltà nell'Albero delle Virtù è il libro aperto mentre la controparte nella cupola dell'Ascensione possiede il cartiglio in cui non viene indicata l'iscrizione identificativa.

Il secondo esempio è l'Umiltà nella placchetta smaltata nel reliquiario di Papa Alessandro conservato nel Museo Reale d'Arte e di Storia a Bruxelles (fig. 42)²⁰⁷. L'opera è stata commissionata dall'abate Wibald per l'abbazia di Stavelot ma l'autore è sconosciuto²⁰⁸. Il manufatto artistico è costituito dalla testa d'argento parzialmente dorata del papa e martire sant'Alessandro sorretta da un cofanetto rettangolare; su ogni lato di quest'ultimo vi sono tre placchette smaltate con altrettanti personaggi raffigurati a mezzo busto per un totale di dodici. Sotto il capo argentato del papa Alessandro è raffigurato al centro quest'ultimo a mezzo busto in una placchetta smaltata e affiancato a sinistra dal vescovo Évence e a destra dal diacono Théodule²⁰⁹. I tre lati rimanenti sono occupati dagli otto Doni dello Spirito Santo che sorreggono dei cartigli sui quali è iscritto l'incipit delle Beatitudini del Discorso della Montagna (Mt. 5, 1-12). La parte laterale destra è occupata, a partire da sinistra, da Umiltà, Pietà e Scienza; la sezione laterale sinistra possiede le placchette dell'Intelligenza, della Sapienza e della Perfezione. La parte posteriore presenta i busti della Fortezza, della Sapienza e del Consiglio. La Sapienza qui riferita, però, non è un Dono dello Spirito Santo ma è la Saggezza in quanto Sapienza Divina.

²⁰⁷ S. Balace, *Chef-reliquaire du Pape Saint Alexandre*, in *Idem*, Liège, 2014, pp. 13-28, spec. p. 13 <https://www.europaethesauri.eu/files/CatalogueOeuvreMeuse.pdf> consultato in data 27 marzo 2022.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

Dato che è rappresentata coronata e in abiti regali si eleva rispetto ai Doni dello Spirito Santo; quest'ultimi, infatti, convergono verso di essa.

L'Umiltà è l'unica Beatitudine a comparire a sinistra della parte laterale destra del reliquiario dato che sostituiva il Timore di Dio, un altro Dono dello Spirito Santo; si modifica così la fusione tra le Beatitudini e i Doni dello Spirito Santo indicata da Sant'Agostino, Gregorio il Grande e Rupert di Deutz²¹⁰. Essa è raffigurata a mezzo busto e indossa una tunica blu; il velo verde chiaro le copre il capo e le spalle ed è aureolata. La mano sinistra è velata e sorregge una placchetta rettangolare mentre la mano destra è aperta e indica verso l'alto.

Le somiglianze con la Virtù marciiana sono costituite dalla tunica e dall'invito tramite la mano destra aperta a osservare verso l'alto ed entrambe guardano direttamente l'osservatore. Infine, l'allegoria rappresenta un *unicum* rispetto alle altre personificazioni femminili in quanto la sua raffigurazione corrisponde all'iscrizione nella placchetta. Come indicato precedentemente, infatti, le altre personificazioni sono i Doni dello Spirito Santo che sorreggono gli incipit delle Beatitudini del Discorso della Montagna.

L'Umiltà è rappresentata nel terzo registro dell'altare di Verdun affiancata a sinistra da Fede e a destra da Pazienza (fig. 43). L'allegoria è raffigurata a mezzo busto e indossa una tunica dalle ampie ombreggiature. La mano destra è rivolta verso il basso mentre la mano sinistra invita all'osservazione con il palmo rivolto verso l'alto. Lo sguardo non è rivolto verso la contigua Pazienza ma neppure all'osservatore; l'unica iscrizione è quella identificativa.

L'unica somiglianza con la Virtù marciiana è lo sguardo 'fuori campo'; inoltre, vi è una certa somiglianza tra i due palmi delle mani dell'Umiltà del reliquiario e quella dell'altare ma la Virtù marciiana ha solamente l'indice alzato nonostante le tre Virtù invitino all'osservazione attraverso questo gesto.

A seguito dei tre esempi analizzati, si può constatare che l'Umiltà marciiana rappresenti un *unicum* dato che nell'insieme generale non presenta alcuna somiglianza con gli esempi sopracitati.

²¹⁰ *Ibid.*

Benignità

La Benignità o Mitezza è la seconda Beatitudine rappresentata sul tamburo (fig. 44). L'allegoria indossa una lunga tunica verde scuro stretta alla vita da una cintura annodata con due asole; il capo è velato, è aureolata ed è scalza. Il lembo destro del velo è annodato lateralmente sulla testa e termina con due svolazzi mentre il lembo sinistro cade lungo il fianco della personificazione. Lo sguardo è diretto verso sinistra, circostanza interpretabile come un invito rivolto al fedele di guardare verso la vicina Compunzione; al tempo stesso può indicare l'intento di sottolineare il gesto che la Benignità sta compiendo. La personificazione ha il braccio sinistro alzato con la mano aperta in un gesto d'invito all'osservazione verso l'alto mentre la mano destra sorregge il cartiglio. Dato che il piede sinistro copre una porzione della cornice decorativa sottostante, è possibile che i piedi siano stati restaurati²¹¹; ciò appare anche nelle figure della Compunzione, della Misericordia e della Pazienza.

La Benignità appare nel f. 3 v. nel cerchio esterno centrale del secondo volume della Bibbia Floreffé (fig. 45); il suo clipeo è nella sezione inferiore destra. L'allegoria viene raffigurata a mezzo busto e indossa una tunica azzurra con una sorta di colletto; è aureolata, i capelli sono sciolti e sorregge un cartiglio con entrambe le mani.

La versione di Floreffé e quella marciiana esibiscono più differenze che somiglianze quali il capo e lo sguardo. La testa della prima, infatti, ha i capelli sciolti e non è velata mentre la seconda ha il velo. La Benignità belga guarda verso destra mentre quella in San Marco verso sinistra. Le possibili somiglianze sono date dalla tunica, l'aureola e il cartiglio.

Un altro raffronto iconografico è nel secondo registro del f. 201 r. dell'*Hortus Deliciarum* (fig. 46). Il manoscritto è andato perduto nella notte tra il 24 e il 25 agosto 1870 quando i Prussi bombardarono la Biblioteca Municipale di Strasburgo nella quale il manoscritto era conservato²¹². Oggigiorno è conosciuto tramite alcune copie dei testi e delle miniature realizzate da intellettuali e studiosi del XIX secolo²¹³. Grazie a queste

²¹¹ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice... cit.*, p. 189.

²¹² A. Guglielmi, *Essai sur la représentation de la Psychomachie de Prudence dans l'Hortus Deliciarum (introduction)* https://www.academia.edu/26197901/Essai_sur_la_représentation_de_la_Psychomachie_de_Prudence_dans_l'Hortus_deliciarum_introduction_Essay_Representing_the_Psychomachia_of_Prudentius_in_the_Hortus_deliciarum_12th_century_Introduction consultato in data 28 marzo 2022.

²¹³ S. C. Parker, *A Delightful Inheritance: Female Agency and the Disputatio Tradition in the Hortus Deliciarum*, thesis of Master of Arts, The University of Texas at Austin, August 2009,

informazioni è possibile ricostruire il contenuto del codice; esso era una miscellanea teologica costituita da trecentoventiquattro fogli divisi in due parti di cui un quinto dell'insieme era occupato da miniature²¹⁴. Dieci pagine miniate raffiguravano la lotta tra le Virtù e i vizi secondo la *Psycomachia* di Prudenzio²¹⁵. La datazione è ancora oggi dibattuta nonostante si presume sia stato realizzato dopo gli anni '70 del XII secolo; l'opera fu commissionata dalla badessa Herrad del convento agostiniano di Hoenburg in Alsazia²¹⁶. L'*Hortus Deliciarum* viene indicato come un'enciclopedia sulla storia della salvezza ma al suo interno vi sono anche diversi trattati moralizzanti e didattici dei Padri della Chiesa e dei pensatori del XII secolo²¹⁷; lo scopo era quello di istruire le giovani monache²¹⁸.

La Benignità è rappresentata stante in vesti militari in un battaglione in cui sono inserite sia le Beatitudini sia i Doni dello Spirito Santo guidate dalla Carità. L'allegoria è affiancata a sinistra dalla Compassione ma la personificazione a destra è anonima in quanto non è riportata l'iscrizione identificativa. La seconda Beatitudine ha il capo coperto da un elmo a calotta e una copertura ferrea per il naso; indossa la cotta di maglia e la tunica che le copre i piedi e che fuoriesce dall'accessorio militare la identifica come giovane donna. Nella mano sinistra tiene la spada mentre la destra sostiene lo scudo.

Tra questa virtù e la versione in San Marco non vi sono somiglianze iconografiche ma vi è la comunanza epigrafica dell'iscrizione identificativa (*Benignitas*).

Dato che quest'ultimo esempio iconografico non presenta nessuna somiglianza con la virtù marciara in quanto indossa vesti militari, l'esempio più calzante della Benignità nella cupola dell'Ascensione è la versione della Bibbia di Floreffé anche se le somiglianze sono costituite dalla tunica e dal cartiglio iscritto ma non dall'iscrizione.

Compunzione

La terza Beatitudine è la Compunzione (fig. 47). Il capo è velato da cui si intravedono poche ciocche di capelli ed è aureolata. Essa indossa una lunga tunica verde

<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2009-08-330/PARKER-THESIS.pdf> consultato in data 28 marzo 2022.

²¹⁴ <https://www.bacm.creditmutuel.fr/fr/hortus.html> consultato in data 28 marzo 2022.

²¹⁵ A. Guglielmi, *Essai sur la représentation...* cit., p. 1.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

chiaro stretta alla vita da una cintola; il collo è coperto da una sciarpa verde scuro che cade sulla spalla sinistra, gira intorno alle braccia e termina con due svolazzi discendenti. La personificazione è scalza. Il viso è l'elemento più rilevante dell'intera figura: le guance sono infossate, le labbra sono strette in un pianto soffocato e gli occhi sono all'ingiù, segno della contrizione e del pentimento. È probabile che il lembo sulla spalla sinistra serva per convergere lo sguardo al braccio sinistro fino a risalire verso la mano chiusa a pugno; inoltre, è possibile che questo gesto sia l'atto di battersi il petto, tipico del *mea culpa*. Lo sguardo è rivolto verso il fedele mentre la mano sinistra tiene in mano il cartiglio con l'iscrizione.

L'unico confronto iconografico ipotizzabile è la Compunzione nel primo registro del f. 201 r. dell'*Hortus Deliciarum* (fig. 48); è affiancata a sinistra da Pazienza e a destra dalla Longanimità. Come nella Benignità, l'allegoria è vestita da cavaliere: il capo è coperto da un elmo a punta con la protezione ferrea per il naso e indossa una cotta di maglia. Davanti a lei vi è uno scudo scuro da cui la mano destra fuoriesce mentre la mano sinistra tiene la spada. Sotto la cotta di maglia fuoriesce la tunica che le copre i piedi e sopra di lei vi è l'iscrizione identificativa (*Compunctio*).

Le somiglianze tra questa Virtù e la versione marciana sono nulle ad eccezione dell'iscrizione identificativa.

Dal momento che l'iconografia della Compunzione è rara e dato che l'unico confronto non presenta nessuna somiglianza con la versione marciana, si può ipotizzare che la Compunzione nella cupola dell'Ascensione rappresenti un *unicum*.

Astinenza

L'Astinenza è la quarta allegoria rappresentata (fig. 49); essa viene raffigurata da dietro come la Temperanza e indossa una tunica verde chiaro. Lo scialle bianco cade dietro la spalla sinistra e si avvolge sul fianco destro; si ripiega con un nodo sul braccio destro e cade con uno svolazzo a sinistra mentre un secondo avvolgimento cade a destra della personificazione. Il capo è coperto da un fazzoletto annodato dietro la testa e termina con due svolazzi decorati da alcune frange dorate. I capelli sono sciolti ed è aureolata. Le braccia sono decorate da quattro bracciali dorati sui polsi e sui bicipiti, due per braccio; la donna, infine, è scalza.

La personificazione esibisce un attributo inconsueto, ossia una piccola brocca nella mano sinistra e tre sfere nella mano destra che Tigler identifica in tre pani nell'analisi della versione gemella sul portale maggiore della medesima basilica.

Il capo è di tre quarti mentre lo sguardo cerca di guardare verso l'osservatore dato che il corpo è girato verso la contigua Misericordia. L'iscrizione identificativa è posta sopra i pani (ABSTINENTIA) mentre la mano destra sorregge il cartiglio inscritto.

Il primo raffronto iconografico è l'Astinenza al f. 53 r. di una delle diverse copie della *Psycomachia* di Prudenzio conservata nella Biblioteca Nazionale di Parigi con la segnatura Ms. lat. 8318 (fig. 50); la sua realizzazione risale tra il IX e l'XI secolo²¹⁹. È una miscellanea di ottantadue fogli pergamenei che presenta all'interno diversi trattati teologici quali l'*Historia apostolica* di Arator Subdiaconus, la *Psycomachia* di Prudenzio e i *Carmina* di Venanzio Fortunato²²⁰. Il testo di Prudenzio è ai ff. 48-64; al f. 53 r. nella sezione inferiore si può osservare la contesa tra la Gola e l'Astinenza²²¹. L'allegoria indossa una lunga tunica classicheggiante e un velo, posato sulla spalla destra, gira intorno al braccio sinistro piegato; la mano sinistra tiene in mano una forma rotonda (forse un pane) mentre l'allegoria tende la pagnotta al vizio. La mano destra impugna una lancia identificandola come una virtù guerriera. L'Astinenza viene rappresentata da dietro, ha il capo scoperto e indossa delle calzature. A destra presenta l'iscrizione *Deabstinentia*.

Tra questa Virtù e la versione marciiana vi sono molte analogie quali la visione da dietro e il velo appoggiato sulla spalla; la prima viene vista da dietro ma effettua una torsione del corpo verso sinistra mentre la seconda effettua anch'essa una torsione verso destra. Quest'ultima presenta il velo appoggiato sulla spalla sinistra mentre la Beatitudine del manoscritto sulla spalla destra. L'Astinenza nel ms. 8318 ha il capo scoperto e la lancia nella mano destra mentre quella nella cupola dell'Ascensione ha la testa coperta, la piccola brocca nella mano sinistra e i tre pani sferici nella mano destra.

Tale Beatitudine appare anche al f. 201 r. dell'*Hortus Deliciarum* oggi perduto (fig. 51). Al terzo registro l'allegoria è affiancata a sinistra dalla Sobrietà e a destra dall'Afflizione della carne. La personificazione, come la Benignità e la Compunzione, viene raffigurata in vesti militari: il capo è coperto dall'elmo a punta con la protezione ferrea per il naso, lo scudo è sorretto dalla mano destra mentre la mano sinistra tiene la

²¹⁹ P. Rodrigues, *Le discours des vices et des vertus aux périodes carolingienne et ottonienne. De l'écrit à l'image (IX^e-XI^e siècle)*, these de doctorat, 2018, Université Jean Moulin (Lyon), sous la direction d'Alain Dubreucq, p. 59. https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2018_out_rodrigues_p.pdf consultato in data 30 marzo 2022.

²²⁰ *Ibid.*, p. 60.

²²¹ *Ibid.*

spada. In questo caso non presenta i pani. La figura femminile è una giovane donna (come tutte le altre Beatitudini, Virtù e Doni dello Spirito Santo rappresentate nel medesimo foglio) dalla lunga tunica che le copre i piedi. Come per la Compunzione, le somiglianze con la beatitudine in San Marco sono nulle.

In conclusione, dato che la personificazione nell'*Hortus Deliciarum* è rappresentata in modo completamente diverso dalla versione marciana, si può ipotizzare che il modello iconografico più vicino alla beatitudine in San Marco sia la versione nella *Psychomachia* di Prudenzio grazie alla visione da dietro, la spalla su cui è appoggiata la stola e la torsione del corpo nonostante queste ultime due somiglianze nelle due versioni siano diametralmente opposte l'una all'altra. Nonostante ciò, la Beatitudine nel manoscritto non possiede la brocca e i pani della versione musiva; si può ipotizzare quindi che, come la Benignità e la Compunzione, anche l'Astinenza rappresenti un *unicum*.

Misericordia

La Misericordia è la quinta Beatitudine e viene raffigurata in abiti regali (fig. 52). Essa indossa una lunga tunica bianca e la parte terminale è decorata da una fascia dorata con alcune pietre preziose. Quest'ultimo dettaglio è presente anche nel *loros* della Carità. Le spalle sono coperte da una stola verde scuro che termina con due fasce discendenti ai lati mentre il capo è coperto da un velo bianco da cui si intravedono alcuni capelli. La parte superiore della tunica è coperta da una pettorina dorata ornata da pietre preziose mentre la tunica è stretta alla vita da una cintura forse orafa dato che sul davanti termina con una piccola croce pendente; è scalza. La raffigurazione presenta quindi degli abiti regali come la Carità, la Fede e la Costanza.

Il braccio sinistro è alzato mentre la mano destra benedice alla greca dato che sono uniti pollice, medio e dito anulare; si può ipotizzare che sia un gesto di benedizione e di invito a guardare verso la scena soprastante.

Il primo confronto è la personificazione raffigurata nel Trittico Guennol (fig. 53); la Misericordia viene raffigurata nella sezione inferiore del pannello centrale a sinistra, vicino alla Giustizia. Essa è inginocchiata con i capelli sciolti e indossa una lunga tunica bianca. Le mani sono entrambe velate mentre sorreggono uno dei piatti della Giustizia

con lo sguardo rivolto verso quest'ultima. Le differenze sono prevalenti rispetto alle somiglianze con la Beatitudine marciata; quest'ultime si riducono solamente alla tunica.

La personificazione appare nel secondo registro al f. 201 r. dell'*Hortus Deliciarum* affiancata a sinistra da Liberalità e a destra da Mansuetudine (fig. 54). Essa è raffigurata in vesti militari: indossa l'elmo a calotta, la cotta di maglia e sostiene la spada con la mano sinistra mentre con la mano destra tiene lo scudo. Una tunica femminile, coperta dalla cotta di maglia, le copre i piedi. Come indicato precedentemente, l'iconografia è completamente diversa rispetto a quella marciata.

In conclusione, si può presupporre che l'iconografia della Misericordia rappresenti un *unicum* dal momento che non è simile a nessuno dei due esempi sopracitati.

Pazienza

La Pazienza è la sesta Beatitudine raffigurata; essa indossa una lunga tunica verde stretta alla vita da una cintura mentre il velo bianco copre il collo, cade sulle braccia e termina con due svolazzi laterali (fig. 55). È aureolata e il capo è coperto da un fazzoletto annodato lateralmente con due svolazzi e la testa è girata verso la sua sinistra. I piedi sono scalzi mentre le braccia sono piegate ad angolo retto. La mano sinistra effettua un gesto di benedizione con il palmo aperto mentre la destra tiene il cartiglio.

Il primo raffronto iconografico è la Beatitudine al f. 54 r. di una miscellanea contenente la *Psychomachia* di Prudenzio e conservata nella Biblioteca Nazionale di Parigi con la segnatura Ms. Lat. 8318 (fig. 56)²²². La personificazione è presente nella zona superiore del foglio e indossa una tunica lunga parzialmente coperta da una corazza. Il capo è coperto da un velo mentre la mano sinistra ne stringe un lembo. Il braccio destro è alzato mentre la mano tiene uno strano oggetto, forse delle tenaglie. Le differenze sono prevalenti rispetto alle somiglianze che si riducono alla tunica e al capo coperto.

Il secondo raffronto iconografico è offerto dalla Pazienza raffigurata nel terzo registro dell'altare di Verdun affiancata a sinistra da Umiltà e a destra da Castità (fig. 57). L'allegoria viene rappresentata a mezzo busto con una tunica dagli ampi panneggi e il capo coperto da un velo che funge da sciarpa intorno al collo. La figura invita

²²² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84238395/f111.item> consultato in data 1° maggio 2022.

all'osservazione della scena soprastante con la mano sinistra. Le somiglianze iconografiche tra questa personificazione e la Beatitudine marciiana sono molteplici come il capo coperto, la tunica e il gesto di invito a guardare verso la scena soprastante.

In conclusione, è possibile supporre che la Pazienza marciiana possa essere stata ispirata dalla versione nel manoscritto parigino per la tunica, la rappresentazione stante e la gestualità.

Castità

La Castità è la sesta Beatitudine raffigurata e indossa una lunga tunica bianca; il capo è coperto da un velo da cui si intravede una treccia che cade dalla spalla sinistra (fig. 58). Il collo è coperto da un velo blu scuro che cade sulla spalla destra per poi terminare in svolazzi laterali. La parte superiore della veste è coperta da una pettorina dorata decorata da pietre preziose. Sia lo sguardo che il capo sono girati verso la Pazienza; è l'ultima beatitudine a effettuare questo gesto di comunicazione. L'indice della mano è alzato verso il cielo come invito ad osservare la scena soprastante mentre la mano destra è discendente e tiene in mano il cartiglio.

Il primo confronto iconografico è la Castità al f. 53 r. del Ms. Lat. 8318 (fig. 59); la Beatitudine è raffigurata stante e indossa una lunga tunica coperta da uno scialle il cui lembo è tenuto dalla mano sinistra. La mano destra è alzata nel gesto dell'invito e il capo è coperto. Le somiglianze con la virtù marciiana sono molte, quali la tunica e la mano sinistra alzata nell'invito di guardare verso l'alto.

La Castità viene raffigurata anche nel terzo registro dell'altare di Verdun affiancata a sinistra da Pazienza e a destra da Verità (fig. 60); essa è rappresentata a mezzo busto con una tunica dalle ampie ombreggiature e un velo che le copre il capo. Il palmo della mano destra è rivolto verso l'alto come invito all'osservazione delle scene soprastanti mentre la mano sinistra tiene il cartiglio. Lo sguardo è però rivolto verso il cartiglio e non verso l'alto. Le somiglianze con la Virtù marciiana sono date dal capo coperto, dalla tunica e dal gesto d'invito all'osservazione verso l'alto nonostante sia effettuato con una mano differente.

In conclusione, si può ipotizzare che la Castità marciiana abbia delle somiglianze particolarmente stringenti con la versione nel manoscritto parigino.

Modestia

La Modestia è la penultima Beatitudine (fig. 61); essa indossa una lunga tunica blu coperta da uno scialle annodato da una spilla centrale con pendagli dorati. I capelli sono raccolti e il capo è coperto da una specie di cappello in canapa ed è aureolata. Lo sguardo è rivolto direttamente al fedele mentre con il palmo della mano sinistra invita all'osservazione della scena soprastante. La mano destra tiene il cartiglio.

Vi sono rare raffigurazioni della Modestia, ma è possibile osservarla nell'Albero delle Virtù sul f. 231 v. del *Liber Floridus* conservato nella biblioteca dell'università di Ghent con la segnatura Ms. 92 (fig. 62)²²³. Questo manoscritto è un'enciclopedia realizzata intorno al 1121 da Lamberto, canonico della Chiesa di St. Omer. Al suo interno presenta circa centosessantuno sezioni legati a contesti cosmografici, biblici e storici con diversi riferimenti alla sfera escatologica.

La Modestia è raffigurata nella sezione inferiore del f. 231 v.; viene raffigurata a mezzo busto all'interno di un clipeo bordato di rosso che rappresenta un frutto dell'Albero delle Virtù. Essa indossa una tunica ed una stola che le copre sia le spalle che il capo; i lembi della stola vengono tenuti insieme da una spilla centrale. La mano sinistra effettua un gesto di invito all'osservazione mentre la mano destra sembra che sia effettuando un gesto di benedizione alla greca dal momento che presenta il pollice e l'anulare uniti. Le comunanze con la Beatitudine marciiana sono date dal capo coperto, la spilla che unisce i lembi della stola e il gesto di invito all'osservazione.

Come indicato precedentemente, dato che le raffigurazioni della personificazione sono rare, si può ipotizzare che la Modestia di tale manoscritto abbia ispirato la versione marciiana.

Costanza

La Costanza è l'ultima Beatitudine ad essere rappresentata concludendo in tal modo la serie di Virtù e Beatitudini nella cupola dell'Ascensione (fig. 62). Essa indossa una lunga tunica verde chiaro stretta alla vita da una cintura decorata da un filo di perle e una

²²³ <https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3A018970A2-B1E8-11DF-A2E0-A70579F64438#?cv=240&c=&m=&s=&xywh=-1254%2C0%2C13816%2C9179> consultato in data 1° Maggio 2022.

spilla pendente; questo accessorio ricorda quello della Misericordia. La personificazione indossa una pettorina e gli *tzangia* indossati dalla Fede, è coronata e l'accessorio presenta una gemma al centro che ricorda la corona della Misericordia. L'aspetto singolare è un nastro che presenta due svolazzi laterali che non è presente in nessun'altra personificazione. Il capo è girato di tre quarti mentre lo sguardo è diretto all'osservatore. Le braccia sono sollevate nel reggere due dischi e due cartigli avendo in tal modo tre iscrizioni come la Carità e la Misericordia. La mano sinistra sostiene il globo con l'effigie di Helios mentre la mano destra, leggermente più alzata rispetto alla sinistra, tiene il globo con l'effigie di Cristo crucisignato. Otto Demus sottolinea la singolarità di tale raffigurazione e si interroga sul significato dei due dischi che l'allegoria sostiene²²⁴. Lo studioso indica che un probabile modello iconografico può essere l'Anno seduto con i medaglioni del Sole e della Luna mentre dal punto di vista teologico sarebbe la rappresentazione visuale del Salmo 72,17, ossia: "Il suo nome duri in eterno, davanti al sole e germogli il suo seme"²²⁵. Ciò giustificherebbe il motivo per il quale il busto di Cristo è in posizione più alta rispetto a quello del Sole/Helios. Vi potrebbe essere anche la motivazione aggiuntiva legata alla superiorità del cristianesimo sul paganesimo oltre al richiamo nella perseveranza della propria identità cristiana nei momenti difficili.

Non vi sono paralleli iconografici legati a questa raffigurazione della Costanza e ciò fa supporre che sia un *unicum*; vi è una raffigurazione stringente nel secondo arcone del portale maggiore della medesima basilica ma ogni figura scultorea verrà analizzata nel capitolo seguente.

In conclusione, alla luce delle analisi sopra condotte, emerge che le Virtù (tanto le Teologali quanto le Cardinali) si prestano a un maggiore numero di confronti iconografici, con casi precedenti e contemporanei, rispetto alle Beatitudini. L'esame comparativo fra le varie tipologie delle medesime personificazioni rileva, inoltre, molte versioni originali, sia nell'abbigliamento (soprattutto riguardo alla Carità, alla Fede, alla Misericordia e alla Costanza) sia nella gestualità. In generale, le Virtù Teologali e le Beatitudini trovano le maggiori comunanze iconografiche con la Bibbia Floeffe mentre le Virtù Cardinali riscontrano numerose somiglianze con l'altare di Verdun. Nei singoli confronti, le prime (Carità, Fede, Speranza) possiedono rispettivamente molteplici

²²⁴ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice...cit.*, p. 189.

²²⁵ *Ibid.*

elementi con le personificazioni del *Glossarium Salomonis*, la Bibbia Floreffè e il *De Fructis Carnis et Spiritus*. Per quanto riguarda la serie delle Virtù Cardinali (Giustizia, Fortezza, Temperanza) gli esempi più stringenti sono i seguenti: il Lezionario di Federico di Colonia per la Giustizia, l'Evangelario di Enrico il Leone per la Fortezza e l'altare di Verdun per la Temperanza. La Prudenza, avendo come attributi due serpenti con le ali, rappresenta una personificazione originale rispetto agli altri confronti effettuati. Le uniche Beatitudini che trovano delle strette corrispondenze sono l'Umiltà con la placchetta della testa-reliquiario di papa Alessandro, la Benignità con la sua versione nella Bibbia Floreffè, l'Astinenza e la Castità nella copia francese della *Psycomachia* di Prudenziò, la Pazienza con l'altare di Verdun e infine la Modestia nel *Liber Floridus*. Le rimanenti allegorie sono degli elementi unici specificatamente marciari.

Aspetti caratteristici della teoria del mosaico marciano sono la concitazione dei gesti e l'agitarsi delle vesti. Costituisce un *unicum*, infine, l'associazione delle personificazioni femminili alla soprastante scena dell'Ascensione.

2.2 Le iscrizioni musive

Le iscrizioni sul fondo dorato, poste vicino alle figure femminili, permettono di identificare tre Virtù Teologali (Carità, Speranza e Fede), quattro Virtù Cardinali (Giustizia, Forza, Temperanza e Prudenza) e infine nove Beatitudini (Umiltà, Benignità, Compunzione, Astinenza, Misericordia, Pazienza, Castità, Modestia e Costanza).

Per quanto riguarda i cartigli si nota una differenza tra quelli delle Virtù e quelli delle Beatitudini: le prime presentano iscrizioni tratte da fonti eterogenee, quali la Prima Lettera di Pietro, la Lettera ai Romani e la Lettera ai Galati di Paolo, la Lettera di Giacomo, i Salmi e i Proverbi senza un ordine selettivo. La sezione delle Beatitudini, invece, trae ispirazione solamente dal Discorso della Montagna (Mt 5,3-10) ad eccezione di Modestia che presenta un passo dal Vangelo di Luca (6,22)²²⁶.

All'interno della serie delle Beatitudini, inoltre, sono presenti due inversioni iconografiche ed epigrafiche rispetto alla sequenza evangelica. Secondo il Discorso della Montagna, infatti, dopo l'Umiltà vi dovrebbe essere il trio Compunzione, Benignità e Astinenza ma la Compunzione appare nel tamburo collocata al secondo posto. Tale

²²⁶ M. Da Villa Urbani, *Le iscrizioni...*cit., p. 56.

aspetto è presente anche nel successivo terzetto: la disposizione ordinaria di Misericordia, Castità e Pazienza viene alterata nel momento in cui la Castità ‘scende’ al terzo posto. Non sono state analizzate, però, le possibili cause di tale scelta.

In questo paragrafo verranno prima analizzate le iscrizioni musive marciiane della serie di Virtù e Beatitudini; successivamente si procederà al confronto tra di esse con gli altri *tituli* dei paragoni iconografici effettuati nel paragrafo precedente ed infine si cercherà di offrire un’interpretazione complessiva cercando, ove possibile, il collegamento tra il testo e l’immagine.

Virtù Teologali

Carità

La Carità esibisce tre iscrizioni: oltre a quella identificativa (KARITAS) a sinistra vi è il cartiglio, che riporta un passo della Prima Lettera di Pietro: FR(ATRE)S KARITAS OPERIT MULTITUDINE(M) PECCATO(RUM), ossia “Fratelli, la Carità copre una moltitudine di peccati” (1 Pt 4,8)²²⁷. La K al posto della C rappresenta una contaminazione con la lingua greca. La terza iscrizione, a sinistra della Carità e posta sopra il cartiglio, riporta: MATER VIRTUTUM, ossia “Madre delle Virtù”.

Il nome della Carità con la particolarità della ‘K’ appare nel cartiglio retto dalla personificazione nella sezione superiore del Trittico Alton Towers. Nonostante le due iscrizioni siano identiche, ciò non si può dire per la collocazione dato che l’iscrizione identificativa della Carità marciiana si trova sul fondo dorato a sinistra dell’allegoria mentre quella della personificazione nell’opera orafa è posta davanti alla medesima allegoria.

La Carità si ritrova sul f. 4 r nel primo registro del *Glossarium Salomonis* intronizzata e in abiti regali; sopra di lei vi è l’iscrizione *Caritas*; la ‘C’ ha sostituito così la K che era l’iniziale della virtù teologale nella cupola dell’Ascensione e ciò sottolinea la diversità delle due iscrizioni.

²²⁷ *Ibid.*, p. 52.

La parola KARITAS compare nella rappresentazione della personificazione nell'altare di Verdun; diversamente dall'esempio sopracitato, è identica all'iscrizione marciana.

In conclusione, l'iscrizione identificativa trova identici parallelismi con le iscrizioni del Trittico Alton Towers (1160) e dell'altare di Verdun (1181), due opere orafe realizzate presumibilmente nella regione mosana.

Per quanto riguarda la seconda e la terza iscrizione non vi sono né paralleli epigrafici né biblici associati alla Carità.

Come indicato precedentemente, la seconda iscrizione evoca un passo dalla Prima Lettera di Pietro; si inserisce così in una serie di consigli che Pietro indica ai cristiani per vivere la loro vita onorando Dio tramite la preghiera ma soprattutto dimostrando l'amore disinteressato dai beni terreni e gli uni verso gli altri. In questo passo l'Apostolo sembra che voglia confortare i cristiani sulla salvezza eterna nonostante i numerosi peccati commessi.

La terza iscrizione (MATER VIRTUTUM), associata alla KARITAS, identifica la Carità come Madre delle Virtù e, nel contesto del tamburo della cupola dell'Ascensione, anche delle Beatitudini; questa Virtù Teologale, infatti, rappresenta sia la Chiesa che il Cristo ed essa ha come scopo ultimo l'amore caritatevole e disinteressato dei membri della comunità cristiana.

In conclusione, si può ipotizzare che i modelli epigrafici dell'iscrizione identificativa siano il Trittico Alton Towers e l'altare di Verdun mentre le altre due iscrizioni, data l'assenza di paralleli, potrebbero rappresentare una rarità nel panorama artistico del XII secolo.

Speranza

La Speranza esibisce alla sua sinistra sia l'iscrizione identificativa che l'iscrizione nel cartiglio. Il *titulus* nominale (SPES) è posto sopra all'iscrizione nel foglio pergameneo che riporta: SPERATE I(N) D(E)O OM(N)IS C(ON)GREGATIO P(OP)ULI D(EU)S ADJUTOR NOSTER E(ST)²²⁸. In realtà sono la frase iniziale e quella

²²⁸ *Ibid.*

finale del versetto 9 del Salmo 62 contenuto nel Libro dei Salmi all'interno dell'Antico Testamento.

Il confronto con l'iscrizione nominale viene mostrata al f. 76 r. nel *De fructis Carnis et Spiritus* dove nel clipeo in cui è raffigurata la personificazione vi è il medesimo nome della Virtù Teologale (SPES); vi è quindi la comunanza epigrafica.

L'iscrizione identificativa posta sopra alla Speranza nell'altare di Verdun è identica a quella marciana.

Le iscrizioni nel cartiglio non presentano nessun parallelo, neppure l'iscrizione della Speranza nel f. 3 v. della Bibbia Floreffé. Nel cartiglio retto dall'allegoria viene riportato un passo dalla Lettera ai Romani di San Paolo: *Spes non confundit*, ossia “La speranza non ti confonda”; l'iscrizione ‘belga’ e quelle marciane, quindi, sono completamente diverse.

In conclusione, il nome della Speranza incontra paralleli puntuali nel *De fructis carnis et spiritus* e nell'altare di Verdun mentre le iscrizioni nel cartiglio rappresentano ancora una volta un *unicum*.

Fede

L'iscrizione identificativa e le due nel cartiglio della Fede sono entrambe a destra dell'allegoria; la prima è a lettere nere sul fondo dorato (FIDES) vicino al capo della personificazione. La seconda, in realtà, riporta due iscrizioni nello stesso spazio epigrafico. La prima riporta: JUSTUS EX FIDE VIVIT, ossia “Il giusto vive in virtù della fede” (Rm 1,17 e Gal 3,11)²²⁹; la seconda indica: NAM FIDES SINE OP(ER)IB (US) VACUA E(ST), ossia “Anche la Fede se non ha le opere è vuota in sé stessa” (Gc 2,17)²³⁰. Il primo *titulus* nel cartiglio deriva rispettivamente dalla Lettera ai Romani e dalla Lettera ai Galati (entrambe di San Paolo) mentre la seconda iscrizione deriva dalla Lettera di Giacomo. Robertson sottolinea come tali passi siano in contrapposizione tra loro ma vi sia una riconciliazione nella Fede²³¹. Tigler, citando Robertson, osserva come il passo

²²⁹ *Ibid.*, p. 53.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ A. Robertson, *The Bible of St. Mark: St. Mark's church, the altar & throne of Venice*, London 1898, p. 290.

paolino (Rm 1,17) ammette la grazia per la sola Fede mentre Giacomo punta sull'utilità delle buone opere²³².

Il primo confronto epigrafico con l'iscrizione identificativa è nella Fede al f. 76 r. nel *De fructis carnis et spiritus* in cui l'iscrizione compare nel clipeo insieme alla raffigurazione dell'allegoria (FIDES); quest'iscrizione e quella marciana sono quindi identiche.

Il secondo confronto è l'iscrizione sopra alla personificazione nel terzo registro dell'altare di Verdun (FIDES) che è identica al nominativo della virtù marciana.

La prima iscrizione nel cartiglio dell'allegoria marciana trova un puntuale confronto nel *titulus* tenuto nella mano destra della Fede al f. 3 v. della Bibbia Floreffé; dato che è riportato: JUSTUS EX FIDE VIVIT: è così identica alla prima parte dell'iscrizione marciana²³³. Per quanto riguarda la seconda parte dell'iscrizione, non vi è nessun confronto epigrafico.

Si può ipotizzare, quindi, che l'iscrizione identificativa trovi il modello epigrafico sia nel *De fructis carnis et spiritus* che nell'altare di Verdun. L'iscrizione nel cartiglio trova un parziale modello nell'iscrizione della Fede nella Bibbia Floreffé ma non nella sua seconda parte.

In conclusione, è come se la Fede volesse invitare il cristiano a seguire la giusta via effettuando opere buone per gli altri e quindi anche per sé stessi; senza le opere buone, infatti, la Fede è vuota e quindi non utile ad ascendere, con il Cristo, alla futura vita eterna.

Virtù Cardinali

Giustizia

La Giustizia esibisce l'iscrizione nominale (IUSTICIA) alla sua destra mentre la mano sinistra tiene il cartiglio con l'iscrizione. Quest'ultima riporta: IUST(US) D(OMI)N(US) [ET] IUSTICIAS DILEXIT EQ(UI)T(A)TE(M), ossia “Giusto è il Signore, ama le cose giuste, la giustizia” (Sal. 11,7)²³⁴.

²³² G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...*cit., p. 234.

²³³ A. M. Bouché, *The Floreffé Bible Frontispiece...* cit., p. 47.

²³⁴ *Ibid.*, p. 53.

Il primo confronto epigrafico riguardo l'iscrizione identificativa è l'allegoria nella sezione inferiore del Trittico Guennol (Iusticia); vi è quindi una certa somiglianza epigrafica nonostante il nome della virtù marciiana abbia una doppia 'S'.

Il nominativo della personificazione appare anche nel Trittico Alton Towers ma con qualche variante (Iusticia); manca quindi la 'I' e la doppia 'S' rispetto all'iscrizione marciiana ma nel complesso è simile. Il *titulus* nell'altare di Verdun è identico a quello nel Trittico Guennol; è possibile constatare, ancora una volta, una comunanza con l'iscrizione marciiana.

Il Salmo nel cartiglio non presenta alcun parallelo epigrafico.

In conclusione, vi è una certa omogeneità nell'iscrizione identificativa mentre il Salmo rappresenta un *unicum*. Si nota in questo caso un collegamento tra la figura e l'immagine in quanto il nome della Virtù Cardinale si trova esattamente sopra il suo attributo e ciò è rafforzato dallo sguardo della personificazione che sembra rivolto verso l'iscrizione. La Giustizia, quindi, è come se volesse invitare i cristiani ad essere retti e giusti nella vita terrena sull'esempio di Cristo.

Fortezza

La Fortezza presenta due iscrizioni: la prima riporta il suo nome (FORTITUDO) alla sua sinistra mentre il cartiglio con l'iscrizione è 'infilato' nello spazio tra il fianco sinistro dell'allegoria e il suo braccio. Il *titulus* nel cartiglio riporta: MOLAS LEON(UM) C(ON)FRI(N)GET D(OMI)N(U)S, ossia "Il Signore spezzerà le mascelle dei leoni" (Sal. 58,7)²³⁵.

Il nominativo della Virtù Cardinale presenta un parallelo epigrafico nell'iscrizione della Forza dell'altare di Verdun posta sopra alla personificazione; è identica a quella marciiana (FORTITUDO).

Il nominativo compare anche nel f. 14 r. dell'Evangelario di Enrico il Leone sopra la testa dell'allegoria che è uguale sia al *titulus* marciiano che a quello di Verdun.

Il Salmo nel cartiglio, invece, non presenta nessun parallelo epigrafico con gli esempi indicati nel paragrafo precedente.

²³⁵ *Ibid.*

In conclusione, si può supporre che il modello dell'iscrizione identificativa si trovi sia nell'altare di Verdun che nell'evangelario di Enrico il Leone, quindi in area germanica nella seconda metà del XII secolo. L'iscrizione nel cartiglio, invece, rappresenta un *unicum*. Il legame tra il testo e l'immagine è determinato dal fatto che la personificazione è rivolta verso l'iscrizione alla sua sinistra. La Fortezza, inoltre, rappresenta in questo contesto il Signore che sta sconfiggendo il Male; la Virtù Cardinale viene rappresentata senza timore rispetto alla belva davanti a lei. È possibile supporre quale sia il significato di questa rappresentazione: il cristiano non deve temere alcun male e nessuna insidia dal momento che il Signore lo aiuterà a sconfiggere le difficoltà della sua vita nell'ottica di una salvezza eterna.

Temperanza

La Temperanza esibisce solamente l'iscrizione identificativa, ossia TE(M)PERA(N)TIA a sinistra dell'allegoria e non possiede nessun cartiglio dal momento che le mani sono occupate a sostenere il suo attributo, ossia la brocca e il catino.

L'unico confronto epigrafico che abbiamo rintracciato è quello con il *titulus* dell'allegoria nel terzo registro dell'altare di Verdun, cioè 'Temperant(ia)'; nonostante le varie abbreviazioni, le iscrizioni sono simili. Il possibile significato che si può trarre è che il cristiano deve cercare di moderare le sue passioni tramite la ragione.

Prudenza

La Prudenza presenta solo l'iscrizione nel cartiglio che riporta: STABILIVIT CELOS PRUDENTIA, ossia "(Il Signore) ha consolidato i cieli con intelligenza" (Pr. 3,19)²³⁶; non è presente però nessuna iscrizione identificativa anche se quest'ultima è contenuta nel foglio pergameneo. Non vi è nessun parallelo epigrafico per il cartiglio nell'iscrizione e ciò rappresenta un *unicum*.

²³⁶ Ibid., p. 54.

Umiltà

L'Umiltà ha due iscrizioni, ossia quella identificativa alla sua sinistra (HUMILITAS) e quella nel cartiglio che riporta la prima Beatitudine del Discorso della Montagna: BEATI PAUPERES SP(IRIT)U Q(UONIA)M IPSOR(UM) E(ST) REGNU(M) COELOR(UM), ossia “Beati i poveri in spirito, perché di essi è il regno dei cieli” (Mt 5,3)²³⁷.

Il primo confronto epigrafico con l'iscrizione nominale dell'allegoria è al f. 29 v. nello *Speculum Virginum*; essa compare sul libro aperto tenuto nella mano destra della personificazione ed è identica a quella marciana.

Un secondo parallelo è dato dall'iscrizione dell'Umiltà nel terzo registro dell'altare di Verdun (HUMILITAS); anche in questo caso il *titulus* è identico a quello marciano.

L'incipit della prima Beatitudine compare nell'iscrizione orizzontale della placchetta smaltata dell'Umiltà nella testa-reliquario di papa Alessandro. Essa riporta: ‘B(eati) paup(er)es s(piritu)’; nonostante le diverse abbreviazioni, l'incipit è identico. Esso è l'unico elemento decorativo che presenta anche il nome della Beatitudine in verticale (HUMILITAS).

Il *titulus* nel cartiglio marciano è presente anche nel foglio pergameneo retto dalla figura femminile a destra del gruppo occidentale nel muro settentrionale della cappella di Maria nel Duomo di Magdeburgo. L'iscrizione riporta: ‘Beati pauperes sp(iritu)’, quindi è identica a quella marciana.

In conclusione, sia per l'iscrizione identificativa che per quella nel cartiglio vi è una certa omogeneità con gli esempi iconografici analizzati nel paragrafo precedente. L'unione tra l'iscrizione nominale e la raffigurazione è data dal fatto che l'indice della mano destra teso a indicare la scena soprastante è a fianco del *titulus*, dettaglio che indirizza lo sguardo dell'osservatore verso la scritta.

²³⁷ *Ibid.*

Benignità

La Benignità o Mitezza possiede due iscrizioni, ossia quella nominale (BENIGNITAS) vicino alla mano sinistra e quella nel cartiglio che tiene nella mano destra. Quest'ultima riporta la terza Beatitudine: BEATI MITES Q(UONIA)M IPSI POSIDEU(N)T T(ER)RAM, ossia "Beati i miti perché erediteranno la terra" (Mt 5,5)²³⁸.

Il primo raffronto è costituito dalla Benignità al f. 3 v. del secondo volume della Bibbia Floreffe che riporta anch'essa due iscrizioni: la prima è sul bordo del clipeo che riporta: "Spiritus Pietatis. Benignitas"²³⁹. La seconda iscrizione è sul cartiglio: "Estote invicem benigni", ossia "Siate benevoli gli uni verso gli altri" (Ef. 4,32)²⁴⁰. In questo caso le iscrizioni di quest'allegoria e quelle della Beatitudine marciana sono completamente diverse tra loro, ad eccezione del nominativo della personificazione.

Il secondo confronto è l'iscrizione nel cartiglio della possibile Beatitudine nel gruppo occidentale sul muro settentrionale nella cappella di Maria nel duomo di Magdeburgo²⁴¹. La personificazione in oggetto fa parte di una serie di rilievi su delle lastre di marmo che originariamente costituivano un ambone²⁴²; nel XV secolo sono state murate diventando parte integrativa della cappella²⁴³. Ne sono sopravvissute tre e su ciascuna vi sono tre raffigurazioni femminili che tengono il cartiglio con iscritti gli incipit del Discorso della Montagna; non è possibile indicare con certezza che siano le Beatitudini dato che sono giunte a noi decapitate e senza attributi.

Tale cartiglio riporta: "Beati mites", quindi l'iscrizione è la medesima di quella marciana.

Il collegamento tra la figura e l'iscrizione è determinato dalla mano sinistra della Beatitudine che, con il palmo aperto, indica il suo appellativo; ciò è sottolineato anche dallo sguardo che osserva il medesimo *titulus*. Si può ipotizzare che il palmo aperto e lo sguardo servano a convergere gli occhi dell'osservatore verso la scritta per ricordare al fedele che bisogna essere miti per vivere da buon cristiano ed essere salvati nella vita eterna.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ A. M. Bouché, *The Spirit in the World...cit.*, p. 52.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 63 nota 59.

²⁴¹ M. Gosebruch, *Die Magdeburger Seligpreisungen*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38.2, 1975, pp. 97-126, spec. p. 97.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

Compunzione

La Compunzione presenta due iscrizioni: il nominativo alla sua sinistra, ossia COMPU(N)CTIO mentre la seconda è nel cartiglio e riporta la seconda Beatitudine: BEATI QUI LUGE(N)T Q(UONIA)M IPSI C(ON)SOLABU(N)TUR, cioè “Beati gli afflitti, perché saranno consolati” (Mt 5,4)²⁴⁴.

L’unico raffronto epigrafico per l’iscrizione identificativa è il nominativo che compare sopra la Compunzione nell’*Hortus Deliciarum* (Compunctione), quindi le due iscrizioni sono le medesime nonostante l’abbreviazione presente nel *titulus* marciano.

Vi sono, invece, maggiori confronti nell’analisi dell’incipit della seconda Beatitudine: il primo raffronto è la placchetta smaltata della Scienza nella testa-reliquiario di Papa Alessandro in cui viene ripotata l’iscrizione “B(eati) q(u)i lugent. In questo caso si può supporre che vi siano state due aggiunte nell’iscrizione, ossia la ‘I’ sopra alla ‘Q’ e la ‘T’ vicino alla ‘N’ posta però sopra il bordo dorato della cornice. Le iscrizioni sono simili anche se il *titulus* marciano presenta l’abbreviazione ma non in quella del reliquiario.

L’incipit compare anche nel cartiglio di una delle probabili Beatitudini nella cappella di Maria nel Duomo di Magdeburgo; il rotolo è tenuto da una figura femminile raffigurata a sinistra del gruppo orientale del muro settentrionale. L’iscrizione riporta: “Beati qui lugent”, quindi è un parallelo epigrafico come nell’iscrizione della testa reliquiario e di quella in San Marco.

A seguito dei confronti analizzati, sia l’iscrizione identificativa che quella nel cartiglio sono molto simili alle iscrizioni dei confronti iconografici analizzati nel paragrafo precedente.

L’iscrizione nel cartiglio riporta il tormento della Compunzione che si batte il petto in segno di pentimento; l’incipit, inoltre, indica che chi si affligge per Dio sarà consolato e ciò è riportato dal capo dell’allegoria che si volge nella direzione opposta dell’iscrizione identificativa come se si pentisse in modo accorato nell’ottica della salvezza eterna di Cristo.

²⁴⁴ A. M. Bouché, *The Spirit in the World...cit.*, p. 52.

Astinenza

Le iscrizioni dell'Astinenza sono due: la prima è il *titulus* identificativo posto a destra, ossia ABSTINE(N)TIA e la seconda è inscritta nel cartiglio. Quest'ultima riporta la quarta Beatitudine descritta nel Vangelo di Matteo (Mt 5,6): BEATI QUI ESURIUNT (ET) SISCIU[N]T (SITIUNT) Q(UONIA)M IPSI SATURABU(N)TUR, ossia "Beati quelli che hanno fame e sete, perché saranno saziati"²⁴⁵.

L'iscrizione della personificazione nella *Psycomachia* di Prudenzio nel ms. 8318 è in lettere capitali (Deabstinentia). Quest'ultima e l'iscrizione identificativa dell'allegoria in San Marco sono molto simili; togliendo il 'DE', infatti, compare il nominativo dell'Astinenza nella cupola dell'Ascensione.

La versione dell'allegoria nell'*Hortus Deliciarum*, invece, riporta il *titulus* 'Abstinentia'; non compare quindi l'abbreviazione presente nell'iscrizione marciana.

L'incipit della quarta Beatitudine indicata nel cartiglio dell'Astinenza marciana compare nella placchetta smaltata della Fortezza nella parte posteriore del reliquiario di papa Alessandro; l'iscrizione riporta: "Be(ati) q(ui) es(uriunt) et si(tiunt)". In quest'ultima vi sono molte abbreviazioni a causa dello spazio ristretto rispetto al cartiglio marciano ma il contenuto è il medesimo.

L'iscrizione dell'incipit appare anche nel cartiglio sorretto da una figura femminile nel gruppo centrale del muro settentrionale nella cappella di Maria nel Duomo di Magdeburgo. L'iscrizione riporta, ancora una volta, "Beati qui esuriunt et sitiunt" ma non è possibile sapere se la figura femminile sia una Beatitudine o un Dono dello Spirito Santo.

A seguito degli esempi iconografici analizzati, si può constatare che sia l'iscrizione identificativa che l'incipit della quarta Beatitudine sono molto simili tra loro.

L'iscrizione contenuta nel cartiglio della personificazione marciana crea un collegamento con l'attributo di quest'ultima; la Beatitudine indica che i cristiani affamati e assetati della giustizia saranno beati dal momento che il loro compenso è dato dal ristoro dei pani e dell'acqua che l'Astinenza offrirà loro nella vita eterna.

²⁴⁵ M. Da Villa Urbani, *Le iscrizioni...cit.*, p. 55.

Misericordia

La Misericordia, diversamente dalle altre Beatitudini, ha tre iscrizioni: la prima è quella identificativa posta a sinistra (MISERICORDIA), la seconda è nel cartiglio che l'allegoria sorregge con la mano destra e la terza è collocata a destra del capo. La seconda iscrizione riporta l'incipit della quinta Beatitudine: BEATI MISERICORDES Q(UONIA)M IPSI MISERICORDIA(M) CON(N)SEQUE(N)TUR, ossia "Beati i misericordiosi perché troveranno misericordia" (Mt 5,7)²⁴⁶. La terza iscrizione evoca un passo dalla Lettera ai Romani di San Paolo: Q(U)I MISERET(UR) I(N) ILARITATE, cioè "Chi fa opere di misericordia (le compia) con gioia" (Rm 12,8)²⁴⁷.

Il primo confronto con l'iscrizione identificativa è il *titulus* che compare sopra la testa della Misericordia raffigurata nella sezione inferiore del pannello centrale del Trittico Guennol. La somiglianza epigrafica è notevole dato che vi è la legatura tra la 'O' e la 'R' come nell'iscrizione marciana.

Il secondo confronto del nominativo dell'allegoria è nel f. 201 r. dell'Hortus Deliciarum, ossia il *titulus* sopra all'Astinenza (Misericordia); anche in questo caso vi è comunanza epigrafica tra quest'iscrizione e quella marciana.

La seconda iscrizione viene esibita nella placchetta smaltata del Consiglio della testa-reliquiario di papa Alessandro dove viene riportato l'incipit della quinta Beatitudine: "B(eati) mis(eri)c(or)des"; nonostante le varie abbreviazioni nell'iscrizione, è molto simile a quella marciana.

Il *titulus* appare anche nel cartiglio che sorregge la prima figura nel gruppo centrale nella cappella di Maria nel Duomo di Magdeburgo in cui è iscritto: "Beati misericordes".

La terza iscrizione, invece, non ha alcun parallelo epigrafico.

In conclusione, l'iscrizione identificativa più vicina a quella marciana dal punto di vista epigrafico è quella nel Trittico Guennol, per la legatura tra la 'O' e la 'R', mentre l'iscrizione nel cartiglio trova una certa omogeneità negli esempi puntuali sopracitati. Il passo paolino, infine, rappresenta un *unicum*. Quest'ultimo viene sottolineato dall'indicazione della mano sinistra della personificazione che benedice alla greca. L'unione dell'immagine e della figura può supporre la beatificazione del cristiano sia

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

nella vita terrena che in quella eterna dopo aver eseguito le opere di Misericordia nella gratuità nella donazione.

Pazienza

La Pazienza presenta due iscrizioni: la prima è quella identificativa (PATIENTIA) mentre la seconda è nel cartiglio che la personificazione sorregge con la mano destra. Il cartiglio riporta la settima Beatitudine: BEATI PACIFICI Q(UONIA)M FILII D(E)I VOCABUNTUR, ossia “Beati gli operatori di pace, perché saranno chiamati figli di Dio” (Mt 5,19)²⁴⁸.

L’unico confronto riguardo l’iscrizione identificativa è il nominativo che compare a destra dell’allegoria (Patientia) nel f. 54 r. del ms. 8318.

Il *titulus* nel cartiglio marciano è presente nell’iscrizione orizzontale della placchetta smaltata della Sapienza della testa-reliquario di papa Alessandro che riporta: “B(eati) pacifici”. L’iscrizione è quindi puntuale a quella in San Marco nonostante l’abbreviazione di ‘Beati’.

Un secondo confronto appare nel cartiglio retto dalla figura femminile a destra del gruppo orientale del muro settentrionale nella cappella di Maria nel duomo di Magdeburgo. Anche in questo caso, l’iscrizione riporta: “Beati pacifici”.

In conclusione, si può ipotizzare che il modello epigrafico del nominativo della Pazienza marcana sia la versione nel manoscritto francese 8318 mentre vi è una certa omogeneità nell’iscrizione nel cartiglio negli esempi della Pazienza marcana, nella testa-reliquario e in quella a Magdeburgo.

In questo caso non è presente nessun legame tra l’iscrizione identificativa e la figura dal momento che la personificazione volge la testa in direzione opposta rispetto all’iscrizione identificativa.

²⁴⁸ *Ibid.*

Castità

La Castità possiede due iscrizioni come le altre Beatitudini ad eccezione della Misericordia: quella identificativa è a sinistra della personificazione mentre il cartiglio (CASTITAS), sorretto dalla mano destra, riporta la sesta Beatitudine: BEATI MUNDO CORDE Q(UONIA)M IPSI D(EU)M VIDEBUNT, ossia “Beati i puri di cuore perché vedranno Dio” (Mt 5,8)²⁴⁹.

Il primo confronto è con il nominativo dell’allegoria nel f. 53 r. della *Psycomachia* di Prudenzio che è collocata a destra della figura femminile (Decastitate); non vi è però nessuna comunanza.

L’iscrizione identificativa appare anche nella Castità dell’altare di Verdun (CASTITAS); quest’iscrizione e quella marciana, dunque, sono uguali.

Il raffronto dell’iscrizione nel cartiglio marciano è l’iscrizione orizzontale della placchetta smaltata dell’Intelligenza della testa-reliquario di papa Alessandro che riporta lo stesso incipit in San Marco, ossia “B(eati) mundo co(rde)”; nonostante le abbreviazioni, l’iscrizione è la medesima ed è di notevole interesse la legatura tra la ‘O’ e la ‘R’ che compare anche in quella marciana.

Il secondo confronto è dato dall’iscrizione nel cartiglio retto dalla figura femminile al centro del gruppo centrale nel muro settentrionale della cappella di Maria nel duomo di Magdeburgo; il *titulus* riporta “Beati mundo corde”; ciò indica la perfetta comunanza epigrafica.

In conclusione, si ipotizza che l’iscrizione identificativa della Castità trova il suo modello nel *titulus* dell’altare di Verdun mentre l’incipit nel cartiglio possiede una certa omogeneità negli esempi sopracitati. Si può supporre anche il legame tra l’immagine e l’iscrizione dato che l’allegoria non sta guardando in alto verso la scena soprastante ma guarda in diagonale, ossia verso la C del suo nome, come a suggerire ai cristiani di essere casti nella propria vita per ottenere il premio eterno nella vita dopo la morte.

²⁴⁹ *Ibid.*

Modestia

La Modestia esibisce l'iscrizione identificativa a sinistra (MODESTIA) e l'incipit della Beatitudine corrispondente che non deriva dal Vangelo di Matteo, bensì da quello di Luca: BEATI ERITIS CUM VOS ODERINT HOMINES, ossia "Beati sarete voi quando gli uomini vi odieranno" (Lc 6,22)²⁵⁰. Si noti come questa scelta sia inusuale dato che Luca non è raffigurato nella scena soprastante.

L'allegoria è presente nella sezione inferiore del f.231 v. del *Liber Floridus* con l'iscrizione identificativa (MODESTIA). Tra la Beatitudine belga e quella marciiana vi è quindi una perfetta comunanza epigrafica.

L'iscrizione nel cartiglio rappresenta un *unicum* dal momento che non vi sono paralleli epigrafici nelle opere d'arte medievali analizzate nel paragrafo precedente.

In conclusione, il modello epigrafico dell'iscrizione identificativa marciiana è quella nel *Liber Floridus* mentre per il cartiglio con la beatitudine di Luca non vi è nessun parallelo.

Costanza

La Costanza esibisce tre iscrizioni come la Carità e la Misericordia; a differenza delle altre due figure femminili, però, la terza iscrizione non è su fondo dorato bensì all'interno di un cartiglio. L'iscrizione identificativa è diversa rispetto ai *titulus* delle altre personificazioni: viene infatti divisa a metà dalla testa dell'allegoria (CONSTANTIA). Il cartiglio destro riporta l'ottava Beatitudine: BEATI Q(UI) P(ER)SECUCIONE(M) PACIU(N)TUR P(RO)PTER JUSTICIAM, ossia "Beati i perseguitati a causa della giustizia" (Mt 5,10)²⁵¹. Il cartiglio di sinistra non riporta una beatitudine ma un passo dal Vangelo di Luca: Q(UI) PERSEVERAVERIT USQ(UE) IN FINEM SALVUT ERIS, ossia "Chi persevererà fino alla fine sarà salvato" (Mt 24,13)²⁵².

La Costanza costituisce un *unicum* non solo iconografico ma anche epigrafico dato che per nessuna delle tre iscrizioni vi è un parallelo.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

A conclusione della soprastante rassegna le iscrizioni identificative trovano una certa omogeneità epigrafica con altre iscrizioni dell'ambiente medievale belga, germanico e francese mentre le iscrizioni nei cartigli rappresentano perlopiù un *unicum* nel contesto artistico della metà del XII secolo. Le uniche comunanze epigrafiche stringenti sono date dall'iscrizione nel cartiglio della Fede marciana con quella della sua versione nella Bibbia Floreffe e l'iscrizione identificativa dell'Umiltà in San Marco con quella nella placchetta smaltata della testa-reliquiario di papa Alessandro.

3. Letture interpretative delle Virtù e delle Beatitudini nella cupola dell'Ascensione

Come indicato precedentemente, l'insieme delle sedici personificazioni femminili, poste in alternanza con le finestre sul tamburo della cupola centrale in San Marco, è formato da sette Virtù e nove Beatitudini. Tale assetto costituisce una rarità dal momento che la presenza delle Virtù si incontra raramente nei cicli figurativi coevi e il numero delle Beatitudini supera quello consueto: non sono sette come in ambito letterario, ma nove, per via dell'aggiunta dell'Umiltà e della Costanza²⁵³.

Nella sua analisi sulla scelta di tale disposizione Otto Demus teorizza che il Maestro dell'Ascensione possa aver voluto realizzare sedici personificazioni musive come riempimento dei setti di muro tra le finestre; la sola raffigurazione delle Virtù Teologiche e Cardinali, infatti, sarebbe stata insufficiente per la decorazione del tamburo²⁵⁴.

Lo studioso austriaco sottolinea l'originalità della serie a confronto con altri contesti occidentali e bizantini. L'autore afferma che in San Marco la presenza delle personificazioni si basa rigidamente sulle fonti esegetiche latine e ciò spiegherebbe una certa somiglianza tra la teoria marciara e altre serie attestate in Occidente²⁵⁵. L'insieme marciara, però, si dimostra molto più variegato rispetto alle serie menzionate dalle fonti, per via dell'inserimento di allegorie che non compaiono in esse (Pazienza, Pietà, Semplicità, Disprezzo del Mondo, Povertà volontaria, Pace, Bontà, Gioia spirituale, Sopportazione, Speranza, Longanimità e Perseveranza)²⁵⁶.

Il Demus sottolinea, inoltre, quanto il ciclo in San Marco sia diverso dalle rappresentazioni realizzate a Bisanzio²⁵⁷, sebbene alcune Virtù (Prudenza, Temperanza, Coraggio, Fede e Speranza)²⁵⁸ compaiano nella serie bizantina del Vangelo di Melbourne (si veda par. 3.2).

²⁵³ J. Baschet, *Vizi e Virtù*, in F. Betti (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11, Roma, 2000, pp. 729- 737, spec. p. 732 https://www.treccani.it/enciclopedia/vizi-e-virtu_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ consultato in data 26 maggio 2022.

²⁵⁴ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice...*cit., p. 187.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ H. Buchthal, *An illuminated Byzantine Gospel Book, National Gallery of Victoria, Melbourne*, s.l. 1961, p. 4.

Le rappresentazioni greco-orientali, inoltre, evocano concetti maggiormente legati a ciò che lo studioso austriaco definisce ‘umanesimo cristiano’ mentre la serie marciana condivide il medesimo ideale religioso degli insiemi occidentali nonostante le differenze nella disposizione. Purtroppo, lo studioso si limita a tale considerazione senza approfondire ulteriormente la questione²⁵⁹.

Un’interpretazione aggiuntiva sul contesto di provenienza delle allegorie marciane viene offerta da Antonio Niero, secondo il quale la disposizione sarebbe da imputare ai testi sacri letti nel primo notturno nella festa liturgica in Albis (la prima domenica dopo la Pasqua), ossia la lettera di San Paolo ai Colossesi (3, 1-17) e la seconda lettera di Pietro (1, 5-7).

Nonostante alcune Virtù e Beatitudini vengano citate in queste fonti, la sequenza iconografica non rispetta quella della narrazione evangelica: nella lettera di San Paolo, infatti, sono evocate, nell’ordine, Misericordia, Benevolenza, Umiltà e Mansuetudine, mentre la disposizione marciana è diversa (Umiltà, Misericordia e Pazienza) e non compaiono né Benevolenza né Mansuetudine²⁶⁰. Nell’enumerazione paolina, inoltre, non vengono nominate tre Virtù delle Teologali, quattro delle Cardinali e sei delle nove Beatitudini.

La lettera di Pietro, invece, richiama in elenco Conoscenza, Temperanza, Pazienza, Pietà, Amore Fraterno e Carità²⁶¹; l’ordine, ancora una volta, appare diverso rispetto a quello che distribuisce le allegorie del tamburo della cupola, dove troviamo vicine Carità, Temperanza e Pazienza, mentre la Conoscenza e l’Amore fraterno non compaiono affatto. A San Marco, quindi, appaiono assieme una Virtù Teologale (Carità), una Virtù Cardinale (Temperanza) e una Beatitudine (Pazienza), mentre mancano all’appello due Virtù Teologali, tre Virtù Cardinali e otto Beatitudini.

A seguito di ciò, l’ipotesi di riconoscere nei testi evangelici letti in occasione del primo notturno della festa in Albis la fonte da cui provengono le allegorie appare una forzatura, anche perché tali testi non venivano narrati nel corso della celebrazione dell’Ascensione, ma durante la festa ad essa precedente.

Un altro collegamento tra le personificazioni della cupola marciana e il soprastante tema dell’Ascensione viene evidenziato, sempre da Niero, in un sermone di

²⁵⁹ O. Demus, *The mosaic of San Marco in Venice...* cit., p. 187.

²⁶⁰ <https://www.laparola.net/testop.php?riferimento=Colossesi%203%3A1-17> consultato in data 20 maggio 2022.

²⁶¹ <https://www.maranatha.it/Bibbia/7-LettereCattoliche/68-2PietroPage.htm> consultato in data 20 maggio 2022.

sant'Agostino, nel quale il padre della Chiesa esorta i cristiani a deporre i vizi al fine di ascendere con Cristo²⁶². Si tratta, in questo caso, di un'omelia letta durante la celebrazione domenicale dell'ottava dell'Ascensione²⁶³, nel corso cioè di una festa che non coincide con la ricorrenza dell'evento teofanico ma sopraggiunge otto giorni dopo.

Lo studioso, inoltre, evoca il settenario delle Virtù in Maria contenuto nel Sermone 52 di san Bernardo di Chiaravalle: le tre Virtù Teologali e le quattro Virtù Cardinali insite nell'animo della Vergine²⁶⁴. Ai piedi di quest'ultima, nella cupola dell'Ascensione, vi sono però solo la Fortezza e la Temperanza.

Il riferimento a questo Sermone avrebbe avuto senso in un ipotetico mosaico con la raffigurazione isolata di Maria e il settenario delle Virtù ai suoi piedi, ma nella calotta marciana la Vergine è raffigurata come partecipante di una scena in cui non le viene dato un ruolo predominante rispetto agli altri personaggi ivi presenti. Alla luce di tali considerazioni, quindi, l'ipotesi di Niero appare poco calzante.

Un altro studioso che ha offerto il suo contributo alla questione è Joseph Lemarié, il quale ritiene che le fonti ispiratrici della serie marciana non siano quelle lette o cantate nella liturgia, ma piuttosto coincidano con l'*Expositio in Lucam* di sant'Ambrogio, dove il Padre della Chiesa commenta le Beatitudini indicate nel Vangelo di Luca. Si tratta di un testo molto diffuso nel XII secolo²⁶⁵ e lo studioso francese lo considera una possibile fonte d'ispirazione per la realizzazione del soggetto che è alla base della cupola dell'Ascensione²⁶⁶.

In tale scritto sant'Ambrogio confronta le trattazioni sulle Beatitudini offerte da Luca e da Matteo nella loro narrazione; i due Evangelisti, infatti, riportano rispettivamente nei loro testi quattro e otto Beatitudini ma la correlazione tra i due gruppi viene evidenziata dal Padre della Chiesa in quanto le quattro Beatitudini di Luca rappresentano le Virtù Cardinali mentre le otto di Matteo costituiscono il numero mistico dato che l'ottava è la Beatitudine che somma tutte le Virtù.

A seguito di ciò, Sant'Ambrogio sottolinea come le Beatitudini, comandando l'una sull'altra, siano guidate dalla Carità e infine associa ad ogni Virtù Cardinale una

²⁶² PL 35, *Sermo* XCII 1- XCIII 4, 1841, coll. 1863-1867, G. Cattin, *Musica e liturgia...cit.*, II, p. 347.

²⁶³ A. Niero, *I cicli iconografici mariani...cit.*, p. 28.

²⁶⁴ PL 183 *Sermo* LII, 1879, coll. 674-676: *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁵ J. Lemarié, *L'influenza di Sant'Ambrogio e San Cromazio sulle allegorie dei mosaici della cupola dell'Ascensione*, in G. Cattin (a cura di), *Da Bisanzio a San Marco: musica e liturgia*, Bologna 1997, pp. 293- 299, spec. p. 296.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 295.

Beatitudine (Temperanza con Umiltà, Astinenza con Giustizia, Compunzione con Prudenza e Modestia con Fortezza)²⁶⁷.

Il Lemarié evidenzia inoltre come la giustapposizione tra le Virtù Cardinali e le Beatitudini nella cupola dell'Ascensione sia esplicita nel sopracitato passo²⁶⁸.

Nell'osservazione del ciclo marciano tali abbinamenti però non compaiono nella stessa sequenza del passo ambrosiano; la Temperanza viene associata con la prima Beatitudine (Umiltà), la Giustizia con la quarta (Astinenza), la Prudenza con la terza (Compunzione) e la Fortezza con l'ottava (Modestia). La sequenza e gli abbinamenti delle singole Virtù e Beatitudini, inoltre, risultano avere un ordine diverso rispetto al ciclo della cupola dell'Ascensione: nel passo di Sant'Ambrogio le Virtù sono Temperanza, Giustizia, Prudenza e Fortezza ma nella serie in San Marco l'ordine risulta Giustizia, Fortezza, Temperanza ed infine Prudenza. Nella serie delle Beatitudini di Sant'Ambrogio compaiono Umiltà, Astinenza, Compunzione e Modestia ma l'ordine nella cupola centrale è Umiltà, Compunzione, Astinenza e Modestia; mancano, infine, cinque Beatitudini (Benignità tra Umiltà e Astinenza, Misericordia, Pazienza e Castità tra Astinenza e Modestia e Costanza).

Il nesso tra l'immagine dell'Ascensione e la serie di Virtù e Beatitudini viene interpretato dallo studioso come l'illustrazione visiva del *Primo Sermone sull'Ascensione* di san Leone, sebbene l'autore citi solamente il passo riguardante la scena dell'Ascensione e non l'insieme delle Virtù e Beatitudini²⁶⁹.

L'ipotesi di Joseph Lemarié sull'ordine dispositivo tra le Virtù e le Beatitudini, quindi, è poco puntuale dato che nel ciclo marciano non è raffigurata l'alternanza tra la Virtù e la Beatitudine presente nel passo di sant'Ambrogio.

Per ciò che concerne l'ambito teologico il nesso tra le Virtù e Beatitudini compare solamente nel citato commento di sant'Ambrogio.

Guardando alla patristica, una possibile interpretazione teologica delle Beatitudini viene offerta da Ugo di San Vittore (1096-1141), nel suo trattato *De Quinque Septenis*, in cui commenta cinque settenari che ha rinvenuto nelle Sacre Scritture, ossia i sette Vizi Capitali, le sette richieste nel Padre Nostro, i sette doni dello Spirito Santo, le sette Virtù e infine le sette Beatitudini²⁷⁰.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 296.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ U. di San Vittore, R. Baron, *Sei opuscoli spirituali. La meditazione. La Parola di Dio. La realtà dell'Amore. Cosa si deve amare veramente. I cinque settenari. I sette doni dello Spirito Santo*, Bologna 2016, p. 113, (trad. M. Spinelli).

Le Beatitudini indicate come tali nella cupola dell'Ascensione vengono invece denominate Virtù da Ugo di San Vittore riducendone il numero (da nove a sette), ossia Umiltà, Benignità, Compunzione, Astinenza, Misericordia, Castità e la Pace²⁷¹. Nonostante manchino, rispetto al ciclo marciano, la Pazienza tra Misericordia e Castità e la Costanza come ultima Beatitudine e non sia presente in esso la Pace, si può osservare che le prime quattro Beatitudini sono menzionate da Ugo nello stesso ordine che assumono nella cupola dell'Ascensione.

Nella spiegazione generale dei cinque settenari il religioso, inoltre, sostiene che i Vizi sono “il languore dell'anima e le ferite dell'uomo, il medico è Dio, le Virtù sono la guarigione e le Beatitudini il godimento della felicità²⁷²”.

Si può ravvisare un possibile collegamento tra il suddetto trattato e la realizzazione della serie marcana; il settenario delle Virtù rappresenterebbe il Dio medico indicato da Ugo di San Vittore, in quanto le Virtù Teologali sono virtù che regolano il rapporto tra il fedele, il mondo e Dio medesimo, mentre le Virtù Cardinali costituiscono le armi con cui il fedele è chiamato a combattere per la propria vittoria contro le tentazioni terrene (i Vizi)²⁷³. A seguito della vittoria del cristiano, vi è la guarigione attraverso le Beatitudini (chiamate dal teologo virtù) e infine il godimento della felicità²⁷⁴; si può ipotizzare che quest'ultima venga implicitamente raffigurata nell'Ascensione tramite la promessa futura della Seconda Venuta di Cristo.

A seguito dell'analisi sul possibile inserimento della serie delle Virtù e Beatitudini nella cupola dell'Ascensione, sopra esposta, nel prossimo capitolo si analizzeranno il significato e la diffusione del tema delle Virtù e Beatitudini nell'arte medievale occidentale e orientale, la fortuna critica della serie in San Marco, l'analisi sul ciclo scultoreo delle Virtù e Beatitudini sul portale maggiore della medesima basilica e infine le possibili interpretazioni liturgiche della serie musiva correlata con il rito romano e la Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 39.

²⁷² *Ibid.*, p. 113.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

3.1 Significato e diffusione delle Virtù e delle Beatitudini nell'arte medievale d'Occidente

Le allegorie sul tamburo della cupola dell'Ascensione costituiscono un tema iconografico raro sia per la correlazione con la soprastante scena dell'Ascensione che per l'unione del settenario delle Virtù con l'insieme delle Beatitudini collocate secondo un ordine paritario, e non gerarchico come nelle varie rappresentazioni dell'Albero delle Virtù nel XII secolo.

Al fine di comprendere l'originalità di tali allegorie, in questo paragrafo saranno trattati in linea generale il significato e la diffusione iconografica del ciclo delle Virtù e del gruppo delle Beatitudini, fra Oriente e Occidente.

Come indica Jerome Baschet le Virtù Teologali (Fede, Speranza e Carità) sono una prerogativa cristiana fondata su un passo della prima lettera ai Corinzi di San Paolo, ossia "Ora dunque rimangono queste tre cose: la Fede, la Speranza e la Carità. Ma la più grande è la Carità!²⁷⁵"(1 Cor. 13,13). La loro raffigurazione è rara fino al XII secolo, periodo durante il quale compaiono alcune rappresentazioni assai significative, come quelle della Bibbia Floreffé (ca. 1160) e dell'Evangelario di Enrico il Leone (1188) per citare un paio di esempi.

Nella mentalità medievale, le Virtù Teologali rappresentano le facoltà che Dio infonde a ogni fedele allo scopo di rafforzare le Virtù Cardinali presenti in quest'ultimo e rendere in tal modo la sua vita significativa negli insegnamenti di Cristo; esse, inoltre, permettono la diretta relazione tra Dio e il cristiano²⁷⁶.

Le Virtù Cardinali (Giustizia, Fortezza, Temperanza e Prudenza) derivano dall'antichità greca e romana, come attestano il *De officiis* di Cicerone e la *Repubblica* di Platone; esse vengono successivamente citate nel trattato *De officiis ministrorum* di Sant'Ambrogio²⁷⁷, per essere riprese in un secondo momento nei trattati letterari dell'epoca medievale con differenti gerarchie e ruoli, come l'introduzione del concetto

²⁷⁵http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=1Cor%2013&Versione_CEI74=&Versione_CEI2008=3&Versione_TILC=&VersettoOn=1&mobile= consultato in data 27 maggio 2022.

²⁷⁶ https://www.vatican.va/archive/catechism_it/p3s1c1a7_it.htm consultato in data 28 maggio 2022.

²⁷⁷http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=1Cor%2013&Versione_CEI74=&Versione_CEI2008=3&Versione_TILC=&VersettoOn=1&mobile= consultato in data 27 maggio 2022.

della Giustizia quale guida delle altre tre Virtù Cardinali nel trattato *De vera religione* di sant'Agostino²⁷⁸ o la sua aggiunta a completamento nel trio delle Virtù Teologali²⁷⁹.

Alcune volte tale Virtù Cardinale può essere sostituita dall'Umiltà o quest'ultima viene unita al terzetto costituito da Fede, Speranza e Carità. Fino all'epoca carolingia, quindi, non vi è uno schema fisso, né nella trattazione teologica né nell'iconografia²⁸⁰.

Nel periodo della riforma carolingia l'iconografia delle Virtù Cardinali si stabilizza grazie a un poema di Teodulfo d'Orleans nel quale l'amico di Carlo Magno descrive l'immagine di una placca che si trovava nel Palazzo di Aachen, raffigurante l'Albero del Mondo, con le arti liberali e le Virtù Cardinali ritratte come figlie dell'Etica, la Prudenza raffigurata con un libro, la Fortezza con un pugnale, uno scudo e un elmo, la Giustizia con una bilancia, un ramo di palma, una spada e una corona, la Temperanza con una briglia e un flagello²⁸¹. Adolf Katzenellenbogen ipotizza che gli attributi di alcune raffigurazioni delle Virtù successive potrebbero essere derivate da tale componimento²⁸².

Durante il regno di Carlo Magno, inoltre, le raffigurazioni delle Virtù Cardinali sono preponderanti nei codici di lusso di proprietà dei sovrani e delle principali personalità ecclesiastiche occidentali. In queste opere le personificazioni femminili figurano all'interno di medaglioni circolari, agli angoli delle miniature dedicatorie al cui centro vi è la rappresentazione del personaggio da celebrare. Tale disposizione veniva organizzata in tal modo poiché le Virtù Cardinali erano utilizzate per evidenziare le qualità del sovrano o della figura ecclesiastica e, conseguentemente, del loro operato (Lezionario Federico II di Colonia, Evangelario di Enrico il Leone, Vangeli di Cambrai). In tali contesti, quindi, le Virtù Cardinali assolvono una duplice funzione: la celebrazione del sovrano committente dei codici miniati e il monito morale rivolto al fedele. Tali allegorie, rinvigorite dalle Virtù Teologali, erano gli strumenti necessari per contrastare i Vizi nati dalle tentazioni terrene allo scopo di raggiungere la felicità data dagli insegnamenti di Cristo.

²⁷⁸ I. P. Bejczy, *The cardinal Virtues in the Middle Ages: a study in moral thought from the fourth to the fourteenth century*, Leiden 2011, p. 23.

²⁷⁹ http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=1Cor%2013&Versione_CEI74=&Versione_CEI2008=3&Versione_TILC=&VersettoOn=1&mobile= consultato in data 27 maggio 2022.

²⁸⁰ http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=1Cor%2013&Versione_CEI74=&Versione_CEI2008=3&Versione_TILC=&VersettoOn=1&mobile= consultato in data 27 maggio 2022.

²⁸¹ H. E. Roberts, *Virtue*, in H. E. Roberts (a cura di), *Encyclopedia of Comparative Iconography: themes depicted in works of art*, II, Chicao 1998, p. 909.

²⁸² A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early christian times to the thirteenth century*, Nendeln 1968, p. 64.

Come indica Baschet, a partire dal XII secolo le Virtù, fino ad allora raffigurate in due gruppi separati, si uniscono in un'unica serie, nella formazione del settenario²⁸³; alla fusione iconografica si aggiunge l'unitarietà simbolica: le Virtù Teologali, offerte Da Dio ai fedeli, rafforzano le Virtù Cardinali per aiutare il cristiano a vivere secondo gli insegnamenti di Cristo ripudiando le tentazioni terrene al fine di ascendere seguendo l'esempio di Cristo. Esse, infatti, si inseriscono nel contesto escatologico del piano salvifico di Cristo verso l'umanità che viene annunciata dallo stesso Figlio di Dio nella promessa sulla sua futura Seconda Venuta.

A partire dal IX secolo, la lotta interiore tra Vizi e Virtù viene raffigurata, simultaneamente alla rappresentazione statica delle Virtù Cardinali, nell'ambito delle illustrazioni della *Psycomachia* di Prudenzius (inizio V secolo d.C.). Si tratta di un poema allegorico epico che narra la battaglia tra le Virtù e i Vizi all'interno dell'animo umano²⁸⁴.

Katzenellenbogen sottolinea che l'autore di questo trattato sviluppa il pensiero paolino, evidenziando come il cristiano si debba armare con alcune armi spirituali allo scopo di vincere le forze del male (Ef. 6, 11), ma riprende anche la parabola di Tertulliano della vittoria delle Virtù sui Vizi²⁸⁵. Nonostante Prudenzius si ispiri a tali fonti, nella realizzazione del suo poema l'ideazione di rappresentare i Vizi e le Virtù in figure femminili equivale ad una scelta originale²⁸⁶.

La lotta si suddivide in sette scene in cui prevale il contrasto bellico tra la Virtù e il Vizio corrispondente. Le coppie raffigurate sono: Superbia/Humilitas, Veterum Cultura Deorum/Fides, Libides/Pudicitia, Ira/Patientia²⁸⁷, Luxuria/Sobrietas, Avaritia/Operatio e Discordia/Concordia²⁸⁸. Lo scontro vede i Vizi agire di strategia, con inganni e travestimenti contro le leali ed eroiche Virtù. La battaglia termina con la vittoria di quest'ultime e, finalmente in un contesto pacifico, Fede e Concordia ordinano la costruzione di un tempio in cui intronizzare la Sapienza; tale episodio ispira il fedele ad avere la perseveranza nel seguire Cristo e sottolinea la necessità delle battaglie terrene con il fine ultimo della pace dal significato elevato²⁸⁹.

²⁸³ J. Baschet, *Vizi e Virtù*, in F. Betti (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11, Roma, 2000, pp. 729- 737, spec. p. 734 https://www.treccani.it/enciclopedia/vizi-e-virtu_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ consultato in data 28 maggio 2022.

²⁸⁴ A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices...*cit., p. 2.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 1.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ J. O'Reilly, *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages*, New York 1988, p. 10.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁹A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices...*cit, p. 3.

Il successo del trattato didattico di Prudenziolo nel Medioevo in Occidente è tale che è stata stimata la realizzazione di trecento copie tra il IX secolo e il 1298²⁹⁰ ma al giorno d'oggi le copie superstiti di questo periodo sono solo sedici²⁹¹.

Il tema della *Psycomachia* viene raffigurato sui portali delle chiese romaniche francesi ed italiane insieme al tema del Giudizio Universale dove le Virtù istruiscono il cristiano sulla via della vita eterna; le personificazioni vengono raffigurate nell'atto di schiacciare i Vizi sotto i loro piedi come a Saint-Gilles di Argenton-Château, del 1135 circa, o a Saint-Pierre di Aulnay-de-Saintonge, del 1140 circa²⁹².

Le Beatitudini sono illustrate da Cristo nel Discorso della Montagna riportato nel Vangelo di Matteo (Mt. 5, 3-12) mentre nel Vangelo di Luca ne sono indicate solamente quattro (Lc. 6,17-23); esse sono le derivazioni delle Virtù Teologali e Cardinali ma anche i veri riferimenti del fedele nella ricerca della felicità ultima data da Dio in Paradiso a termine della sua continua lotta nella vita terrena.

La raffigurazione di tali allegorie è meno frequente rispetto alle Virtù Cardinali e Teologali e la fissazione della loro iconografia avviene soltanto nel XII secolo²⁹³. Gli unici riferimenti artistici oltre alla versione del mosaico marciano sono i rilievi nei compassi degli archi della navata laterale nord (fine XII secolo) della chiesa di San Michele di Hildesheim²⁹⁴ e in un capitello del chiostro di Moissac dove, nonostante la decapitazione delle figure, le Beatitudini sono riconoscibili dalle iscrizioni identificative poste ai loro lati²⁹⁵.

Per ciò che concerne il loro significato, in Occidente le Beatitudini rappresentano il raggiungimento della condizione di beato da parte del fedele in Paradiso ma anche le stazioni nel percorso di ascesa che il fedele deve adempiere per raggiungere Cristo nella vita ultraterrena.

Tale ascesa diventa l'elemento centrale delle *Omellerie sulle Beatitudini* di Gregorio di Nissa e di Giovanni Crisostomo. In tali testi i Padri della Chiesa presentano le Beatitudini come i gradini di una scala a cui il fedele si deve sostenere per evitare i continui tentativi di caduta effettuati dalle tentazioni terrene e salire così verso la

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² J. Baschet, *Vizi e Virtù*, in F. Betti (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11, Roma 2000, pp. 729-737, spec. p. 731 https://www.treccani.it/enciclopedia/vizi-e-virtu_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ consultato in data 22 maggio 2022.

²⁹³ *Ibid.*, p. 732.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ <http://sens-public.org/static/git-articles/SP1439/SP1439.pdf> consultato in data 22 maggio 2022.

promessa della vita eterna in Cristo; esse, quindi, rappresentano dei consigli ‘versatili’ che il cristiano può utilizzare in qualsiasi momento della propria vita²⁹⁶; ciò viene rappresentato anche in ambito artistico specialmente in Oriente, ad esempio nell’Icona della scala celeste di Giovanni Climaco conservato nel Museo di Santa Caterina del Sinai (XII secolo).

Come indicato precedentemente, nell’ambito teologico occidentale le Beatitudini vengono considerate figlie delle Virtù Teologali e di quelle Cardinali, come nel commento *Expositio in Lucam* di Sant’Ambrogio, mentre nel trattato di Ugo di San Vittore esse sono indicate come la guarigione determinata dalle Virtù Cardinali contro le ‘malattie’ dei Vizi²⁹⁷.

L’unione tra le Virtù Teologali, quelle Cardinali e le Beatitudini avviene nella raffigurazione dell’Albero delle Virtù presente nei codici miniati occidentali; in esso viene stabilita la gerarchia delle Virtù Cardinali e Teologali e la subordinazione delle Beatitudini. Alla sommità del busto è presente il Cristo mentre alla radice vi è l’Umiltà, come nell’Albero delle Virtù del *De Fructis Carnis et Spiritus* conservato nella Biblioteca Universitaria di Salisburgo. Tale rappresentazione, inoltre, simboleggia l’istituzione della Chiesa medievale e perciò viene spesso utilizzata come controparte all’immagine dell’Albero dei Vizi che rappresenta non solo la perdizione del cristiano che non desidera seguire gli insegnamenti di Cristo ma anche la Sinagoga.

A Bisanzio la teoria delle Virtù non costituisce un tema ricorrente tanto quanto nei codici miniati occidentali; non è regolata da uno schema prestabilito e non fa nemmeno parte di un sistema teologico definito²⁹⁸. Le personificazioni femminili vengono prevalentemente raffigurate isolate allo scopo di celebrare (come in Occidente) le qualità dell’imperatore o dei membri della corte imperiale, come nel ritratto di Anicia Giuliana del Dioscoride di Vienna (VI secolo), affiancato dalla Magnanimità e dalla Prudenza²⁹⁹ (fig. 80) e nel ritratto di Niceforo III Botaniate del ms. Coislin 79 (XII secolo, conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi) che al folio 2 presenta a sinistra la Verità e a destra la Giustizia (fig. 81).

L’unico esempio di una serie bizantina di Virtù e Beatitudini a noi noto è un ciclo formato da sedici personificazioni femminili ai ff. 4 r.- 6 v. del Vangelo Melbourne

²⁹⁶ G. di Nissa, *Omellie sulle Beatitudini*, Milano, 2011, p. 30. (trad. C. Somenzi).

²⁹⁷ U. di San Vittore, *Sei opuscoli spirituali...*cit, p. 113.

²⁹⁸ H. Buchthal, *An illuminated Byzantine Gospel Book...*cit., p. 4.

²⁹⁹ S. R. Tucker, *The Virtues and Vices in the arts: a sourcebook*, Cambridge 2015, p. 274. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1cg4j6v> consultato in data 29 maggio 2022.

custodito nella National Gallery of Victoria della medesima città (di cui esiste una copia presso la Biblioteca Marciana a Venezia: Marc. Z. Gr. 540)³⁰⁰.

Buchthal ipotizza che il ciclo delle allegorie femminili del codice Melbourne appartenga agli *scriptoria* monastici di Costantinopoli di XI e XII secolo³⁰¹. Tale ciclo si inserisce nel contesto miniaturistico che accompagna i trattati morali i quali indicano ai monaci le Virtù da coltivare e i Vizi da rigettare³⁰².

Il codice è costituito da dieci fogli in cui ognuno riporta due tavole canoniche ornate alla sommità da una copertura con alcuni animali esotici posti sopra di essa. Le figure che sostengono tale rivestimento costituiscono la serie di sei Mesi e di dodici Virtù che sono riconoscibili dalle iscrizioni identificative poste ai lati³⁰³.

La maggior parte delle Virtù indossa delle lunghe tuniche con maniche a tre quarti e strette in vita da una cintura; i vestiti sono decorati nella parte superiore da pettorine e i bordi inferiori presentano delle fasce ornamentali³⁰⁴.

Buchthal le identifica e ne ipotizza la gestualità: le Virtù al f. 4 r. sono Prudenza (donna che indica la sua fronte), Coraggio (soldato armato), Riflessione o Temperanza (donna che indica le sue labbra) (fig. 82). Il f. 4 v. possiede: Ragione (donna che tiene un rotolo), Conoscenza (donna con la cornucopia), Giudizio (donna con un gesto d'orazione). Al f. 5 r. si hanno: Elemosina (donna che butta monete), Fare del Bene (donna con la cornucopia), Bontà (donna con gesto d'orazione). Il f. 5 v. possiede: Esortazione (donna con gesto d'orazione), Pentimento (donna con ramo di palma), Amore (donna con ramo di palma) (fig. 83). Al f. 6 r. si hanno: Saggezza (donna che è stante davanti a un leggio), Contemplazione (donna che alza il palmo della sua mano), Azione (donna con un gesto d'orazione). Al f. 6 v., infine, si hanno: Fede (con un contenitore nella mano destra), Speranza, (una donna che alza la mano destra) e Semplicità con entrambe le braccia aperte³⁰⁵.

Lo studioso ipotizza che nel Vangelo di Melbourne ci siano due fogli mancanti tra i ff. 5 e 6 in quanto nella copia veneziana vi sono sei virtù che non sono presenti nel codice originario³⁰⁶. Tale foglio, inoltre, sarebbe stato rimosso insieme a un altro foglio mancante (tra i fogli 3 e 4) danneggiato dall'umidità e che conteneva le tavole canoniche

³⁰⁰ H. Buchthal, *An illuminated Byzantine gospel book...*cit., p. 1.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

³⁰² *Ibid.*, p. 8.

³⁰³ *Ibid.*, p. 2.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁰⁶ *Ibid.*

V, VI, VII e VIII le cui coperture dovevano essere sorrette dalle sei Virtù mancanti, ossia Sincerità, Santità e Giustizia, Mitezza, Innocenza e Compassione³⁰⁷.

Egli afferma, quindi, che nel Vangelo Melbourne vi dovessero essere originariamente ventiquattro Virtù come nella copia veneziana³⁰⁸.

In conclusione, si può ipotizzare che il modello iconografico dell'insieme delle Virtù e Beatitudini sul tamburo della cupola dell'Ascensione in San Marco rimanda a un'unione sia teologica che iconografica tra Oriente e Occidente: la prima sarebbe evidenziata dalla fusione tra il settenario delle Virtù (usuale nella teologia occidentale) e il concetto ascensionale delle Beatitudini (tipico della teologia orientale), mentre la seconda sembrerebbe essere determinata dagli attributi tipicamente occidentali delle Virtù Cardinali e Teologali, vestite però secondo la moda della corte bizantina del tempo, come le sedici personificazioni femminili nella serie del Vangelo Melbourne.

3.2 Il dibattito critico sulla teoria marciana

Come indicato precedentemente, l'insieme delle Virtù e Beatitudini alla base della cupola dell'Ascensione costituisce un *unicum* nel panorama artistico medievale dell'epoca; data la sua atipicità diversi studiosi hanno offerto differenti interpretazioni in campo storico-artistico e liturgico.

Il primo ambito e il secondo (anche se in misura minore) sono stati analizzati egregiamente da Otto Demus nel suo volume *The mosaics of San Marco in Venice* in cui, nella sua analisi complessiva sulla decorazione marciana, ha analizzato anche le Virtù e le Beatitudini sul tamburo della calotta musiva³⁰⁹. Il suo studio è significativo in quanto indaga le allegorie senza tralasciare alcun particolare; evidenzia la differenza ideologica occidentale e orientale tra le Virtù³¹⁰, riporta le iscrizioni nei cartigli sottolineando come ci siano degli scambi epigrafici esistenti tra il trio Benignità, Compunzione e Astinenza e il terzetto Misericordia, Pazienza e Castità rispetto al Discorso della Montagna³¹¹ e narra del restauro parziale a cui sono state sottoposte alcune allegorie³¹². Egli è il primo

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice*, p. 186.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 187.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*, p. 189.

studioso, inoltre, a confrontare la serie marciata con la teoria bizantina del Vangelo Melbourne e a ipotizzare un triangolo compositivo tra la Vergine, la Fortezza e le Temperanza ai suoi piedi per giustificare la posizione della Carità posta nell'asse nord³¹³. Lo studioso austriaco ritiene, infine, che sul piano figurativo tale ciclo sia specificatamente occidentale, mentre dal punto di vista teologico la sequenza di personificazioni non apparterebbe né alla tradizione occidentale né a quella orientale³¹⁴.

Il secondo esperto ad offrire un'interpretazione storico-artistica è Wladimiro Dorigo, il quale ipotizza che le allegorie siano delle rappresentazioni tipicamente occidentali in cui sono sintetizzati accenti di espressionismo tardoromanico, elementi di gusto protogotico e tardocomneno³¹⁵, senza però spiegare la scelta del loro posizionamento. La particolarità dell'unione tra Virtù Teologali, Cardinali e Beatitudini è trattata invece, seppur brevemente, da Jérôme Baschet³¹⁶.

Le uniche analisi sull'abbigliamento dell'insieme delle Virtù e Beatitudini sono state effettuate da Giorgio Ravegnani e da Alessandra Maccatrozzo ma entrambi solamente per quanto attiene l'allegoria femminile della Carità.

Osservando i dettagli caratteristici della sua veste, Ravegnani ipotizza che si tratti di un *loros*, la cui variazione si afferma tra il X e l'XI secolo; egli inoltre pone l'attenzione sulla somiglianza della corona con i diademi bizantini³¹⁷.

Alessandra Maccatrozzo aggiunge che il velo indossato dalla personificazione è simile al *maphorion* della Vergine e che la corona è una combinazione tra quella orientale 'a stemma' e la sua controparte occidentale³¹⁸; non offre però alcun suggerimento iconografico. Le analisi dei due studiosi sono particolarmente significative poiché nessuna ricerca precedente si è soffermata sull'analisi particolareggiata delle vesti.

Il collocamento delle sedici Virtù e Beatitudini tra le finestre è stato interpretato da Renato Polacco come la scelta di rappresentare le allegorie nelle differenti versioni del Bene (Benignitas) secondo una tradizione romanico-occidentale e non seguendo un rigido

³¹³ *Ibid.*, p. 187.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ W. Dorigo, *I mosaici medievali di San Marco nella storia della basilica...*cit., p. 60.

³¹⁶ J. Baschet, *Vizi e Virtù*, in F. Betti (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11, Roma 2000, pp. 729-737. https://www.treccani.it/enciclopedia/vizi-e-virtu_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³¹⁷ G. Ravegnani, *Rapporto fra i costumi dei personaggi marciati e i costumi della corte di Bisanzio...*cit., p. 182.

³¹⁸ A. Maccatrozzo, *Costumi indossati da profeti, santi e dignitari civili nella decorazione musiva di S. Marco del XII sec...*cit, p. 172.

schema biblico; lo studioso, allo scopo di corroborare la sua tesi, evidenzia che la Benignità è stata aggiunta nell'elencazione usuale delle Beatitudini³¹⁹.

Un tentativo di interpretazione storica è rappresentato dall'ipotesi di Giuseppe Frasson, il quale rileva che le Virtù sono “virtù individuali, ma anche civili e sociali [...] così riguardano la vita dei cittadini e dei sudditi nella *civitas christiana*. La teologia è sostegno e sublimazione anche della politica³²⁰”; tale aspetto, però, non permette di collegare la serie con la scena dell'Ascensione.

Sergio Bettini accosta le Virtù e Beatitudini agli Evangelisti posti nei pennacchi interpretando le prime come concetti che successivamente saranno tramandati dai secondi³²¹; in realtà la citazione delle Virtù nei Vangeli è assente e le nove Beatitudini sono enumerate solamente nel Vangelo di Matteo, soltanto quattro nel Vangelo di Luca, mentre sono assenti negli scritti evangelici di Marco e Giovanni.

La prima identificazione delle iscrizioni nei cartigli delle allegorie con le fonti scritturistiche viene realizzata da Alexander Robertson il quale poi le interpreta sulla base dei *tituli*³²². L'analisi epigrafica viene ripresa da Maria Da Villa Urbani con alcune correzioni in seguito allo studio dell'esperto ottocentesco³²³.

Si deve invece a Katzenellenbogen la proposta di accostare l'assetto paleografico dei cartigli musivi con quello della testa-reliquiario di papa Alessandro, ma le figure femminili su questo manufatto non sono le Beatitudini bensì i Doni dello Spirito Santo ad eccezione dell'Umiltà³²⁴. Egli, inoltre, nota l'abbigliamento classico delle allegorie femminili ma non le analizza nel dettaglio³²⁵.

La lettura liturgica delle Virtù e Beatitudini è stata proposta da Antonio Niero, Emanuela Penni Iacco e Giulio Cattin. L'interpretazione in chiave occidentale viene offerta da Antonio Niero secondo il quale la disposizione sarebbe da imputare alle fonti bibliche lette nel primo notturno appartenente alla festa liturgica in *Albis* (la prima domenica dopo la Pasqua), ossia la lettera di San Paolo ai Colossesi (3, 1-17) e la seconda

³¹⁹ R. Polacco, *I mosaici dei secoli XI-XIII all'interno della basilica...*cit, p. 223.

³²⁰ G Frasson, *Valori simbolici nella basilica di San Marco*, in A. Niero (a cura di), “San Marco: aspetti storico e agiografici: atti del Convegno Internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994)”, Venezia 1996, pp. 428-458, spec. p. 442.

³²¹ S. Bettini, *Mosaici Antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, p. 14.

³²² A. Robertson, *The Bible of St. Mark; St. Mark's church, the altar & throne in Venice*, London, G. Allen, 1898, pp. 283-293 <https://archive.org/details/TheBibleOfStMark/page/n441/mode/2up> consultato in data 29 maggio 2022.

³²³ M. Da Villa Urbani, *Le iscrizioni...*cit, pp. 50-57.

³²⁴ A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and the Vice in mediaeval art...*cit., p. 53 nota 1.

³²⁵ *Ibid.*

lettera di Pietro (1, 5-7)³²⁶; secondo lo studioso, quindi, vi sarebbe una rispondenza dettagliata tra le figure musive e i momenti liturgici.

Giulio Cattin rigetta parzialmente l'ipotesi di Niero, dimostrandosi concorde nell'interpretazione liturgica generale del piano decorativo marciano ma non nel collegamento dettagliato tra i singoli personaggi e gli specifici momenti celebrativi³²⁷.

Emanuela Penni Iacco, infine, correla la presenza delle Virtù e Beatitudini con le fonti liturgiche occidentali (l'VIII libro delle Costituzioni Apostoliche) e orientali (la Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo) ma l'elencazione delle personificazioni non è presente nella sezione della liturgia orientale indicata dalla studiosa ed è assente nella liturgia occidentale³²⁸ (si veda par. 3.4).

In conclusione, l'aspetto maggiormente esplorato dagli studiosi è l'ambito storico-artistico mentre sono rare le ricerche sull'interpretazione liturgica e assenti gli studi in ambito teologico sul tema.

3.3 La replica delle Virtù e delle Beatitudini nel portale centrale di San Marco

Il portale maggiore della facciata occidentale della basilica di San Marco è ornato da tre archi ciascuno dei quali presenta due temi differenti ma correlati tra loro. L'arco più interno raffigura due girali fitomorfici abitati nell'estradosso da alcuni animali con due figure simboliche poste alle estremità e nell'intradosso da quindici soggetti umani³²⁹. Il secondo arco (quello intermedio) presenta nell'estradosso le diciassette personificazioni delle Virtù e Beatitudini mentre l'intradosso illustra le dodici allegorie dei Mesi³³⁰. Il terzo archivolto esibisce nell'estradosso otto figure di profeti mentre nell'intradosso vi sono tredici figure di arti e mestieri³³¹.

³²⁶ A. Niero, *I cicli iconografici marciani...cit.*, p. 18.

³²⁷ G. Cattin, G. M. Canova, S. Marcon, *Musica e Liturgia a San Marco: testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo: dal graduale tropato del Duecento ai gradualini cinquecenteschi*, I, *Descrizione delle fonti*, Venezia 1990, p. 88.

³²⁸ E. Penni Iacco, *Le epigrafi musive in San Marco a Venezia e le fonti liturgiche orientali: celebrazione eucaristica ed auspicio all'unità dei Veneti*, in *Atti e memorie della società istriana di Archeologia e Storia Patria*, vol. C, 2000, pp. 107-219, spec. p. 130.

³²⁹ W. Dorigo, *Una nuova lettura delle sculture del portale centrale di S. Marco*, in *Venezia Arti*, 2, 1988, pp. 5-23, spec. p. 7.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

Come indicato precedentemente, la serie scultorea è costituita da diciassette personificazioni femminili diversamente identificate degli studiosi; esse, da sinistra a destra, sono: Speranza, una seconda figura incerta, Umiltà, Astinenza, Compunzione, Pazienza, Castità, Modestia, Costanza, Carità, Misericordia, Fede, Prudenza, Temperanza, Benignità, Giustizia e Fortezza³³².

L'ipotesi di datazione maggiormente plausibile, nonostante l'accesso dibattito, è stata da Otto Demus che collocava la teoria di figure femminili nel secondo quarto del XII secolo³³³. Per ciò che concerne l'ambito epigrafico, Tigler ipotizza un rinnovamento nelle iscrizioni dei cartigli del XII secolo al 1493, ossia l'anno iscritto nel cartiglio della Carità³³⁴; sono state riscontrate alcune diversità nelle iscrizioni rispetto a quelle musive.

Otto Demus, inoltre, afferma che gli esecutori delle personificazioni a rilievo hanno preso a modello le allegorie sulla cupola dell'Ascensione poiché le versioni plastiche ne ricalcano l'iconografia e i dettagli formali; lo studioso riconosce anche uno stile occidentale nella trattazione delle teste e la completa assenza di qualsiasi elemento stilistico bizantino. Egli, infine, ipotizza che la Pazienza nel mosaico della cupola sia servita come modello alla Speranza scultorea e che la realizzazione della Pazienza scultorea sia ispirata dall'iconografia della Benignità musiva³³⁵.

La postura delle figure femminili dell'archivolto è differente rispetto a quella della serie musiva: a causa della mancanza di spazio sulla sommità dell'arco Pazienza, Castità, Modestia, Costanza, Misericordia e Fede sono raffigurate sdraiate su un fianco mentre sulla chiave di volta dell'arco è raffigurata la Costanza. Quest'ultima è raffigurata seduta, mentre sorregge con entrambe le mani due dischi che raffigurano le personificazioni femminili della Perseveranza e della Rassegnazione al martirio³³⁶ (diversamente dalla Costanza musiva con i clipei di Cristo e di *Helios*) mentre le altre dieci personificazioni sono rappresentate stanti.

Nel prossimo paragrafo verranno analizzate l'iconografia e le iscrizioni delle figure scultoree nel tentativo di evidenziare le differenze e le somiglianze rispetto alle loro corrispettive personificazioni musive.

³³² G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia: aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995, p. 253.

³³³ O. Demus, L. Lazzarini, M. Piana, *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, p. 20.

³³⁴ G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia...cit.*, p. 233.

³³⁵ *Ibid.*, p. 229.

³³⁶ G. Tigler, *Le fonti teologiche del programma iconografico negli arconi del portale maggiore*, in "La basilica di San Marco. Arte e simbologia", pp. 149-166, spec. p. 161.

Virtù cardinali

Carità

La Carità costituisce la decima figura della serie scultorea; è affiancata a sinistra da Costanza e a destra da Misericordia (fig. 64). La Virtù Teologale viene raffigurata distesa su un fianco e abbigliata con una lunga veste. Il collo è cinto da una collana da cui pende un medaglione circolare incastonato di pietre preziose ed è coronata. Dal punto di vista iconografico, la spilla circolare e la corona sono molto simili a quelle della Virtù musiva. Lo sguardo è rivolto verso un probabile osservatore ‘fuori campo’ e non è diretto quindi a nessuna delle personificazioni a lei vicine. Entrambe le sue mani sostengono il cartiglio su cui è riportata l’iscrizione: *FRATRES CARITAS OPERIT MULTITUDINEM PECCATORUM* (Pr. 4,8), ossia “Fratelli, la Carità copre una moltitudine di peccati”. Tale *titulus* è identico quindi all’iscrizione musiva della Karitas musiva in San Marco ma Tigler evidenzia l’aggiunta della datazione (il 1493) che non è presente in nessun’altra iscrizione delle personificazioni scultoree. Lo studioso, inoltre, riporta che tale datazione non era stata sottolineata dagli studiosi precedenti; ciò aveva portato ad esempio Saccardo e Dorigo a identificare tale figura con la Modestia che l’iscrizione smentisce clamorosamente³³⁷. La fonte scritturistica è la medesima dell’iscrizione musiva all’interno della basilica.

Chiara Frugoni concorda con Tigler sul rigetto dell’ipotesi di Saccardo e Dorigo sottolineando che è ben visibile la parola *operit* che rimanderebbe in tal modo all’iscrizione musiva, correlando così le due versioni della Virtù Teologale.

Speranza

La Speranza inizia il ciclo scultoreo dalla sezione sinistra dell’estradosso del secondo arcone posizionandosi al primo posto rispetto alla Carità musiva (fig. 65). La personificazione indossa una lunga tunica rimborsata alla vita e il capo è coperto da un velo annodato dietro ad esso da cui fuoriescono alcune ciocche di capelli; i piedi sono scalzi. Le braccia sono coperte parzialmente da un velo aggiuntivo che ricade

³³⁷ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 233.

verticalmente in due svolazzi laterali. La mano destra effettua un gesto di benedizione mentre la mano sinistra, particolarmente rovinata come indica Tigler, sorregge il cartiglio su cui è riportata l'iscrizione: *SPERATE IN DOMINO, OMNIS CONGREGATIO, DOMINUS ADIUTOR NOSTER EST* (Sal. 61,9)³³⁸. Essa è quasi identica a quella musiva nonostante lo studioso evidenzi nel *titulus* scultoreo il termine *dominus* al posto di *deus* musivo e l'assenza di *populi*³³⁹ rispetto all'iscrizione sul cartiglio della Speranza musiva³⁴⁰.

Chiara Frugoni riporta l'omissione del termine *populi* a seguito di *congregatio*³⁴¹. Otto Demus sottolinea la somiglianza iconografica tra l'allegoria scultorea e la Pazienza musiva affermando che la seconda sia il modello della prima; tale ipotesi è accettata da Chiara Frugoni e Tigler il quale evidenzia le somiglianze nella posa delle mani, nell'incrocio delle gambe ed infine nel velo annodato dietro alla testa ³⁴².

Fede

L'identificazione della Fede musiva fra le personificazioni della serie scultorea è questione molto discussa: Guido Tigler ipotizza che sia la dodicesima figura del portale partendo da sinistra mentre Wladimiro Dorigo la identifica con la quindicesima scultura evidenziando il medesimo attributo iconografico tra quest'ultima e la personificazione musiva³⁴³. Il primo studioso menzionato, però, evidenzia la correlazione epigrafica tra il cartiglio sorretta dalla dodicesima figura e la sua corrispondente musiva³⁴⁴. Tale ipotesi viene confermata da Chiara Frugoni³⁴⁵ e ciò fa ipotizzare lo sbaglio interpretativo di Dorigo.

³³⁸ *Ibid.*, p. 222.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, 1995, pp. 863-903, spec. p. 889 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³⁴² G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...* cit, p. 223.

³⁴³ W. Dorigo, *Una nuova lettura delle sculture del portale centrale di S. Marco...*cit., p. 7.

³⁴⁴ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...* cit, p. 223.

³⁴⁵ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 892 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

Seguendo la supposizione di Tigler, l'allegoria viene raffigurata sdraiata su un fianco e indossa una lunga tunica rimborsata alla vita da una cintura (fig. 66). Il collo è cinto da uno scialle fermato da una spilla circolare di piccole dimensioni mentre la testa è coperta da un copricapo da cui fuoriescono alcune ciocche di capelli. L'indice della mano sinistra indica probabilmente il cartiglio che la personificazione regge con la mano destra su cui Tigler intuisce la presenza della parte terminale del *titulus* musivo³⁴⁶. Lo sguardo è diretto verso la contigua Misericordia.

Giustizia

La Giustizia è posizionata al sedicesimo posto e costituisce in tal modo la penultima figura del ciclo scultoreo (fig. 67). È raffigurata stante, indossa una lunga tunica rimborsata alla vita ed è scalza. Il capo è coperto da un velo da cui fuoriescono dei capelli che ricadono sulla spalla sinistra.

Come indicato nella controparte musiva, le braccia della personificazione effettuano un movimento inconsueto; il braccio destro realizza una sorta di angolo retto discendente mentre quello sinistro uno ascendente. La mano destra, rispetto alla figura, tiene una bilancia, attributo tipico dell'allegoria mentre la mano sinistra sorregge un contenitore insieme al cartiglio in cui è riportata l'iscrizione identica a quella musiva: *IUST(US) D(OMI)N(US) ET IVSTICIA(M) DILEXIT EQ(U)IT(A)TE(M)* (Sal. 11,7)³⁴⁷. Lo sguardo sembra essere diretto alla bilancia.

Guido Tigler indica che l'iconografia non offre problemi interpretativi dal punto di vista iconografico ed epigrafico³⁴⁸; l'osservazione viene confermata da Dorigo³⁴⁹ e da Chiara Frugoni³⁵⁰.

Quest'ultima nota che la personificazione tiene in mano un vaso tradendo così un'erronea interpretazione da parte dello scultore rispetto alla scatola con i pesi della Giustizia musiva³⁵¹.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 234.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ W. Dorigo, *Una nuova lettura...cit.*, p. 7.

³⁵⁰ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 893 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³⁵¹ *Ibid.*

Fortezza

La Fortezza è l'ultima personificazione presente nella serie scultorea all'estrema destra dell'arco sotto la Giustizia; la sua raffigurazione, inoltre, è identica alla sua controparte musiva (fig. 68). Come quest'ultima, è l'unica personificazione in lotta contro il leone rappresentato alla sua sinistra.

La donna indossa una lunga tunica rimborsata alla vita mentre il mantello è trattenuto sul davanti da un fermaglio che Tigler indica a forma di fiore con cinque petali³⁵². Il capo è scoperto mentre la fronte è cinta da un'infula da cui fuoriescono alcune ciocche di capelli svolazzanti.

L'allegoria è immortalata nell'atto di smascellare la belva con la mano destra mentre trattiene il capo del felino con la mano sinistra. Tale azione è sottolineata dallo svolazzo della terminazione destra del mantello. Il cartiglio è posto sotto il braccio sinistro in cui è riportata l'iscrizione; *MOLAS LEONUM CONFRINGET DOMINUS* nella quale Tigler sottolinea il riferimento della lotta di Sansone con il leone³⁵³. Lo studioso riporta che il passo nel cartiglio scultoreo è particolarmente rovinato in quanto si legge solamente "MOLAS...NFR...E"³⁵⁴.

Temperanza

La Temperanza è la quattordicesima figura sull'arco posta tra la Prudenza (in alto) e la Benignità (in basso) e, come la sua controparte musiva, non possiede il cartiglio in cui è riportata l'iscrizione; ciò è dovuto al fatto che le sue mani sono entrambe occupate dal suo attributo, ossia una brocca d'acqua che tiene nella mano destra e un catino sorretto dalla mano sinistra (fig. 69).

³⁵² G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 241.

³⁵³ *Ibid.*, p. 240.

³⁵⁴ *Ibid.*

L'identificazione della scultura con la Temperanza musiva è determinata dalla sua visione laterale, dall'attributo e dalla gestualità come confermato da Dorigo³⁵⁵, Tigler³⁵⁶ e Frugoni³⁵⁷.

L'unica differenza è data dal contenitore il quale non evoca il catino nella personificazione musiva poiché si intravede l'attacco del collo, identificandolo in tal modo con una brocca³⁵⁸.

Prudenza

La Prudenza è la tredicesima figura del ciclo scultoreo posizionata tra la cosiddetta Fede (in alto) e la Temperanza (in basso); rispetto alla serie musiva, è raffigurata prima di quest'ultima.

La personificazione indossa una lunga tunica che scende fino a coprire i piedi e al contempo è stretta in vita da una corda annodata. (fig. 70) Il capo è coperto da un velo annodato lateralmente. L'allegoria stringe con forza il suo attributo, ossia due serpenti mentre con la mano destra tiene il cartiglio su cui è riportata l'iscrizione identica a quella del mosaico (Pr. 3.19).

Tigler sottolinea che i rettili in mano alla figura potrebbero essere dei draghetti dato che possiedono zampe ed ali³⁵⁹ ma tale ipotesi è poco convincente in quanto nell'iscrizione non viene riportato il termine *dracus*.

Lo studioso, insieme a Chiara Frugoni³⁶⁰, afferma che l'iconografia della donna è la medesima della sua controparte musiva e quindi non vi può essere nessun equivoco nel riconoscimento iconografico³⁶¹.

³⁵⁵ W. Dorigo, *Una nuova lettura delle sculture...cit.*, p. 7.

³⁵⁶ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 236.

³⁵⁷ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 893 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³⁵⁸ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 241.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 235.

³⁶⁰ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 893 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³⁶¹ *Ibid.*

L'unica differenza tra la figura scultorea e quella musiva è data dallo sguardo: la prima osserva una presenza 'fuori campo' diversamente dalla seconda che guarda direttamente il fedele.

Umiltà

Dorigo, riprendendo l'ipotesi di Saccardo, afferma che l'ottava scultura della serie sia l'Umiltà (fig. 71); essa viene raffigurata sdraiata su un fianco, indossa una lunga tunica ed è scalza. Il capo è scoperto mentre la fronte è cinta da un'infula; entrambe le mani sorreggono il cartiglio su cui è riportata, però, l'iscrizione della Modestia musiva come indicato da Tigler.³⁶²

Quest'ultimo ipotizza che l'allegoria sia la terza figura del ciclo; indossa una tunica rimborsata alla vita da una cintura e le braccia sono coperte da un velo con svolazzi discendenti. La mano sinistra tiene il cartiglio mentre la mano destra invita all'osservazione verso l'alto con il palmo aperto. Tigler sottolinea come l'aureola sia stata aggiunta successivamente dato che "nella parte sinistra in basso presenta una curva irregolare dovuta all'adattamento al rilievo già eseguito³⁶³".

Inoltre, lo studioso indica come la gestualità della figura possa essere interpretata come gesto di orazione o di rassegnazione³⁶⁴ ma è possibile che si tratti di un gesto di invito all'osservazione verso la Beatitudine superiore, ossia l'Astinenza.

Per ciò che concerne l'aspetto epigrafico, Tigler³⁶⁵ e Frugoni³⁶⁶ indicano che l'iscrizione è illeggibile e il giudizio dell'identificazione iconografica rimane sospesa; Dorigo credeva che si trattasse della nona Beatitudine³⁶⁷ aggiunta per permettere il collocamento della Costanza sulla volta dell'arco. Dato che il cartiglio non presenta nessuna iscrizione bisogna sospendere l'identificazione.

³⁶² G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 227.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 893 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³⁶⁷ W. Dorigo, *Una nuova lettura delle sculture del portale centrale di S. Marco...cit.*, p. 7.

Benignità

La Benignità, secondo Tigler, è la quindicesima figura dell'arcone; indossa una lunga tunica stretta alla vita da una cintura che termina con un pendaglio; l'aureola è ornata da alcuni raggi mentre il capo è coperto da una corona (fig. 72). Le spalle sono coperte parzialmente da un velo che cade sulle braccia terminante in due svolazzi laterali. La mano sinistra, infine, effettua un gesto di benedizione mentre la mano destra tiene in mano il cartiglio, un lembo del velo ed uno scettro fiorito.

Tigler, citando Durand, afferma come quest'ultimo abbia identificato la figura con la Carità mentre Saccardo la correlava, per via degli attributi iconografici, alla Fede musiva³⁶⁸. Tigler si contrappone a quest'ultima identificazione affermando che la Fede sia rappresentata dalla dodicesima figura della serie in quanto riporta sul cartiglio la medesima iscrizione dell'allegoria sul tamburo della cupola dell'Ascensione³⁶⁹. Lo studioso, infatti, evidenzia nella parte finale del cartiglio vi è la terminazione della parola 'ram' che riprenderebbe la sezione finale dell'iscrizione musiva.³⁷⁰ Chiara Frugoni aggiunge che sul cartiglio sono presenti le lettere "...SI.POS...RAM" che riprenderebbe ancora una volta l'iscrizione musiva *BEATI MITEAS QUONIAM IPSI POSSIDEBUNT TERRAM* confermando l'ipotesi di Dorigo³⁷¹. Tale comunanza epigrafica conferma l'identificazione della figura scultorea nella Beatitudine della Benignità.

Compunzione

La Compunzione è al quinto posto della serie scultorea preceduta dall'Astinenza e seguita dalla Pazienza; indossa una lunga tunica rimborsata alla vita e le spalle sono parzialmente coperte da un velo che termina in due svolazzi laterali (fig. 73). L'allegoria è scalza e presenta il capo coperto da un fazzoletto da cui fuoriescono alcune ciocche di capelli; la mano destra sorregge il cartiglio. La mano destra, invece, è chiusa a pugno sul petto che Tigler³⁷² interpreta come un tentativo di lacerarsi la veste quando in realtà si

³⁶⁸ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 236.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 228.

potrebbe trattare di un gesto di pentimento del *mea culpa*. Lo studioso sottolinea l'illeggibilità dell'iscrizione ma Chiara Frugoni riconosce il dittongo *at* di 'beati'³⁷³.

Nonostante ciò, entrambi gli studiosi affermano la perfetta comunanza iconografica tra la figura scultorea e la rappresentazione musiva della Compunzione.

Astinenza

L'Astinenza è la quarta personificazione posta tra la Compunzione (in alto) e la cosiddetta Umiltà (in basso) (fig.74); essa indossa una lunga tunica che è coperta nella parte superiore da un velo che, partendo dalla sinistra, ricade sul fianco opposto e infine si attorciglia sul braccio destro la cui mano sorregge il cartiglio con l'iscrizione identica a quella musiva. Il capo è coperto solamente da un'infula mentre la personificazione tiene nella mano sinistra una brocca e nella mano destra tre sfere, probabilmente dei pani. Tigler afferma che il terzo pane sia un'aggiunta di un restauro successivo³⁷⁴.

Tale figura viene identificata con l'Astinenza data l'iconografia stringente con l'allegoria musiva. Per ciò che concerne l'aspetto epigrafico, Tigler indica che Saccardo vi leggeva "*SATURABUNTUR*" che completò in base al cartiglio del mosaico³⁷⁵; si suppone quindi che vi sia anche la comunanza epigrafica anche se lo studioso indica che oggi si legge solo la R finale ed altre lettere.

Chiara Frugoni aggiunge che si legge: "...NT ET...ITIUNT QUONIAM SATUR", ossia la quarta beatitudine del Discorso della Montagna e confermando maggiormente il collegamento dell'iscrizione scultorea con quella musiva³⁷⁶.

³⁷³ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 892 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³⁷³ W. Dorigo, *Una nuova lettura delle sculture...* cit., p. 7.

³⁷⁴ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...* cit., p. 227.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 892 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

Misericordia

La Misericordia è l'undicesima figura della serie ed è raffigurata sdraiata preceduta dalla Carità e seguita dalla cosiddetta Fede; indossa una lunga tunica rimborsata alla vita da una cintura con doppia asola anche se Tigler, erroneamente, afferma che sia un cilicio³⁷⁷ (fig.75). Il capo è coperto da un velo che scende sulle spalle della personificazione. Lo studioso, inoltre, afferma che il cartiglio l'iscrizione sia la medesima di quella musiva come aveva già indicato Saccardo e che la mano sinistra sia ampiamente danneggiata³⁷⁸; non è possibile constatare se la Misericordia scultorea facesse la benedizione alla greca come la sua controparte musiva.

Pazienza

La Pazienza è la sesta scultura posta tra la Compunzione e la Castità; inaugura la serie delle Beatitudini sedute³⁷⁹ che prevede una minore somiglianza compositiva con le controparti musive (fig.76).

La personificazione indossa una lunga tunica rimborsata alla vita da una cintura; è scalza e il capo è cinto solamente da un'infula e, diversamente dall'allegoria musiva, le spalle non sono coperte dal velo³⁸⁰. La mano sinistra effettua un gesto di invito verso la contigua Castità mentre la mano destra sorregge il cartiglio in cui è riportata la medesima iscrizione della Pazienza musiva della cupola³⁸¹; in tal modo vi è la comunanza epigrafica con l'iscrizione musiva della medesima personificazione.

La scultura, inoltre, si differenzia da quella musiva poiché riprende l'iconografia della Speranza³⁸²; Chiara Frugoni si limita a dire che la raffigurazione non è simile al modello musivo ma ne riconosce il prestito³⁸³.

³⁷⁷ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...*cit., p. 234.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 229.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 892 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

Castità

La Castità è la settima figura della serie e, come la Pazienza, viene raffigurata sdraiata su un fianco (fig. 77); indossa una lunga tunica rimborsata alla vita da una cintura; riguardo a quest'ultima, Tigler vi vede erroneamente un cilicio³⁸⁴. Diversamente dalla rappresentazione musiva, è coronata³⁸⁵ e lo sguardo è rivolto alla Compunzione. Lo studioso, inoltre, è convinto che la beatitudine si stia lacerando la veste o che stia cercando di reggersi lo scollo³⁸⁶; è possibile che stia effettuando, un gesto di saluto o di benedizione con la mano destra mentre con la sinistra regge il cartiglio che è simile a quella musiva ma non identica. Nel *titulus* scultoreo, infatti, è riportato “*BEATI MUNDO CORDE, QUONIAM DEUM VIDEBUNT*” ma nell'iscrizione dell'Ascensione vi è scritto “...*IPSI D(EU)M VIDEVNT*”³⁸⁷.

Chiara Frugoni ipotizza che la figura sia la rappresentazione della Modestia³⁸⁸.

Modestia

La Modestia è l'ottava figura posta sull'estradosso del secondo arcone tra Castità e Costanza (fig. 78); viene raffigurata sdraiata su un fianco, indossa una lunga tunica rimborsata alla vita e il capo è cinto solamente da un'infula; una stola le copre le spalle trattenuto da una spilla a forma di fiore³⁸⁹.

Il cartiglio è tenuto con entrambe le mani dove Tigler legge la medesima iscrizione presente sul mosaico³⁹⁰. Chiara Frugoni concorda nell'identificare tale figura con la Modestia grazie alla lettura epigrafica³⁹¹.

³⁸⁴ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 230.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 892 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³⁸⁹ G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...cit.*, p. 230.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 892 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

Costanza

La Costanza è la nona figura della serie scultorea ma è l'unica personificazione rappresentata seduta, frontale e con lo sguardo diretto verso l'osservatore (fig. 79); tale particolarità è sottolineata dalla sua posizione centrale sulla volta dell'arco; le altre Virtù e Beatitudini, raffigurate di tre quarti o laterali, sembrano convergere verso tale allegoria.

La beatitudine non presenta nessun cartiglio ma le braccia alzate che sorreggono due clipei raffiguranti due figure femminili con le mani velate, ossia ³⁹² la Rassegnazione al martirio e la Perseveranza³⁹³; indossa una lunga tunica ma non presenta né la corona e neppure la pettorina regale del mosaico³⁹⁴. L'esperto, inoltre, evidenzia che le iscrizioni nei due cartigli penduli dalle mani della personificazione sono i medesimi della controparte musiva³⁹⁵. Chiara Frugoni conferma l'identificazione di Tigler.³⁹⁶

In conclusione, l'Astinenza, la Compunzione, la Castità, la Modestia, la Costanza, la Misericordia, la Prudenza, la Temperanza, la Giustizia e la Fortezza ricalcano l'iconografia delle allegorie della cupola dell'Ascensione confermando l'ipotesi che le personificazioni musive abbiano svolto la funzione di modello per la serie scultorea nonostante la diversa disposizione. Nel portale la scelta di tale quest'ultima, però, non rimanda ad un fine preciso e si può solamente constatare che a sinistra sono rappresentate le virtù che Tigler indica come "sociali" mentre a destra sarebbero quelle "individuali"³⁹⁷.

³⁹² G. Tigler, *Il portale maggiore di S. Marco a Venezia...*cit., p. 232.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶C. Frugoni, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 2, pp. 863-903, spec. p. 892 https://www.treccani.it/enciclopedia/le-espressioni-d-arte-le-sculture_%28Storia-di-Venezia%29/ consultato in data 29 maggio 2022.

³⁹⁷ G. Tigler, *Le fonti teologiche del programma iconografico negli arconi del portale maggiore...*cit., p. 161.

3.4 Possibili nessi con la liturgia romana e la Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo

La liturgia medievale in San Marco costituisce un argomento complesso poiché ci è giunta una quantità documentaria esigua e frammentaria: gli unici riferimenti si riscontrano nei volumi della Liturgia delle Ore e della Liturgia Eucaristica³⁹⁸. La sua origine, inoltre, è sconosciuta; lo studioso ottocentesco Giovanni Dichlich (le cui ricerche verranno approfondite da altri intellettuali del XIX secolo) ipotizzò che la liturgia marciana derivasse dal rito celebrato a Grado o ad Aquileia ma Giulio Cattin evidenzia la forte rivalità religiosa e politica tra quest'ultima e la città lagunare confermando la diversità nel cerimoniale liturgico³⁹⁹. A seguito della sua negazione riguardo una possibile comunanza rituale tra Aquileia e Venezia, lo studioso ipotizza una somiglianza tra la liturgia marciana e quella dell'area ambrosiana o ravennate nei secoli anteriori all'epoca carolingia ma tale ipotesi non trova conferma negli esigui documenti coevi⁴⁰⁰.

A seguito della riforma intrapresa da Carlo Magno fu imposta l'osservanza, nella chiesa d'Occidente, del rito romano-franco nelle cerimonie ecclesiastiche creando in tal modo un'uniformità liturgica⁴⁰¹; Cattin evidenzia come tale aspetto sia presente nei manoscritti liturgici italiani dall'XI al XIII secolo in cui rientrano anche i codici marciاني dove il rituale ecclesiastico si presenta come una commistione tra il rito romano-franco e le tradizioni locali precedenti l'epoca carolingia, sebbene molti aspetti rimangono inesplorati⁴⁰².

Tali volumi sono databili alla seconda metà del XII secolo nonostante Cattin ipotizzi una datazione al periodo postcarolingio⁴⁰³; la loro stesura e la realizzazione della cupola dell'Ascensione (nonostante non sia stata stabilita una datazione puntuale), quindi, sarebbero state realizzate nel medesimo arco temporale.

Come indicato precedentemente, Antonio Niero ipotizza correlazioni fra il calendario liturgico marciano e numerosi soggetti musivi sulle pareti (l'alternanza delle scene musive tra il lato nord e quello sud del transetto)⁴⁰⁴.

³⁹⁸ G. Cattin, G. M. Canova, S. Marcon, *Musica e Liturgia a San Marco...* cit, p. 41.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ A. Niero, *I cicli iconografici marciاني*, in B. Bertoli *et al.* (a cura di), in *Idem*, Milano 1986, pp. 11-31, spec. p. 18.

Nella sua analisi sull'ipotesi di Niero, Cattin evidenzia come nella cupola dell'Ascensione non esista una stretta rispondenza tra le letture post-pasquali e i dettagli della rappresentazione, dato che essa segue la sequenzialità storica e non lo schema liturgico della celebrazione: la liturgia marciiana, quindi, viene evocata nel mosaico soltanto nelle sue linee generali⁴⁰⁵. Nell'insieme, comunque, è possibile affermare che il soggetto trovi il suo corrispettivo liturgico nelle celebrazioni programmate per il giorno dell'Ascensione.

Lo stesso autore, inoltre, evidenzia le difficoltà riscontrate nel collegamento tra le Virtù e Beatitudini indicati da Niero nella liturgia marciiana⁴⁰⁶ ma non si esprime in merito ai passi biblici riportati nei cartigli dalle personificazioni.

Il posizionamento delle allegorie viene interpretato da Staale Sinding Larsen come una scelta specificatamente occidentale; lo studioso, infatti, evidenzia che le allegorie "si riferiscono chiaramente alla ricorrente formula *Dominus Virtutum* della liturgia latina-occidentale dell'Ascensione e della vigilia della Pentecoste⁴⁰⁷", ma lo studioso non correla il termine *Dominus virtutum* con le rappresentazioni musive.

Emanuela Penni Iacco individua tale nesso nella cupola dell'Ascensione attraverso la rappresentazione del Cristo nel clipeo di luce (*Dominus virtutum*, ossia Signore delle Virtù) alla sommità e la serie delle Virtù e Beatitudini collocate sul tamburo.

Il termine 'Signore delle Virtù' viene riscontrato dalla studiosa sia nelle fonti liturgiche occidentali (cap. 12,27 dell'VIII libro delle Costituzioni Apostoliche) che in quelle orientali (in seguito al *Trisagion* nella Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo)⁴⁰⁸. Essa si contrappone in tal modo a Sinding Larsen nella sua ipotesi sulle Virtù e Beatitudini come elementi tipici della sola liturgia occidentale⁴⁰⁹.

Nonostante Penni Iacco riporti l'appellativo 'Signore delle Virtù' nel confronto tra la Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo e le Virtù e Beatitudini sul tamburo della cupola dell'Ascensione, nelle fonti greche, in realtà, compare l'espressione *Δέσποτα μακαρίων δυνάμεων*, ossia 'Signore delle forze benedette' che la studiosa interpreta come 'Signore delle Virtù'⁴¹⁰. Nella tradizione latina-occidentale, alla vigilia della celebrazione

⁴⁰⁵ G. Cattin, *Musica e liturgia*...cit., p. 88.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, nota 247.

⁴⁰⁷ S. Sinding-Larsen, *Chiesa di Stato e iconografia musiva*, in B. Bertoli et al. (a cura di), "La Basilica di San Marco. Arte e simbologia", Venezia 1993, pp. 25-46, spec. pp. 31-32.

⁴⁰⁸ E. Penni Iacco, *Le epigrafi musive in San Marco a Venezia e le fonti liturgiche orientali: celebrazione eucaristica ed auspicio all'unità dei Veneti*, in *Atti e memorie della società istriana di Archeologia e Storia Patria*, vol. C, 2000, pp. 107-219, spec. p. 130.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, nota 62.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 130.

dell'Ascensione, l'appellativo compare, invece, al momento del *Sanctus*, con i termini 'Dominusque virtutum' (Proprietario delle Virtù)⁴¹¹.

La liturgia latina-occidentale presenta l'associazione del Cristo con le Virtù nel *Sanctus* mentre non vi è traccia di questo abbinamento nella Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo; ciò potrebbe confermare l'ipotesi di Sinding Larsen e rigettare l'ipotesi orientalista di Emanuela Penni Iacco.

Le Virtù, però, non vengono nominate singolarmente nelle due liturgie ma nella loro totalità insieme alla figura di Cristo (Signore delle Virtù). Le singole Beatitudini, invece, sono riportate nella celebrazione domenicale della Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo⁴¹². Come indicato precedentemente, le Beatitudini vengono cantate nella sequenza indicata nel Discorso della Montagna nella Terza Anafora all'interno della Liturgia dei Catecumeni. Durante le celebrazioni settimanali della Divina Liturgia i canti della terza e sesta ode sostituiscono il canto delle Beatitudini⁴¹³.

Lucas LaRoche sottolinea che quest'ultimo è l'introduzione del trionfo escatologico che culmina nella Piccola Entrata tramite l'ingresso del diacono e del celebrante che sorregge il Vangelo⁴¹⁴. Lo studioso, inoltre, evidenzia che il verbo al futuro nelle frasi cantate delle Beatitudini faccia emergere una significativa tensione religiosa e simbolica verso l'ingresso del Vangelo (Piccola Entrata) rappresentante il Cristo; le Beatitudini, in tal modo, rappresentano la promessa della futura venuta del Figlio di Dio⁴¹⁵.

Tali didascalie, inoltre, sono riportate senza alcuna variazione nei cartigli delle Beatitudini sul tamburo della cupola dell'Ascensione. Si può dedurre, quindi, una stretta correlazione tra la Terza Anafora domenicale della Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo e le iscrizioni musive delle personificazioni. Nonostante le due inversioni iconografiche ed epigrafiche del trio Benignità, Compunzione, Astinenza e del terzetto

⁴¹¹ <https://www.maranatha.it/PDALiturgya/13pas7/messale/1dom.htm> consultato in data 24 maggio 2022.

⁴¹² La Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo rappresenta una delle tre tipologie di Divina Liturgia che costituiscono il contesto liturgico bizantino; le due rimanenti sono la Divina Liturgia di San Basilio e la Liturgia dei Presantificati : <https://www.opscg.org/approfondimenti/14-approfondimenti/14-la-divina-liturgia> consultato in data 21 maggio 2022. Il rituale di Giovanni Crisostomo si compone di tre parti: la liturgia della preparazione, la liturgia dei catecumeni (detta anche liturgia della parola) e la liturgia dei fedeli. La prima parte è il rito di vestizione del sacerdote e del diacono in privato mentre i due momenti successivi avvengono in presenza dei fedeli : <https://www.opscg.org/approfondimenti/14-approfondimenti/14-la-divina-liturgia> consultato in data 21 maggio 2022.

⁴¹³ L. Cassara, *Versione della liturgia solenne di S. Giovanni Crisostomo con note mistico-teologiche del parroco Luigi Cassara*, Palermo, Poligrafia Empedocle, 1841, p. 36.

⁴¹⁴ Lucas LaRoche, *The Antiphonal Use of the Beatitudes in the Byzantine Liturgy. A Pointing to the Eschaton*, p. 4. https://www.academia.edu/30205308/The_Antiphonal_Use_of_the_Beatitudes_in_the_Byzantine_Liturgy_A_Pointing_Towards_the_Eschaton consultato in data 21 maggio 2022.

⁴¹⁵ *Ibid.*

Misericordia, Pazienza e Castità rispetto all'ordine del Discorso della Montagna, la sequenza viene generalmente rispettata.

Nella vigilia e nella liturgia marciana dell'Ascensione, però, le Beatitudini non vengono nominate ma appare l'appellativo *Dominus virtutum* nel vespro precedente al momento celebrativo dell'Ascensione nell'Antifonario marciano di inizio XIII secolo⁴¹⁶.

Nonostante il codice sia successivo al periodo considerato in questa ricerca, Giulio Cattin sostiene che tale manoscritto riconduce al gruppo degli antifonari realizzati nei secoli XI-XII in Italia settentrionale i quali erano costituiti da una commistione di repertori di origine romana, di aggiunte franche e di tradizioni locali ecclesiastiche⁴¹⁷.

Lo studioso, inoltre, evidenzia come la liturgia marciana non potesse avere origini orientali⁴¹⁸ confermando in tal modo la visione occidentale del rituale di Staale Sinding Larsen; quest'ultimo, in aggiunta, confina l'ipotetica presenza di elementi orientali alle cerimonie dogali⁴¹⁹.

Le Virtù sono collegate quindi al termine 'collettivo' "*Dominus Virtutum*" nel *Sanctus* del vespro della vigilia dell'Ascensione mentre le Beatitudini vengono cantate nella Terza Anafora nella Divina Liturgia 'domenicale' di Giovanni Crisostomo. Data l'assenza di enunciazioni singole delle Virtù nella liturgia latina-occidentale, oltre alle due inversioni iconografiche ed epigrafiche delle Beatitudini rispetto alla Terza Anafora, le raffigurazioni sul tamburo della Cupola dell'Ascensione non costituiscono la personificazione visiva degli specifici momenti delle due liturgie ma le evocano nella loro dimensione generale.

In conclusione, si può supporre che le Virtù e Beatitudini siano le rappresentazioni di una sintesi visiva complessiva tra la liturgia romana-franca (o latina-occidentale) rappresentata dalle Virtù e quella della Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo (per quanto attiene alle Beatitudini).

⁴¹⁶ G. Cattin, *Musica e liturgia...cit.*, II, p. 94.

⁴¹⁷ G. Cattin, *Musica e liturgia...cit.*, I, p. 42.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁹ S. Sinding Larsen, *Chiesa di Stato e iconografia musiva...cit.*, p. 25.

Conclusioni

La serie delle Virtù e Beatitudini, disposta sul tamburo della cupola dell'Ascensione in San Marco, rappresenta un *unicum* per l'accostamento del settenario delle Virtù (Teologali e Cardinali) alle Beatitudini e per l'inserimento di tale ciclo nella scena dell'Ascensione soprastante.

L'unicità delle personificazioni femminili è stata rilevata nel confronto tra le singole allegorie marciane e le loro differenti versioni nelle opere artistiche precedenti e coeve per un totale di quarantasei raffronti. Gli elementi originali sono nella gestualità (la Compunzione), nella postura (la Temperanza), nell'abbigliamento (la Carità) e nell'attributo (la Prudenza, la Fortezza o l'Astinenza).

Le pose danzanti e la mimica delle personificazioni pervadono il ciclo di un forte dinamismo nonostante la Carità, la Fede, la Misericordia e la Costanza siano immobili. Queste ultime si diversificano anche nel contesto epigrafico in quanto ciascuna di esse riporta tre iscrizioni e non due come le altre personificazioni.

Le raffigurazioni delle Virtù Teologali sono rare quanto le Beatitudini ma le versioni in San Marco trovano numerose affinità con il ciclo dell'altare di Verdun.

Le Virtù Cardinali, invece, vengono rappresentate in misura maggiore rispetto ai due insiemi sopracitati poiché la loro presenza è finalizzata a celebrare le qualità del committente, sia esso sovrano o personalità ecclesiastica. Le Virtù Cardinali in San Marco trovano molteplici corrispondenze iconografiche con il Lezionario di Federico di Colonia, l'Evangelario di Enrico il Leone e l'altare di Verdun.

Quest'ultimo, allo stato attuale, è l'unico oggetto artistico occidentale che unisce Virtù Teologali, Cardinali e Beatitudini come nella serie in San Marco nonostante presenti un ordine diverso.

L'unica opera orientale in cui è riportata un ciclo di Virtù e Beatitudini è il Vangelo di Teofane (Melbourne, Galleria Nazionale di Vittoria) ai ff. 4v.- 6v. in cui sono rappresentate Prudenza, Temperanza, una possibile Compunzione, Fede e Speranza ma con una gestualità differente rispetto alle allegorie marciane nonostante la posizione stante e l'abbigliamento regale.

L'iconografia delle Virtù Cardinali si stabilizza a partire dal poema di Teodulfo d'Orleans (intellettuale della corte carolingia) in cui egli descrive gli attributi delle allegorie ma questi ultimi, tuttavia, risultano differenti in San Marco ad eccezione della

bilancia sorretta dalla Giustizia. Ciononostante, è possibile che l'iconografia di tali personificazioni derivi dal componimento suddetto.

Il contesto epigrafico del ciclo risulta omogeneo tra le iscrizioni identificative delle singole allegorie e i loro confronti mentre i passi biblici nei cartigli delle Virtù Teologali e Cardinali costituiscono una rarità, ad eccezione della Fede che trova una corrispondenza puntuale nella Bibbia Floreffe (f. 3 v., ca. 1153 ca.).

Gli incipit delle Beatitudini nei cartigli delle medesime raffigurazioni in San Marco possiedono due precisi raffronti, ossia la testa-reliquario di papa Alessandro (1145 ca.) e i cartigli delle Beatitudini decapitate nella cappella di Maria nel Duomo di Magdeburgo (1160 ca.).

Nel primo oggetto artistico menzionato non vi è però la corrispondenza tra testo e immagine in quanto le personificazioni che reggono i cartigli non sono le Beatitudini, bensì i Doni dello Spirito Santo; l'unica eccezione è costituita dall'Umiltà.

Come indicato nel secondo capitolo, le Beatitudini riportano gli incipit delle stesse all'interno del Discorso della Montagna di Cristo nel Vangelo di Matteo ad eccezione della Modestia che riporta nel proprio incipit la sintesi della Beatitudine nel Vangelo di Luca.

La presenza delle iscrizioni identificative accanto alle raffigurazioni delle Virtù e Beatitudini consente di ipotizzare un certo legame tra testo e immagine, determinato dallo sguardo o dalla gestualità della singola personificazione; tale vincolo è significativo in sette delle sedici personificazioni analizzate ossia Giustizia, Fortezza, Umiltà, Benignità, Compunzione, Misericordia e Castità.

L'interpretazione teologica delle Virtù e Beatitudini (unite nella teoria marciana) viene trattata separatamente nelle opere teologiche di XI e XII secolo ad eccezione dello scritto *In Lucam* di sant'Ambrogio in cui, però, l'associazione delle Virtù Cardinali con le Beatitudini non appare nel medesimo ordine del ciclo allegorico nella cupola dell'Ascensione.

Nelle Omelie di Gregorio di Nissa e Giovanni Crisostomo, invece, le Beatitudini vengono esplicate come i gradini di una scala grazie alla quale il fedele può raggiungere Cristo e la vita eterna; esse rispettano la sequenza presente in San Marco mentre non viene riportato il settenario delle Virtù.

L'elemento benefico delle Beatitudini viene ripreso nell'opera *De quinque septenis* di Ugo di San Vittore in cui esse vengono interpretate come rimedi alle 'malattie' dei Vizi.

Come indicato nel terzo capitolo, la liturgia marciana risulta una commistione tra elementi del rito romano (imposto da Carlo Magno durante il suo regno in Europa) e tradizioni locali.

Le Virtù nella liturgia in San Marco compaiono come un insieme collegato a Cristo tramite il termine *Dominus virtutum* nel vespro recitato il giorno precedente alla celebrazione dell'Ascensione; in tale momento, però, non compaiono le Beatitudini.

L'elencazione di quest'ultime è recitata nella Terza Anafora della celebrazione 'domenicale' della Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo nella quale, però, le Virtù Cardinali e Teologali non vengono narrate.

Il collegamento tra la serie delle Virtù e Beatitudini e la scena dell'Ascensione nella cupola centrale in San Marco può essere interpretato nel seguente modo: allo scopo di imitare Cristo nella vita terrena e raggiungerlo dopo la morte, il fedele viene aiutato dalle Virtù Teologali infuse da Dio che rafforzano le Virtù Cardinali già presenti nel cristiano. Esse costituiscono l'accesso del credente alla scala ascensionale delle Beatitudini attraverso la quale egli arriverà finalmente a Cristo.

La medesima serie, inoltre, rappresenta la promessa della futura vita eterna a seguito del Giudizio Universale e costituisce il preludio alla celebrazione trionfante del Figlio di Dio durante l'Ascensione nel contesto della liturgia marciana.

In conclusione, il ciclo delle Virtù e Beatitudini costituisce una sintesi visiva, teologica e liturgica tra Occidente e Oriente assolutamente originale rispetto al panorama artistico ed epigrafico della seconda metà del XII secolo.

Apparato illustrativo



Fig. 1: Venezia, Basilica di San Marco, cupola centrale, detta dell'Ascensione, seconda metà del XII secolo



Fig. 2: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale: *Carità*, seconda metà del XII secolo



Fig. 3: Prüfening, chiesa abbaziale, particolare dell'affresco della volta del coro: *Mater Ecclesiae* (1125 ca.).



Fig. 4: Trittico Alton Towers in rame e ottone dorato con smalti champlevé (area mosana, ultimo quarto del XII secolo), particolare della *Carità*, Londra, Victoria & Albert Museum, Metalwork collection, cat. n° 4757-1858.



Fig. 5: *Glossarium Salomonis* (Prüfening, 1158-1165), particolare della *Carità in trono*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 13002, f. 4r.



Fig. 6: Bibbia Floreffé (Floreffé, 1153 ca.), particolare della Carità, Londra, British Library, Add. Ms. 17738, f. 3v.



Fig. 7: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (*Carità*), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo.



Fig. 8: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Speranza*, seconda metà del XII secolo



Fig. 9: *De fructis carnis et spiritus* (Salisburgo, 1130 ca.), particolare dell'Albero delle Virtù (*Speranza*), Salisburgo, Universitätsbibliothek, ms. M. 1 32, f. 76r.



Fig. 10: Bibbia Floreffe (Floreffe, 1153 ca.), particolare della Speranza, Londra, British Library, Add. Ms. 17738, f. 3v.



Fig. 11: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (*Speranza*), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo.



Fig. 12: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Fede*, seconda metà del XII secolo



Fig. 13: Evangelario di Enrico il Leone (Helmarshausen, 1185-1188), particolare della Fede, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, f. 18v.



Fig. 14: *De fructis carnis et spiritus* (Salisburgo, 1130 ca.), particolare dell'Albero delle Virtù (Fede), Salisburgo, Universitätsbibliothek, ms. M. 1 32, f. 76r.



Fig. 15: *Bibbia Floreffé* (Floreffé, 1153 ca.), particolare della Fede, Londra, British Library, Add. Ms. 17738, f. 3v.



Fig. 16: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (*Fede*), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo



Fig. 17: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Giustizia*, seconda metà del XII secolo



Fig. 18: Vangeli di Cambrai (Cambrai, fine IX secolo), particolare della Giustizia, Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 327 (309), f. 16v.



Fig. 19: Codice di Uta (Niedermünster, 1025 ca.), particolare della Giustizia, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm 13601, f. 1r.



Fig. 20: Lezionario di Federico di Colonia (Colonia, 1120-1130 ca.), particolare della *Giustizia*, Colonia, Dombibliothek, cod. 59, f. 1r.



Fig. 21: Trittico Guennol in rame e ottone dorato con smalti champlevé (area mosana, seconda metà XII secolo), Londra, collezione privata, particolare della Giustizia.



Fig. 22: Trittico Alton Towers in rame e ottone dorato con smalti champlevé (area mosana, ultimo quarto del XII secolo), particolare della *Giustizia*, Londra, Victoria & Albert Museum, Metalwork collection, cat. n° 4757-1858.



Fig. 23: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (*Giustizia*), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo



Fig. 24: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Fortezza*, seconda metà del XII secolo



Fig. 25: Antico Testamento (s.l., XI secolo), particolare di Ercole in lotta con il leone, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Gr. 747, f. 248 v.



Fig. 26: Vangeli di Cambrai (Cambrai, fine IX secolo), particolare della *Fortezza*, Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 327 (309), f. 16v.



Fig. 27: Lezionario di Federico di Colonia (Colonia, 1120-1130 ca.), particolare della *Fortezza*, Colonia, Dombibliothek, Cod. 59, f. 1r.



Fig. 28: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (Fortezza), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo.



Fig. 29: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), scena di Sansone in lotta con il leone, Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo.



Fig. 30: Vangeli di Enrico il Leone (Helmarshausen, 1185-1188), particolare della Fortezza, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, f. 14r.



Fig. 31: Verona, chiesa di S. Zeno, esterno, particolare del battente del portale centrale (Fortezza) (XI-XIII secolo)



Fig. 32: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Temperanza*, seconda metà del XII secolo



Fig. 33: Vangeli di Cambrai (Cambrai, fine IX secolo), particolare della *Temperanza*, Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 327 (309), f. 16v.



Fig. 34: Lezionario di Federico di Colonia (Colonia, 1120-1130 ca.), particolare della *Temperanza*, Colonia, Dombibliothek, Cod. 59, f. 1r.



Fig. 35: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (*Temperanza*), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo



Fig. 36: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Prudenza*, seconda metà del XII secolo



Fig. 37:
Vangeli di Cambrai (Cambrai, fine IX secolo), particolare della *Prudenza*, Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 327 (309), f. 16v.



Fig. 38: Lezionario di Federico di Colonia (Colonia, 1120-1130 ca.), particolare della Prudenza, Colonia, Dombibliothek, Cod. 59, f. 1r.



Fig. 39: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (Prudenza), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo



Fig. 40: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Umiltà*, seconda metà del XII secolo



Fig. 41: *Speculum Virginum* (Eberbach, terzo quarto del XII secolo), particolare dell'Umiltà nell'Albero delle Virtù, Londra, British Library, ms. Arundel 44, f. 29.



Fig. 42: Testa-reliquiario di papa Alessandro in argento dorato e smalti champlévé (Stavelot, 1145), particolare della placchetta smaltata della parte laterale destra (*Umiltà*), Bruxelles, Musées Royaux d'Art e d'Histoire, cat. n° 1031.



Fig. 43: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (*Umiltà*), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo



Fig. 44: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Benignità*, seconda metà del XII secolo



Fig. 45: Bibbia Floreffe (Floreffe, 1153 ca.), particolare della Benignità, Londra, British Library, Add. Ms. 17738, f. 3v.



Fig. 46: *Hortus deliciarum* (Hoenburg, anni '70 del XII secolo ca.), particolare del secondo registro (*Benignità*), Strasburgo, Bibliothèque municipale, f. 201r. (manoscritto perduto)



Fig. 47: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Compunzione*, seconda metà del XII secolo



Fig. 48: *Hortus deliciarum* (Hoenburg, anni '70 del XII secolo ca.), particolare del primo registro (*Compunzione*), Strasburgo, Bibliothèque municipale, f. 201 r. (manoscritto perduto)



ù

Fig. 49: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Astinenza*, seconda metà del XII secolo



Fig. 50: *Membra disjecta (Psycomachia)*, (Parigi, IX-XI secolo ca.), particolare dell' Astinenza, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, ms. Lat. 8318, f. 53r.



Fig. 51: *Hortus deliciarum* (Hoenburg, anni '70 del XII secolo ca.), particolare del terzo registro (*Astinenza*), Strasburgo, Bibliothèque municipale, f. 201r. (manoscritto perduto)



Fig. 52: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Misericordia*, seconda metà del XII secolo



Fig. 53: Trittico Guennol in rame e ottone dorato con smalti champlevé (area mosana, seconda metà XII secolo), Londra, collezione privata, particolare della Misericordia.



Fig. 54: *Hortus deliciarum* (Hoenburg, anni '70 del XII secolo ca.), particolare del secondo registro (*Misericordia*), Strasburgo, Bibliothèque municipale, f. 201r. (manoscritto perduto)



Fig. 55: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Pazienza*, seconda metà del XII secolo

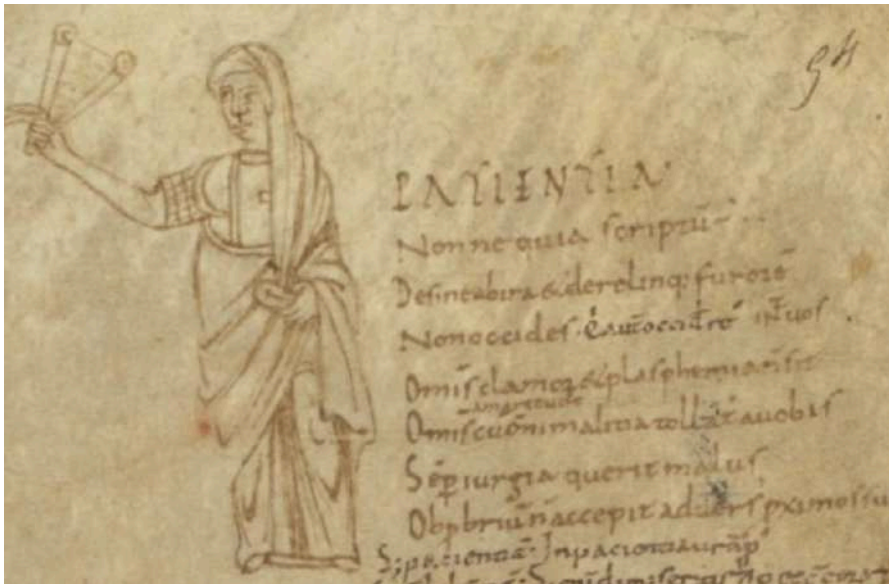


Fig. 56: *Membra disjecta (Psycomachia)*, (IX-XI secolo), particolare della Pazienza, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, ms. Lat. 8318, f. 54r.



Fig. 57: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (Pazienza), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo



Fig. 58: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Castità*, seconda metà del XII secolo



Fig. 59: *Membra disjecta (Psycomachia)*, (IX-XI secolo), particolare della Pazienza, , Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, ms. Lat. 8318, f. 53r



Fig. 60: Altare di Verdun (Klosterneuburg, 1181), particolare del terzo registro (*Castità*), Klosterneuburg, chiesa abbaziale, cappella di San Leopoldo



Fig. 61: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Modestia*, seconda metà del XII secolo



Fig. 62: *Liber Floridus*, (Ghent, 1121), particolare dell'Albero delle Virtù (*Modestia*), Ghent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 92, f. 231v.



Fig. 63: Venezia, Basilica di San Marco, particolare della decorazione musiva del tamburo della cupola centrale, *Costanza*, seconda metà del XII secolo



Fig. 64: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Carità* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 65: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Speranza* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 66: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Fede* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 67: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Giustizia* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 68: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Fortezza* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 69: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Temperanza* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 70: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Prudenza* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 71: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Umiltà* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 72: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Benignità* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 73: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Compunzione* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 74: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Astinenza* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 75: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Misericordia* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 76: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Pazienza* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 77: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Castità* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 78: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Modestia* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 79: Venezia, Basilica di San Marco, esterno, particolare dell'estradosso del secondo arcone del portale centrale: *Costanza* (secondo quarto del XII secolo)



Fig. 80: *Codex Vindobonensis* (Costantinopoli, 512 ca.), particolare della Prudenza, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Med. Gr. 1, f. 6v.

Fig. 82: Il Vangelo di Teofane (Bisanzio, 1125-1150), particolare delle tavole canoniche con le rappresentazioni di Prudenza, Coraggio, Riflessione o Temperanza, Melbourne, National Gallery of Victoria, f. 4r.

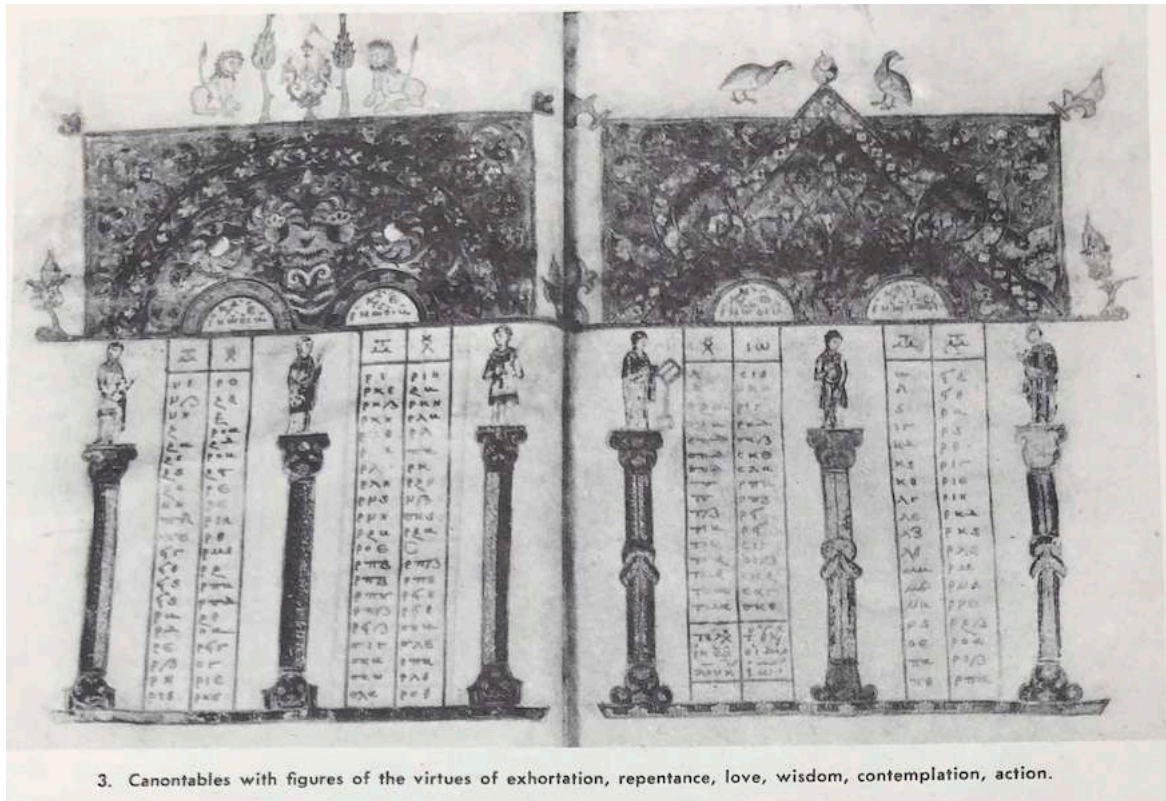


Fig. 83: Il Vangelo di Teofane (Bisanzio, 1125-1150), particolare delle tavole canoniche con le rappresentazioni di Esortazione, Pentimento, Amore, Saggezza, Contemplazione, Azione, Melbourne, National Gallery of Victoria, f. 4v.

Bibliografia

Fonti edite:

Gregorio di Nissa, *Omellie sulle Beatitudini*, Milano, 2011, (trad. C. Somenzi).

Ugo di San Vittore, *Sei opuscoli spirituali. La meditazione. La Parola di Dio. La realtà dell'Amore. Cosa si deve amare veramente. I cinque settenari. I sette doni dello Spirito Santo*, a cura di R. Baron, Bologna 2016, (trad. it. M. Spinelli).

Bernardo di Chiaravalle, *Sermo LII*, in PL, 183, a cura di J.-P. Migne, Parigi 1879, coll. 674-676.

Studi:

BALL Jennifer, *Byzantine dress: representations of secular dress in eighth- to twelfth-century painting*, Basingstoke, 2005.

BALACE Sophie, *Chef- reliquaire du Pape Saint Alexandre*, in “L'œuvre de la Meuse. Pour un corpus de l'orfèvrerie septentrionale (XII^e - XIII^e siècle)”, Liège, 2014, pp. 13-28.

BASCHET Jérôme, *Vizi e Virtù*, in F. Betti (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma, 2000.

BERTOLI Bruno, *I Vangeli nei mosaici di San Marco*, in B. Bertoli e A. Niero (a cura di), in “I mosaici di San Marco: un itinerario biblico”, Milano 1987.

BETTINI Sergio, *Mosaici Antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944.

BEJCZY István P., *Introduction*, in I. P. Bejczy and R. Newhauser (edited by), “Virtue and ethics in the twelfth century”, Leiden-Boston 2005, pp. 1-10.

BEJCZY István P., *The cardinal Virtues in the Middle Ages: a study in moral thought from the fourth to the fourteenth century*, Leiden 2011.

BOUCHÉ Anne-Marie, *The Spirit in the World: The Virtues of the Floreffe Bible Frontispiece: British Library, Add. Ms. 17738 ff. 3v-4r*, in C. Hourihane (edited by), “Virtue & Vice: the personifications in the Index of Christian art”, pp. 42- 65.

BUCHTHAL Hugo, *An illuminated Byzantine gospel book, National Gallery of Victoria, Melbourne*, s.l. 1961.

BUSCHHAUSEN Helmut, *Die Geschichte der Inschriften auf dem Verduner Altar des Nikolaus: Überlegungen zu einer Datierung*, in *Wiener Studien*, 10, 1987, pp. 265-309.

CATTIN Giulio *et al.*, *Musica e Liturgia a San Marco: testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo: dal graduale tropato del Duecento ai gradualini cinquecenteschi*, I, *Descrizione delle fonti*, Venezia 1990.

CIOLI Gianni, *La fede, virtù fra le virtù. Appunti per un'indagine sulle origini e i primi sviluppi medievali di un fortunato soggetto iconografico*, in “*Giornale di bordo, di storia, letteratura ed arte*”, 27/28 (2/3), 2011

CODEN Fabio, FRANCO Tiziana, *San Zeno. Le porte bronzee*, Sommacampagna 2017.

COHEN Adam, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*, Pennsylvania 2002, p. 1, (trad. it. di R. Schiavolin).

DA VILLA URBANI Maria, *Le iscrizioni*, in M. Andaloro et al. (a cura di), “San Marco. Basilica patriarcale in Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d’oro”, Milano, 1991, pp. 24-215.

DEMUS Otto, *The church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Washington 1960.

DEMUS Otto, *The mosaics of San Marco in Venice*, 5 voll., Chicago 1984.

DEMUS Otto, *Introduzione*, in O. Demus *et al.*, (a cura di), *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, pp. 12-23-

DORIGO Wladimiro, *I mosaici medioevali di San Marco: sistema, concezione, linguaggio*, in B. Bertoli *et al.* (a cura di), "I mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento", Milano 1986, pp. 37-53.

DORIGO Wladimiro, *Una nuova lettura delle sculture del portale centrale di S. Marco*, in *Venezia Arti*, 2, 1988, pp. 5-23.

DORIGO Wladimiro, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, 2 voll., Venezia 2003.

FLIEGEL Stephen Nicholas, *XV. Phylactère*, in P. George (sous la direction de) "*L'œuvre de la Meuse. Pour un corpus de l'orfèvrerie septentrionale (XII^e - XIII^e siècle)*", Liège 2014, pp. 114-118.

FRASSON Giuseppe, *Valori simbolici nella basilica di San Marco*, in A. Niero (a cura di), "San Marco: aspetti storico e agiografici: atti del Convegno Internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994)", Venezia 1996, pp. 428-458.

FRUGONI Chiara, *Le espressioni d'arte: le sculture*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 7 voll., 1995.

GOGGIN Cheryl Gohdes, *Copying Manuscript Illuminations: The tree of Vices and Virtues*, in *Visual Resources*, 20:2-3, 2004, 179-198.

GOSEBRUCH Martin, *Die Magdeburger Seligpreisungen*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38.2, 1975, pp. 97-126.

GUGLIELMI Agnès, *Essai sur la représentation de la Psychomachie de Prudence dans l'Hortus Deliciarum (introduction)*, s.l., s.d.

KATZENELLENBOGEN Adolf, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early christian times to the thirteenth century*, Nendeln 1968.

KATZOFF M. Nancy, *The Alton Towers Tryptich: time, place and context*, in *The Rutgers Art Review*, 3, 1982, pp. 11-28.

KESSLER Herbert L, *The illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977.

KLEMM Elisabeth, *Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, textband.*, 4 voll. Wiesbaden 1980.

LAZAREV Viktor Nikitič, *Storia della pittura bizantina*, Torino 2014.

LEGNER Anton, *Ornamenta ecclesiae: kunst und künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung der Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, 3 voll., Köln 1985.

LEMARIÉ Joseph, *L'influenza di Sant'Ambrogio e San Cromazio sulle allegorie dei mosaici della cupola dell'Ascensione*, in G. Cattin (a cura di), *Da Bisanzio a San Marco: musica e liturgia*, Bologna 1997, pp. 293- 299.

LAROCHE Lucas, *The Antiphonal Use of the Beatitudes in the Bizantine Liturgy. A Pointing to the Eschaton*, 2016, pp. 1-9.

MACCATROZZO Alessandra, *Costumi indossati da profeti, santi e dignitari civili nella decorazione musiva di S. Marco del XII sec.*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 1988-89 (relatore R. Polacco).

MANGO Cyril, *The art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*, Toronto 1986.

MOLINIER Auguste, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, XVII, 116 voll. Paris 1891.

MONROE, William S., *The Guennol Triptych and the Twelfth-Century Revival of Jurisprudence*, in E. C. Parker, M. B. Shepard (edited by), "The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary", New York 1992, pp. 167-177.

NIERO Antonio, *I cicli iconografici marciiani*, in B. Bertoli *et al.* (a cura di), in "I mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento", Milano 1986, pp. 11-31.

OEXLE Otto Gerhard, *Lignage et parenté, politique et religion dans la noblesse du XII e s.: l'évangélaire de Henri le Lion*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 144, 1993, pp. 339-354.

O' REILLY Jennifer, *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages*, New York 1988.

PARKER Sarah C., *A Delightful Inheritance: Female Agency and the Disputatio Tradition in the Hortus Deliciarum*, thesis of Master of Arts, The University of Texas at Austin, August 2009.

PENNI IACCO Emanuela, *Le epigrafi musive in San Marco a Venezia e le fonti liturgiche orientali: celebrazione eucaristica ed auspicio all'unità dei Veneti*, in *Atti e memorie della società istriana di Archeologia e Storia Patria*, vol. C, 2000, pp. 107-219.

PENNI IACCO Emanuela, *La decorazione e le epigrafi musive della basilica di San Marco a Venezia: nuove proposte interpretative*, in F. Guidobaldi e A. Paribeni (a cura di), "Atti del VIII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Firenze, 21-23 febbraio 2001)", Ravenna 2001, pp. 151-162.

PORCHER Jean, *Le manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIIe siècle*, Paris 1954.

PLOTZEK Joachim M. J. M., in J. M. Plotzek (an die Behandlung der), *Glaube und Wissen im Mittelalter: die Kölner Dombibliothek. Katalogbuch zur Ausstellung, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln (7. August bis 15. November 1998)*, Köln 1998.

POLACCO Renato, *I mosaici dei secoli XI-XIII all'interno della basilica*, in R. Polacco et al. (a cura di), "San Marco: la basilica d'oro", Milano 1991, pp. 203-250.

RAVEGNANI Giorgio, *Rapporto fra i costumi dei personaggi marciiani e i costumi della corte di Bisanzio*, in R. Polacco (a cura di), "Storia dell'Arte marciiana: i mosaici. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994)", Venezia 1997, pp. 176-184.

ROBERTS Helene E., *Virtue/Virtues*, in H.E. Roberts (a cura di), *Encyclopedia of Comparative Iconography: themes depicted in works of art*, 2 voll., Chicago 1998.

ROBERTSON Alexander, *The Bible of St. Mark: St. Mark's church, the altar & throne of Venice*, London 1898.

RODRIGUES Perrine, *Le discours des vices et des vertus aux périodes carolingienne et ottonienne. De l'écrit à l'image (IX^e -XI^e siècle)*, these de doctorat, 2018, Université Jean Moulin (Lyon), sous la direction d'Alain Dubreucq.

SACCARDO Francesco, SACCARDO Giovanni, *Sculture simboliche*, in C. Boito (a cura di), *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani*, Venezia, Ferdinando Ongania editore, 1888, pp. 246-257.

SINDING-LARSEN Staale, *Chiesa di Stato e iconografia musiva*, in B. Bertoli *et al.* (a cura di), "La Basilica di San Marco. Arte e simbologia", Venezia 1993, pp. 25-46.

SKUBISZEWSKI Piotr, *Une vision monastique de l'Église au XIIe s. A propos d'un livre récent sur le peinture murales de Prüfening*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 31e année (n°124), Octobre- décembre 1988, pp. 361-376.

TANTON Kristine, *Un chapiteaux représentant les Béatitudes du cloître de Moissac (v. 1100): images et textes en série et représentation rituelle*, (15-03-2021).

TIGLER Guido, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia: aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995 (Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti, 59).

TIGLER Guido, *Le fonti teologiche del programma iconografico negli arconi del portale maggiore*, in "La basilica di San Marco. Arte e simbologia", Venezia 1999, pp. 149-166.

TOUBERT Hélène, *Un'arte orientata: riforma gregoriana ed iconografia*, Milano 2001, (trad. di Lucinia Speciale).

TUCKER Shawn. R., *The Virtues and Vices in the arts: a sourcebook*, Cambridge 2015.

ZULIANI Fulvio, *San Marco a Venezia*, in F. Zuliani (a cura di), "Veneto Romanico", Milano 2008, pp. 35-65.

Sitografia

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb00075075> consultato in data 20 marzo 2022.

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00112672?page=13> consultato in data 22 marzo 2022.

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00104093?page=,1> consultato in data 24 marzo 2022.

<http://projects.leadr.msu.edu/medievalart/exhibits/show/reliquaries-of-the-true-cross/guennol-triptych> consultato in data 25 marzo 2022.

https://www.academia.edu/37927297/Monroe_The_Guennol_Triptych_and_the_Twelfth_Century_Revival_of_Jurisprudence_pdf consultato in data 25 marzo 2022.

<https://gpcentofanti.wordpress.com/2012/05/03/maria-nellarte-simboli-delle-icone/> consultato in data 25 marzo 2022.

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7952&CollID=20&NStart=44> consultato in data 27 marzo 2022.

<https://books.openedition.org/obp/1011?lang=it> consultato in data 27 marzo 2022.

<https://www.bacm.creditmutuel.fr/fr/hortus.html> consultato in data 28 marzo 2022.

<http://www.eucharistia.org/it/liturgy/main.html> consultato in data 20 aprile 2022.

<https://www.poesiedautore.it/san-paolo/inno-alla-carita> consultato in data 20 aprile 2022.

http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=Sal%2023&Versione_CEI74=&Versione_CEI2008=3&Versione_TILC=&VersettoOn=1&mobile= consultato in data 26 aprile 2022.

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_17738 consultato in data 27 aprile 2022.

http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Mt25&formato_rif=vp consultato in data 28 aprile 2022.

http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Mt25&formato_rif=vp consultato in data 28 aprile 2022.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84238395/f111.item> consultato in data 1° maggio 2022.

<https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3A018970A2-B1E8-11DF-A2E0-A70579F64438#?cv=240&c=&m=&s=&xywh=-1254%2C0%2C13816%2C9179> consultato in data 1° Maggio 2022.

<https://www.christianiconography.info/ascension.html> consultato in data 12 maggio 2022.

<https://www.laparola.net/testop.php?riferimento=Colossesi%203%3A1-17> consultato in data 20 maggio 2022.

<https://www.maranatha.it/Bibbia/7-LettereCattoliche/68-2PietroPage.htm> consultato in data 20 maggio 2022.

<https://www.opscg.org/approfondimenti/14-approfondimenti/14-la-divina-liturgia> consultato in data 21 maggio 2022.

<https://www.opscg.org/approfondimenti/14-approfondimenti/14-la-divina-liturgia> consultato in data 21 maggio 2022.

<https://www.maranatha.it/PDAliturgy/13pas7/messale/1dom.htm> consultato in data 24 maggio 2022.

https://www.treccani.it/enciclopedia/vizi-e-virtu_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ consultato in data 26 maggio 2022.

http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=1Cor%2013&Versione_CEI74=&Versione_CEI2008=3&Versione_TILC=&VersettoOn=1&mobile= consultato in data 27 maggio 2022.

https://www.vatican.va/archive/catechism_it/p3s1c1a7_it.htm consultato in data 28 maggio 2022.

