

ATTI

DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

NUOVA SERIE

XLVII

(CXXI) FASC. I



GENOVA MMVII
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

Presenza e cultura domenicana
nella Liguria medievale

a cura di

Vito Piergiovanni

L'incontro di San Domenico e San Francesco: echi artistici e riflessioni letterarie dal dipinto di Gastaldi conservato nel Convento domenicano tabiese

Lucinda Buia

Alla fine del gennaio 2004 si concludeva il ciclo di seminari del Collège de France dedicato alla *coscienza di sé della poesia* e in quella occasione Carlo Ossola presentò una relazione su uno dei versi più belli e cruciali del *Paradiso* di Dante, proponendone una nuova interpretazione. Il celebre *Vergine madre figlia del tuo figlio* del canto XXX del Paradiso fu ricondotto dallo studioso a un repertorio iconografico che ha per soggetto la *dormitio Virginis* e in particolare i mosaici absidali di Jacopo Torriti in S. Maria Maggiore a Ravenna, mosaici che Dante senza dubbio conobbe come trionfale elogio dell'umano nell'incoronazione di Maria, sotto la quale, in asse, sta l'ascesa nelle braccia del Cristo dell'*animula* della Vergine, mentre a fianco di essa, a destra e a sinistra, compaiono i due gesti simmetrici con cui offre il figlio in fasce all'adorazione dei pastori e dei re magi.

Avviandomi a presentare una tela, non tra le più note del Convento dei Domenicani di Taggia, ma tale, per il suo valore storico, da costituire un'utile risorsa didattica, mi è parso opportuno ricordare quel recente, illustre precedente in cui l'arte, in quel caso musiva, ha fornito alla critica uno strumento interpretativo importante, e ribadire, se ancora occorresse, lo stretto rapporto tra letteratura e arti visive, tra didattica dell'Italiano e patrimonio culturale anche locale.

La tela in questione è *L'incontro di S. Domenico e S. Francesco e i beati Giacomo Salomonio e Alberto Magno*, nel refettorio grande del convento. In questo spazio di coesione per i Domenicani tuttora utilizzato per riunioni, corsi e seminari, c'è anche l'importante dipinto parietale del Canavesio *Crocifissione con S. Domenico* con un'iscrizione che richiama al silenzio e alla meditazione durante i pasti. Nello stesso refettorio si trova *L'incontro*, databile a partire dal secondo quarto del XVII secolo e attribuibile a Giovanni Battista Gastaldi secondo il giudizio di Bartoletti e Giacobbe.

Difficile dire quando la tela entri a far parte della quadreria del convento e sia stata posta nel refettorio, ma si ritiene che potrebbe aver trovato la sua prima collocazione proprio qui, per il soggetto adatto alla meditazione e al silenzio, come forse il cartiglio che esce dalla bocca di una delle figure suggerisce e di cui parleremo oltre.

I canti XI e XII del Paradiso formano un dittico, un organismo tematico-narrativo unitario in cui, applicando le formule retoriche di fondo del *Genus Demonstrativum*, si legano inscindibilmente le due figure dei santi cui Dante per primo è inscindibilmente legato: S. Francesco e S. Domenico. Formatosi nelle « scuole de' li religiosi », come scrive nel *Convivio* cioè nei conventi domenicano di S. Maria Novella e francescano di S. Croce (oltre che in quello agostiniano), si adegua in questi due canti all'usanza comune ai due ordini, per cui predicatori domenicani devono predicare in conventi francescani, il 4 ottobre, per ricordare S. Francesco e, l'8 agosto, francescani devono commemorare S. Domenico, in conventi domenicani. L'elogio incrociato, accompagnato nei suddetti canti, al rimprovero agli ordini per le loro degenerazioni, si fonda, da una parte, su visioni e sogni profetici, comune patrimonio consacrato dalla fantasia visionaria del poeta e, dall'altra, sulla necessità da molti avvertita di ammonimenti alla concordia: i due ordini, divisi nel XIV secolo da forte rivalità in ambito dottrinale-teologico, nelle scelte politiche, nell'interpretazione della povertà e nei rapporti col papa, sono esortati da Dante, attraverso la costruzione chiasmica dei due canti, alla concordia e all'armonia, argomenti già presenti e sottolineati nel canto X del Paradiso, dove il domenicano S. Tommaso d'Aquino, presentando le altre 11 anime della corona di cui fa parte, crea un preludio simbolico al richiamo all'unità nella sincronia dei movimenti delle anime, più splendenti del barbaglio del sole e disposte in forma di corona. Simmetricamente nel canto XII la corona di 12 anime, di cui fa parte il francescano S. Bonaventura, descrive un movimento esattamente corrispondente a quello della prima e suscita nella fantasia di Dante anche la similitudine dei due arcobaleni (« paralleli e concolori ») cioè concentrici e cromaticamente uniformi.

Nel canto X del Paradiso Tommaso d'Aquino presenta nel *Cielo del Sole* gli spiriti sapienti, partendo da Alberto Magno per arrivare a Sigieri di Brabante e introducendo un'ampia rappresentanza di docenti dell'Università di Parigi e di rappresentanti del pensiero filosofico e teologico. Il *philosoforum omnium totius christianitatis sol plaeclarissimus*, Alberto Magno, capace di risolvere il problema dell'accettazione di Aristotele tra i cristiani occidentali e di confutare Averroè, apre la serie che si concluderà con quello che Vittorio

Sermonti definisce brillantemente l'animatore del «sessantottismo» parigino del Duecento: il tanto osteggiato averroista Sigieri di Brabante. A tali famosi filosofi e sapienti, Dante fa corrispondere fra gli altri, alla conclusione del canto XII del Paradiso, due mistici francescani, Illuminato da Rieti e Agostino di Assisi la cui vita non fu contraddistinta da nessuna forma di sapienza, ma solo dall'umiltà e dalla contemplazione: la loro collocazione rivela che per Dante il misticismo è una forma di sapienza: la vita povera e umile, in quanto vicinanza spirituale al Creatore è conoscenza di Dio, come lo è il razionalismo. E come l'antiaverroista Tommaso d'Aquino si trova accanto all'averroista Sigieri, ora beato, San Bonaventura, nel canto XII del Paradiso, indica con parole di elogio Gioachino da Fiore alle cui profezie era stato avverso in vita. In tutto questo Dante non esprime solo l'esortazione a ricomporre esemplarmente, nella carità del Paradiso, i dissidi terreni, ma anche la raccomandazione di non fomentare discordie con condanne e sentenze imprudenti.

Ma veniamo ora ai personaggi centrali dei due canti, al dittico fondato sullo schema binario e simmetrico dei due elogi incrociati e sulle immagini che servono ad amalgamare anche le differenze in un'emblematica *coincidentia oppositorum*, tra San Francesco, «serafico in ardore» e San Domenico «cherubico» nello splendore della sua sapienza. Dopo una premessa generale presente in entrambi i canti sull'intervento della Provvidenza che sostiene e rinnova la Chiesa tramite i due principi e campioni «che quinci e quindi le fosser per guida» (vedi vaticinio di Gioachino da Fiore: «Verranno uomini uno da una parte e l'altro dall'altra, l'uno sarà italiano e l'altro ispanico») e «al cui fare e al cui dire lo popol disviato si raccorse» e dopo l'affermazione dell'identità d'azione dei due santi ai versi 40-42 dell'XI e 34-36 del XII, giungiamo ai versi tra i più belli dell'uno e dell'altro canto sui luoghi della nascita dei santi: su questi vorrei soffermarmi.

L'entrata in scena di S. Francesco nell'XI canto avviene in un'atmosfera allegorico-sacrale di grande potenza allusiva: l'insistita simbologia del sole derivata dall'Apocalisse di S. Giovanni (S. Francesco è un sole, Assisi è l'oriente verso cui è rivolta «Porta Sole» di Perugia); Assisi, detta ascesi, suggerendo l'idea di ascesa spirituale confermata dalla reale ascesa al cielo dell'anima del santo ai versi 115-116; infine la lunga perifrasi geografica di gusto enciclopedico nei versi 43-51, dalla minuziosa precisione topografica. Il valore simbolico dello spazio umbro, luogo mistico per eccellenza – come sottolinea il cenno al beato Ubaldo – in cui avverranno le nozze mistiche tra S. Francesco e la povertà, è posto in luce dalla delimitazione fluviale (Topino e Chiascio), come altri due fiumi, Tevere e Arno, delimitano il luogo sacro della Verna

dove avverrà il miracolo delle stigmate. Ma il Francesco di Dante, come tanta critica ha riconosciuto, deve la sua esemplarità all'assoluta originalità dell'invenzione: tra le grandi virtù che l'agiografia francescana gli attribuisce, il poeta concede uno spazio quasi esclusivo alla povertà. Dante, all'inizio del canto XI, condanna in modo circostanziato la società utilitaristica cittadina del denaro e degli affari, delle professioni e delle cariche pubbliche, dell'inganno e del furto, del piacere e dell'ozio e, alla fine dello stesso canto, con simmetria circolare, colpisce le devianze dell'ordine domenicano. All'interno di questa cornice è collocato S. Francesco, con la sua guerra al padre, ricco commerciante e la sua passione amorosa per «Madonna Povertà», realisticamente e provocatoriamente descritta come la vedova millenaria di Cristo, disprezzata e da tutti rifuggita. Dante, ispirandosi al precetto proibitivo di Matteo 10, 9 («Non procuratevi oro, né argento, né bronzo») riflette il forte rigorismo imbevuto di pauperismo francescano, derivato dalla predicazione di Pietro di Giovanni Olivi e di Ubertino da Casale. Quest'ultimo è l'autore delle vite di S. Francesco e S. Domenico e Dante forse l'ascoltò predicare tra il 1287 e il 1291 in Santa Croce; il poeta al suo *Arbor vitae crucifixae Iesu* si ispirò ampiamente, come anche al *Lignum vitae* di S. Bonaventura, alla predicazione di Gioachino da Fiore e all'*Intentio Regulae* del francescano Frate Leone, riprendendo così il filone del rinnovamento della Chiesa dall'interno, già prospettato da Iacopone da Todi in «Iesu Cristo se lamenta de la Chiesa Romana» («Mannai li miei dutturi co la mea sapienza»).

Si ricorda, fra parentesi, che Giotto, nella basilica di Assisi sfarzosamente affrescata in quei decenni di polemiche tra Conventuali e Spirituali, al tema della povertà di S. Francesco riserva la sola immagine in cui il Santo si spoglia alla presenza del padre e del vescovo. Mentre Dante, per condannare le devianze nella regola francescana, riprende anche alcuni punti del *Fiore*, opera forse sua, ispirata al *Roman de la rose*, in cui nei sonetti del «Falsembiante» condanna l'ipocrisia dei religiosi che fingono frugalità di vita e amano lusso e comodità.

Anche l'elogio di S. Domenico, nel canto XII del Paradiso, inizia con l'indicazione geografica del luogo di nascita: il borgo di Calaruega (ma non mancano identificazioni differenti) nel regno di Castiglia e Leon. Rispetto al paesaggio umbro, connotato da precise indicazioni topografiche – città fiumi montagne – quello atlantico di Domenico è più indeterminato, soffuso del fascino della lontananza e della bellezza della primavera rinnovatrice. Zefiro è il vento della rigenerazione della natura e allude alla rinascita della fede che fa rinverdire l'anima. Infatti si sprigiona dalle immagini primaverili del canto un senso di serena tranquillità, l'idea di un mondo pacificato e

protetto sotto la tutela del grande scudo di Castiglia su cui campeggiano i simboli difensivi della torre e del leone. Dante certamente nel suo atlante simbolico conservava la notazione di Rabano Mauro, secondo il quale Zefiro, spirando da Ponente, significa il tramonto del sole, cioè la morte di Cristo. Come quella, consumata sul far della primavera, ha prodotto nel mondo i semi di tutte le virtù e di tutte le buone opere, Zefiro a ogni ritorno di quella stagione, copre la terra di gemme. Se la morte del Dio uomo è la via per gli uomini alla vita, il tramonto corrisponde all'alba, l'occidente all'oriente e Domenico, opposto diametralmente a Francesco, vale Francesco, come tutti e due significano la verità della risurrezione di Cristo. I due estremi coincidono, perché, se l'occidente è metafora della morte di Cristo, con la morte di Cristo è morta la morte stessa (S. Agostino) ed è rinata a nuova vita raffigurata da Dante con l'immagine di Zefiro. La complementarità è così definitivamente affermata e ogni antagonismo fra le due figure di santi è risolto.

Nello schema binario e simmetrico dell'elogio, si avvertono soprattutto le analogie della loro vicenda terrena: entrambi contraggono mistiche nozze, rispettivamente con la Povertà e con la Fede; sia l'uno che l'altro avanzano richieste al Papa; il secondo, come il primo, è tradito dai seguaci ... ma non mancano forti differenze: la vita di S. Francesco è fatta di azioni drammatiche di alto coinvolgimento emotivo (la contesa con il padre, la regale esposizione della regola a Papa Innocenzo, la coraggiosa predicazione davanti al Sultano, il dono divino delle stimmate), vita descritta ampiamente nel tempo, fino alla morte dettagliatamente rievocata.

Quella di S. Domenico è una figura le cui funzioni (sapienza teologica, lotta all'eresia, fondazione dell'ordine) prevalgono sugli eventi biografici, rendendola perciò quasi sfuocata. Tolte le nozze battesimali con la Fede e le estatiche veglie notturne di lui fanciullo, S. Domenico è un personaggio dal significato morale e didascalico non legato a incontri, scontri, fatti né gesti precisi; mancano collocazioni spaziali, uno sviluppo temporale e soprattutto la descrizione della morte. Tutto ciò è la naturale conseguenza della minor ricchezza di particolari biografici testimoniati dalla tradizione, rispetto alla mole colossale di fatti e di aneddoti relativi a S. Francesco. Troviamo, insomma, nell'elogio di S. Domenico un più evidente modello di panegirico sacro, rispetto a quello di S. Francesco. Il materiale biografico, come si è detto, è più ridotto e induce Dante ad accumulare su S. Domenico elementi miracolosi come segni del suo destino provvidenziale: il sogno premonitore della madre (vv. 58-60) e quello della madrina (vv. 64-66), la sua predisposizione alla santità (vv. 73-78) e l'*interpretatio nominis* suo e dei suoi genitori

in chiave profetica (vv. 67-70 e 79-81) sono componenti di quel meraviglioso cristiano generalmente sfruttato nei panegirici medievali.

Armonia dunque di due diverse vite e di due diverse narrazioni: per S. Francesco, Dante, ispirandosi ad una quantità di fonti, anche non univoche, è costretto a optare ora per questa ora per quella, mentre per S. Domenico dispone di una tradizione compatta, da Bartolomeo di Trento a Vincenzo di Beauvais a Ubertino da Casale, che confluisce in una sola agiografia ufficialmente contenuta negli *Acta Sanctorum* di Teodorico di Appoldia, risultato anche del fatto che l'ordine domenicano non presenta la polarizzazione tra conventuali e spirituali presentata dai francescani.

Piace ricordare a questo punto il fatto che episodi della vita di S. Domenico siano rappresentati nel chiostro del convento dei Domenicani di Taggia e risalgano al periodo 1611-1613, dunque cronologicamente vicini al dipinto in questione e certamente ispirati alle stesse fonti agiografiche qui ricordate.

Diversa è anche la tecnica con cui il francescano S. Bonaventura presenta S. Domenico: egli avvia una breve biografia del santo, per difetto, illustrando in cinque terzine (vv. 82-96) ciò che egli non fece: non volle vantaggi mondani né ricchezze, ma chiese licenza di combattere gli errori e le eresie. S. Bonaventura chiude presentando la corona delle 12 anime, avendo prima ricordato gli errori di Ubertino di Casale, che fu spirituale e poi benedettino. Fra i conventuali S. Bonaventura ricorda Matteo di Aquasparta, altro personaggio che interferì con la vita di Dante, perché, giunto in Firenze come emissario di papa Bonifacio, concorse a far bandire Dante da Firenze.

Ritorniamo ora al quadro del refettorio. Lo stemma dei Reghezza, al tempo una delle famiglie più note di Taggia, compare nel quadro, in basso a destra, come anche su alcuni mobili del convento e sta a indicare la committenza da parte di detta famiglia, il cui nome ricorre spesso nella storia conventuale, fin dai tempi più remoti: basti rievocare, uno per tutti, il fatto che nel 1472 Edoardo Reghezza aveva fatto erigere nella chiesa conventuale la cappella di S. Domenico, intitolata alla sua famiglia. Forse attraverso un loro illustre esponente, come più oltre cercherò di spiegare, i Reghezza si rivolsero al più prolifico pittore presente in valle Argentina in quello scorcio del secolo XVII, ben noto e attivo fino al territorio di Monaco, oltre che in Piemonte: Giovanni Battista Gastaldi, triese, dirigeva una bottega assai produttiva dalla quale uscirono tele, talora ripetitive e seriali, che arredano altari di chiese, oratori e santuari della valle Argentina e di borghi del Ponente, come si legge nel saggio del Bartoletti del 1997 alle pagine 193-214. Questo autore eseguì

senz'altro in quel torno di tempo anche due tele commissionate dai Cappuccini di Taggia: *S. Chiara* e *S. Bonaventura*, riconosciute da Paola Traversone come esempi di un periodo maturo del percorso creativo dell'artista, tutto giocato sull'imitazione e interpretazione di modelli colti del manierismo ligure di matrice tosco-romana (Cambiaso, Castello, Carlone, Reni).

Nel convento cappuccino, a conferma della volontà di armonia e concordia tra i due ordini, si trova anche una tela di ben altro valore: il *S. Domenico* di Francesco Bruno del 1699, analizzato da Boggero. Il dipinto, interessante per levità d'accenti psicologici e cromatici, si trova in una cappella della chiesa dei Cappuccini; l'abbraccio tra i due Santi, peraltro non molto visibile, sulla faccia anteriore dell'ara alla quale la figura di S. Domenico si appoggia, esprime lo stesso intento riconciliativo, sempre in rapporto alle frequenti e ben documentate scaramucce locali fra i due ordini. I due tronchi composti a croce di S. Andrea sono un emblema parlante del nome del committente o la ripresa del tema della concordia, con una simbolica lettera greca "χ" che ancora una volta ci riporta al chiasmo, allo stretto legame che dovrebbe instaurarsi tra i due ordini.

Anche la tela in questione del Gastaldi condivide con quei quadri l'atmosfera morbida e raccolta, in un esterno uniformemente vellutato e ravvivato soltanto dal cielo, luminoso e quasi del tutto occupato dalla colomba dello Spirito Santo. Le figure dei due santi, speculari e quasi complementari, soprattutto nelle linee della parte superiore dei loro corpi sono sul punto di stringersi in un abbraccio vigoroso, soprattutto sulla spinta del passo elastico ed energico di S. Francesco, quasi un manzoniano Fra' Cristoforo in cammino verso qualche nobile impresa in difesa degli umili. S. Francesco è scalzo, secondo la sua regola che imponeva prima di tutto la povertà e sul suo piede sinistro appare visibile il segno delle stimmate: ciò testimonia che il quadro non si pone la finalità di rappresentare l'incontro come evento storico, dato che la prima occasione che i due santi ebbero per conoscersi si colloca nel 1215 e S. Francesco ricevette le stimmate solo un anno prima della sua morte.

Egli è rappresentato in abito cappuccino, con il saio marrone, fermato dal cordone a tre nodi che indicano le virtù di povertà castità e umiltà (opposte alle tre fiere dantesche).

Più raccolta è la figura di S. Domenico, non contraddistinta dai simboli tradizionali del cane o del globo terrestre o della stella o del giglio; il suo volto è straordinariamente simile alla *vera effigies* che nel 1946 alcuni antropologi dell'Università di Bologna ricostruirono sulle ossa del cranio conservate nell'omonima Basilica.

Nella tradizionale iconografia S. Domenico non agisce, ma generalmente contempla ed è talvolta rappresentato con S. Francesco in atto di implorare il Cristo che impugna tre frecce per colpire superbia, cupidigia e lussuria (le tre fiere dantesche cui si oppongono le tre sante figure femminili di Beatrice, S. Lucia e la Madonna). In tali immagini ricorre spesso anche la figura della Madonna che mostra al Cristo i due giusti, S. Francesco e S. Domenico che si impegnano a far regnare nel mondo le virtù opposte a quei peccati. Si ricorda il quadro di Bernardo Strozzi per la chiesa di S. Domenico a Genova.

S. Francesco e S. Domenico, già presenti in autori come Benozzo Gozzoli e naturalmente Beato Angelico, ricorrono insieme anche nell'iconografia del dono, da parte della Vergine, del Rosario, strumento di lotta contro gli eretici Albighesi, catena che unisce la terra al cielo, come sarà anche nella Cappella Sistina di Michelangelo, realizzata con forte impegno domenicano.

Ma, per quanto mi consta, solo l'Incoronazione della Vergine del Beato Angelico nel Museo di S. Marco a Firenze riprende il chiasmo dantesco, presentando S. Domenico e S. Francesco fra un francescano e un domenicano.

Nella tela in esame, Gastaldi vuole soprattutto soddisfare le richieste della committenza che senza dubbio insisteva per esortare i due ordini regolari alla concordia e sancirne la riconciliazione voluta dal cielo, dopo le divergenze non solo di natura teologica, ma anche pratica nella quotidiana convivenza nell'ambito angusto della realtà tabiese, come le cronache locali testimoniano. Cervini ha parlato, a questo proposito, della discontinuità, se non addirittura della ostilità che caratterizzò i rapporti all'inizio del XVII secolo, fra Cappuccini e Domenicani, i quali si contendevano cura d'anime e godimento di benefici, in tempi in cui il Comune di Taggia aveva deliberato di concedere pari dignità alle feste di S. Domenico e di S. Francesco. E per raggiungere il suo scopo, il pittore, essenziale fino a rasentare l'ingenuità nelle coeve tele dei cappuccini, si lascia probabilmente guidare la mano da qualche dotta personalità che forse lo ispira e gli fornisce suggerimenti che potrebbero anche provenire dalla lettura dei suddetti canti danteschi. Sembra anche qui riecheggiare l'episodio narrato da Teodorico di Appoldia, secondo il quale Maria trattiene il Cristo che sta per scagliare le tre frecce contro i peccatori, promettendogli l'intervento di Domenico e Francesco in favore della Chiesa. Ugualmente sembra riflettersi nella tela la leggenda per cui Domenico, incontratosi per la prima volta nel 1215 con Francesco, lo riconobbe per una visione avuta in sogno e lo abbracciò dicendo: *Tu es socius meus!* Tu corri come me, stiamo uniti e nessun avversario ci sorpasserà.

S. Francesco, nel quadro, è a destra, come vuole la sua identificazione dantesca con il sole oriente, S. Domenico è a sinistra in quanto occidente; a destra di S. Francesco, con mansioni di presentazione, non c'è Tommaso d'Aquino, *doctor angelicus*, ma il suo maestro, Alberto Magno, detto *doctor universalis*, aperto fin dalla giovinezza all'indagine della natura, studente a Padova dove ricevette l'abito domenicano, lettore e professore in varie università europee, docente di teologia a Parigi dove difese vittoriosamente i diritti all'insegnamento universitario degli ordini mendicanti. Egli ebbe la missione particolare di introdurre l'aristotelismo, dischiudendo ai suoi contemporanei i tesori dei tempi passati, arricchendoli con l'apporto di esperimenti, indagini e ricerche nelle scienze profane chiamate allora filosofia e nella *divina scientia* di cui parla Dante nel *Convivio* e che allora prese definitivamente il nome di teologia. Fu colui che confutò le teorie averroistiche, ma non rappresentò solo la dottrina che in molti campi si predicava, ma anche le scienze naturali che si praticavano con successo nel convento tabiese dei domenicani.

Alberto Magno fu soprattutto banditore del concetto di concordia e di pace nella vita cittadina di Colonia e in questo quadro, in cui è rappresentato con il pastorale, la mitra e il libro antinaturalisticamente appoggiato su un ginocchio, rappresenta la concordia che deve prevalere nelle divergenze non solo teologiche fra gli ordini.

Di Iacopo Salomonio, il beato a sinistra di S. Domenico, Dante non parla: nato da una delle più antiche famiglie del patriziato veneziano, distribuiti i suoi beni ai poveri, a 17 anni veste l'abito domenicano a Venezia, avendo come compagno di noviziato il futuro Benedetto XI, si trasferisce a Forlì dove vive altri 45 anni, salvo la parentesi dei sei anni nei conventi di Ravenna e delle Marche: Dante non può non averlo conosciuto per la sua popolarità in Romagna e soprattutto a Forlì, dove fu definito l'«apostolo dei poveri e padre della città», perché manifestò la sua carità e il suo amore per la concordia in modo particolare al tempo della battaglia di Forlì del 1° maggio del 1282, dove Guido da Montefeltro, indimenticabile protagonista del canto XXVII dell'*Inferno*, sterminò 8.000 Francesi di Giovanni d'Appia. Dante seppe di quella battaglia che definì «sanguinoso mucchio» al v. 44 del canto suddetto. Jacopo predicò nei Forlivesi sentimenti cristiani e fece seppellire le vittime, oltre a far erigere in memoria dei caduti di entrambe le parti una cappella nella quale si dovevano celebrare messe in suffragio di tutti. Il beato, dunque, mostra somiglianze con S. Domenico che, durante la sanguinosa battaglia di Muret, nella quale fu fatta strage di Albigesi, pregava per tutti, ma anche con figure di ambiente francescano per la generosità con

cui dona ai poveri e provvede ai malati. L'iconografia (in S. Maria delle Grazie a Milano) lo presenta spesso con un giglio in mano (a Venezia nella Basilica dei SS. Giovanni e Paolo e nella chiesa di S. Cristoforo). Si ricorda anche una sua statua nell'ospedale civile di Venezia, in quanto morto di cancro e prescelto come protettore dei colpiti da tale male. Viene anche rappresentato con un cuore su cui compare il simbolo francescano, poi domenicano e quindi gesuita, *IHS*, tanto ricorrente nel nostro Ponente: si ricordi a tale proposito la tavoletta su cui esso è inciso, conservata a Triora e tramandata come ricordo della predicazione di S. Bernardino da Siena in questi luoghi.

Nel XVII secolo sappiamo che sotto il nome di Jacopo fu costituita una congregazione domenicana riformata, approvata nel 1662 dal maestro generale De Marinis.

Il beato qui rappresentato nel gesto allusivo del pollice e dell'indice a ribadire la necessità della concordia fra i due ordini, forse si ispira anche alle parole del *Qoelet* in cui si sottolinea la necessità di essere in due per affrontare meglio le difficoltà, e ha accanto al suo viso un cartiglio su cui si legge *Felix lingua quae non*. L'espressione enigmatica è riconducibile alle raccomandazioni dell'ambiente dei predicatori: si ricorda che S. Francesco era detto «Tutto lingua» da Tommaso da Celano, ossia maestro della parola semplice e incisiva, e «Pregghiera vivente». Anche questo termine “lingua” ci riporta a Dante: le lingue di fuoco racchiudono i consiglieri fraudolenti, perché il fuoco è la pena per chi predica dottrine devianti dall'ortodossia, *linguosus* è detto il filosofo averroista, ma la lingua di fuoco è anche la forma in cui si manifesta la sapienza conferita dallo Spirito Santo; si vedano a questo proposito i canti dell'Inferno X, XIX e XXVI. Il significato complessivo del cartiglio può essere un invito agli ordini mendicanti e predicatori domenicani e francescani a frenare la lingua, come si legge nella *Lettera di S. Giacomo*, e a predicare solo il messaggio evangelico nella sua genuinità di carità, amore e fratellanza, forse raccomandando anche di evitare quelle risorse retoriche usate dai concorrenti, contro le quali Beatrice nel canto XXIX del Paradiso inveisce:

«Non disse Cristo al suo primo convento:
“Andate e predicate al mondo ciance”
ma diede lor verace fondamento:
e quel tanto suonò nelle sue guance
sì ch'a pugnar per accender la fede
de l'Evangelio fero scudo e lance.
Ora si va con motti e con iscede

a predicare, e pur che ben si rida
gonfia il cappuccio e più non si richiede ».

In modo esilarante anche Boccaccio riproduce nel discorso di Frate Cipolla nella novella decima della VI giornata un esempio di tali pessime abitudini.

Ma come mai nel quadro di un autore ligure compare un beato di ambiente tanto lontano? Le distanze si accorciano se non dimentichiamo la tela rappresentante *I quattro inquisitori tabiesi*, tutti e quattro appartenenti a ragguardevoli famiglie di Taggia, considerati benefattori del convento di origine. Tutti hanno in mano un cartiglio con il loro nome, mentre un altro si distende all'estrema destra della grande tela e in esso si elencano i nomi dei quattro, mettendo in luce le loro virtù di carità e di osservanza della regola, i loro studi teologici e la loro attività di inquisitori riunitisi nel capitolo di Bologna nel 1640. Il manoscritto del *Sacro, e vago giardinello*, conservato nell'archivio della Curia Vescovile di Alberga, presenta una singolare aderenza fra il testo memorialistico e l'immagine pittorica: cita infatti Tommaso Novaro, inquisitore a Rimini, Modena, Cremona e Faenza, presente anche a Ferrara dove sostiene vittoriosamente una disputa di teologia con il Rabbino della Comunità ebraica; narra di Michele Sasso, vicario del Santo Uffizio, inquisitore a Rimini, Ancona e Faenza e poi di Vincenzo Reghezza, lettore di Filosofia e Teologia e inquisitore a Modena, di Ambrogio Roggeri, grande predicatore impegnato persino di fronte al Sacro Romano Imperatore, inquisitore a Mantova, Parma, Rimini e Ferrara. Come si può notare gli inquisitori tabiesi hanno ricoperto in alternanza le medesime sedi, dunque le occasioni di incontro non dovevano mancare e uno di loro, Tommaso Novaro, procurò al convento la copia del dipinto di Bernardino Campi, presente nel museo del convento stesso. Ora, se è vero che lo stemma a destra nel quadro in questione è dei Reghezza e il quadro deve essere stato dipinto fra il 1645 e il 1660 circa, si può ipotizzare che il dotto Vincenzo Reghezza o qualche suo adepto, oltre a commissionare al Gastaldi il quadro, gliene abbia anche indicato, con dovizia di particolari, il contenuto culturale, ammonitivo, teologico. Nel quadro si riproporrebbe una presentazione chiastica dell'incontro tra Domenico e Francesco, introdotti rispettivamente da Iacopo Salomonio, personaggio di ambiente veneto-romagnolo che visse in sé una trasversalità domenicana e francescana e da Alberto Magno che rappresenta la praticabilità della concordia fra i due ordini, malgrado le differenze in campo teologico e non solo.

Per onest , si deve ammettere che la mia tesi sull'influsso forse esercitato dalla poesia di Dante sulla tela in questione pu  apparire fragile, soprattutto se si considera il contenuto il saggio di Saverio Napolitano in cui si indicano le letture pi  frequentate e preferite da personaggi colti del clero pontino. La presenza di Dante appare piuttosto limitata, in ordine anche al gusto dominante del secolo XVII che non   certo tempo di particolare fortuna per il poeta; tuttavia non posso sfuggire alla suggestione della mia tesi che si basa anche sui mille legami tra i Domenicani e Dante (si ricordi che Dante scrisse la sua prima epistola a un Domenicano, che sua figlia Antonia fu monaca domenicana con il nome di suor Beatrice, che S. Caterina e Tommaso Campanella furono lettori appassionati di Dante): perci    credibile che tale ordine non abbia mai smesso di coltivare studi danteschi anche in secoli di bassa fortuna del poeta e in ambienti non molto sensibili alla sua opera (come dimostra la tesi sugli affreschi di Campochiesa di Federica Natta).

Se   vero che Iacopo Passavanti e Gerolamo Savonarola proibirono la lettura degli scritti d'amore di Dante perch  ritenevano, come il poeta stesso, che andassero a detrimento dello studio della teologia, ricordiamo che in S. Maria Novella, a Firenze, da Andrea e Nardo Orcagna, nella scena del *Giudizio*, Dante   rappresentato tra il Passavanti e Pietro Strozzi, quasi prendesse il « cappello », cio  fosse incoronato, come si augurava, nei vv. 8 e 9 del canto XXV del *Paradiso*, « Ne le scuole de li religiosi francescane » e domenicane in cui si era formato.

Nota bibliografica

M. BARTOLETTI, *Il convento dei Domenicani di Taggia*, Genova 1993; ID., Voce G.B. Gastaldi, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1992; E. M LE, *L'art religieux du XVII^e siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris 1984; S. NAPOLITANO, *Libri e lettori nel Ponente di antico regime. 1627-1790*, in « Intemelion », 2 (1996), pp. 89-131; F. NATTA, *L'iconografia dell'Inferno nel Ponente Ligure*, in « Bollettino della Comunit  di Villaregia », 2004; EAD., *Per un'iconografia infernale nel Ponente ligure*, in « Intemelion », 9-10 (2003-2004), pp. 25-84; *La chiesa e il convento dei padri Cappuccini a Taggia*, a cura di P. TRAVERSONE, Taggia 2004; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1992; M. BERTUCCI, *Bibliotheca Sanctorum*, XI, s.v.: *Beato Salomonico*, coll. 1-2, Roma 1982.

INDICE

PRESENZA E CULTURA DOMENICANA NELLA LIGURIA MEDIEVALE	pag.	5
<i>Vito Piergiovanni</i> , Prefazione	»	7
<i>Costantino Gilardi</i> , <i>Ut studerent et predicarent et conventum facerent</i> . La fondazione dei conventi e dei vicariati dei Frati Predicatori in Liguria (1220-1928)	»	9
<i>Giuseppe Papparone</i> , I Domenicani in Liguria: Taggia	»	55
<i>Maria Teresa Verda Scajola</i> , La chiesa del Convento di San Do- menico a Taggia: Tipologie architettonico-decorative coeve e limitrofe a confronto	»	61
<i>Lucinda Buia</i> , L'incontro di San Domenico e San Francesco: echi artistici e riflessioni letterarie dal dipinto di Gastaldi con- servato nel Convento domenicano tabiese	»	79
<i>Lorenzo Sinisi</i> , Un sommista ligure del primo Cinquecento: prime note su Giovanni Cagnazzo e la sua <i>Summa Tabiena</i>	»	91
<i>Gianni De Moro</i> , I "monti di pietà" nel ponente ligure tra cinque e seicento. Il caso di Dolcedo	»	115
<i>Arturo Bernal Palacios O.P.</i> , Presencia y cultura dominicana en la Liguria medieval. Conclusiones	»	139

Albo sociale	pag.	145
Atti sociali	»	151
<i>Paola Guglielmotti</i> , Definizione e organizzazione del territorio nella Liguria orientale del secolo XII	»	185
<i>Angelo Nicolini</i> , Commercio marittimo genovese in Inghilterra nel Medioevo (1280-1495)	»	215
<i>Fabien Levy</i> , Gênes, ville de France? Aspects juridiques de la domination française à Gênes	»	329
<i>Roberto Moresco</i> , Capraia sotto il governo delle Compere di San Giorgio (1506-1562)	»	357

 **Associazione all'USPI**
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncub*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo