

334750

863.8

A944

E

BIBLIOTECA DI "LETTERE ITALIANE"

STUDI E TESTI

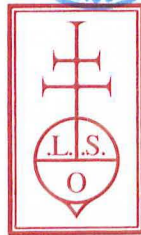
LX

# LETTERATURA IN FORMA DI SERMONE

I RAPPORTI  
TRA PREDICAZIONE E LETTERATURA  
NEI SECOLI XIII-XVI

Atti del Seminario di studi  
(Bologna 15-17 novembre 2001)

A cura di  
GINETTA AUZZAS, GIOVANNI BAFFETTI, CARLO DELCORNO



FIRENZE  
LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MMIII

LINA BOLZONI

PREDICAZIONE IN VOLGARE E USO DELLE IMMAGINI,  
DA GIORDANO DA PISA A SAN BERNARDINO DA SIENA

Il rapporto fra la parola del predicatore e l'immagine – sia quella dipinta, scolpita, miniata, sia quella costruita nell'interiorità, a guidare un percorso di purificazione e di elevazione – è un terreno di analisi molto fecondo. Studi recenti hanno richiamato la nostra attenzione su questo tema: partendo da punti di vista, da problemi di ricerca diversi, molti studiosi si sono trovati a incontrarsi proprio in questo terreno di frontiera.<sup>1</sup>

Ripercorreremo qui alcuni momenti di una storia quanto mai ricca e affascinante, scegliendo alcuni dei momenti più significativi della nostra predicazione in volgare prima dell'avvento della stampa.

1. LA PREDICAZIONE DOMENICANA E IL CICLO PISANO DEL *TRIONFO DELLA MORTE*

A proposito di quello straordinario ciclo di affreschi che, nel Camposanto monumentale di Pisa, rappresenta il Trionfo della morte, il Giudizio universale e le grandi scene di vita eremitica [Figura 1], la critica ha raggiunto un

---

<sup>1</sup> Cfr. ad esempio M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1991 [1971<sup>14</sup>] (tr. it. *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori di pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994) e *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1985 [1972<sup>1</sup>] (tr. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978), che usa la predicazione come uno degli strumenti attraverso cui ricostruire «l'occhio del tempo»; oppure sul nesso fra tecniche per la predicazione, la meditazione e l'arte della memoria, i due libri di M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 e *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 e L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, cui rinvio per una più ampia trattazione dei temi qui affrontati.

accordo di massima che riguarda l'autore, Bonamico Buffalmacco, e la data della composizione, che viene collocata negli anni Trenta del Trecento.<sup>2</sup> Dal nostro punto di vista è interessante il fatto che il periodo in cui si avvia la decorazione del Camposanto viene così a corrispondere al periodo in cui si costituiscono le prime grandi raccolte di prediche volgari. Siamo in una fase in cui la predicazione capillare degli ordini mendicanti si è profondamente radicata nella vita cittadina.<sup>3</sup> Si è dovuta misurare con i problemi nuovi che le trasformazioni economiche e sociali intervenute nel tessuto cittadino hanno creato anche in campo religioso. Adottando, sia pur con cautele e resistenze, il formidabile strumento che aveva caratterizzato la predicazione degli eretici, e cioè il volgare, la predicazione degli ordini mendicanti – dei Domenicani in primo luogo – offre alle masse cittadine anche un'occasione di acculturazione, di accesso (sia pure in una forma censurata e 'volgarizzata') al sapere elaborato negli *studia* e agli strumenti logici e formali di cui esso si serve.

Il fatto che le prediche – almeno quelle dei personaggi più famosi – non vengano solo dette, ma anche scritte in volgare, corrisponde inoltre a una svolta. Se ci sono giunte attraverso le *reportationes* (come i testi di Giordano da Pisa, dei primi anni del secolo), questo indica che tra il pubblico cittadino ci sono persone non solo desiderose, ma anche capaci di trascrivere il testo per conservarlo. Nel caso poi che il predicatore stesso abbia rielaborato il testo delle prediche tenute, abbiamo la prova che dignità e importanza nuove vengono attribuite al testo volgare: esso passa infatti da discorso di consumo a modello, a discorso di ri-uso,<sup>4</sup> inserendosi in una attenzione molto viva – testimoniata ad esempio dal Cavalca – per la ricezione del messaggio da parte degli "idioti", degli illetterati.

<sup>2</sup> Sul Camposanto pisano, cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996 e il recente intervento di J. BASCHET, *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in C. CASAGRANDE e S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 225-260 (cfr. p. 237 sgg.).

<sup>3</sup> Sulla predicazione rinvio, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, agli studi di C. DELCORNO, *La predicazione nell'età comunale*, Firenze, Sansoni, 1974; *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, Olschki, 1975; *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989. Cfr. inoltre T.M. CHARLAND, *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris-Ottawa, J. Vrin - Institut d'Études Médiévales, 1936; R. RUSCONI, *Predicatori e predicazione (secoli IX-XVIII)*, in *Storia d'Italia*, Annali 4, *Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 951-1035; M. ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1976; J. LONGÈRE, *La prédication médiévale*, Paris, Études Augustiniennes, 1982; V. COLETTI, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare*, Genova, Marietti, 1983; L. BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, III,2, 1984, pp. 1041-1072; *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1995; *Medieval Monastic Preaching*, a cura di C. Muessig, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998.

<sup>4</sup> Adotto qui la terminologia di H. LAUSBERG, *Elemente der literarische Rhetorik*, München, Hüber, 1967 [1949<sup>1</sup>] (tr. it. *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 15-17).

La predicazione cittadina degli ordini mendicanti contribuisce a creare anche un pubblico capace di 'leggere' le immagini dipinte; a Pisa, ad esempio, contribuisce a diffondere gli strumenti necessari per 'leggere' gli affreschi del Camposanto. Se noi infatti li guardiamo tenendo presenti i testi della predicazione domenicana contemporanea – i Domenicani avevano a Pisa, nel Convento di Santa Caterina, un centro prestigioso anche per l'attività letteraria e artistica –<sup>5</sup> possiamo notare in primo luogo una corrispondenza tematica. Questo significa che dalle prediche venivano informazioni che aiutavano a recepire i contenuti delle immagini. Ma si può osservare qualcosa di più. È noto che il ciclo di affreschi del *Trionfo della Morte* è costellato da grandi cartigli che contenevano in origine epigrafi volgari in verso, solo più tardi, e parzialmente, sostituite da iscrizioni latine. Nelle cornici c'erano inoltre alcune iscrizioni latine, purtroppo in gran parte perdute.<sup>6</sup> Questa struttura evidentemente comportava la divisione del pubblico in almeno tre categorie: gli analfabeti, chi sapeva leggere solo il volgare, chi sapeva leggere anche il latino.

Nel primo caso entrava in funzione la capacità comunicativa, l'immediatezza di rappresentazione che caratterizza l'immagine dipinta. Ad essa la Chiesa aveva dedicato una secolare attenzione, ravvisandovi il libro per chi non sa leggere, la predica senza parole (*muta praedicatio*).<sup>7</sup> L'effetto sprigionato dalle sole immagini veniva mediato dal ricordo delle parole dei predicatori. Queste sottolineavano in primo luogo l'importanza della memoria delle pene inferna-

<sup>5</sup> Uno straordinario documento della vita del convento di Santa Caterina è la cronaca, iniziata da fra Domenico da Peccioli e continuata da Simone da Cascina: F. BONAINI, *Cronaca del convento di Santa Caterina dell'ordine dei predicatori in Pisa*, «Archivio storico italiano», VI, 1854, II, pp. 399-593 (cfr. R. BARSOTTI, *I manoscritti della "Cronaca" e degli "Annales" del Convento di S. Caterina di Pisa*, «Memorie domenicane», XLV, 1928, pp. 211-219; 184-196, che corregge alcuni errori della trascrizione del Bonaini, e l'analisi della tradizione manoscritta in E. PANELLA, *Cronica di Santa Caterina in Pisa. Copisti autori e modelli*, «Memorie domenicane», n.s. XXVII, 1996, pp. 211-291). Cfr. inoltre: C. DELCORNO, *Giordano da Pisa*, cit., p. 7; gli Atti del convegno, *Le scuole degli Ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)*, Todì, Accademia Tudertina, 1978; O. BANTI, *La biblioteca e il convento di Santa Caterina in Pisa tra il XIII e il XIV secolo, attraverso la testimonianza della "Chronica antiqua"*, «Bollettino storico pisano», LVIII, 1989, pp. 163-172; G. FIORAVANTI, *La filosofia e la medicina (1343-1543)*, in AA.VV., *Storia dell'Università di Pisa*, I, Pisa, Pacini, 1993, pp. 259-288 (cfr. pp. 260-266); *Libreria nostra communis: manoscritti e incunaboli della Biblioteca cathariniana di Pisa*, Pisa, Tacchi, 1994.

<sup>6</sup> Si tratta, come è noto, di una situazione molto frequente e diffusa per secoli. Importanti interventi sui problemi legati alla compresenza di scrittura e pittura sono negli Atti del convegno "Vissibile parlare". *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

<sup>7</sup> Le riflessioni dei Padri della Chiesa su questo tema sono raccolte in L. GOUGAUD, *Muta praedicatio*, «Revue Benedictine», XLII, 1930, pp. 168-171. Cfr. L. FEBVRE, *Iconographie et évangélisation chrétienne*, in *Pour une histoire à part entière*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1962, pp. 795-819; M. CAMILLE, *Seeing and reading: some visual implications of Medieval literacy and illiteracy*, «Art History», 8, 1985, pp. 26-49.

li, del terrore suscitato dal pensiero dell'Inferno. Per questo, ad esempio, Giordano da Pisa esaltava l'uso francese di lasciare appesi a lungo i corpi degli impiccati:

E oltre monte, ne la Francia, non s'osa mai spiccare nullo impiccato, ma tanto vi sta quanto può attenervi, e però le forche loro sempre ne sono piene, e tal'otta ve ne vedresti ben quattrocento òmini tutti impiccati, quando sessanta, quando quaranta, e quando così ch'è una de le più orribili cose di questo mondo pur a vedere. Questo s'usa tuttodi là da' monti, per tutta la Proenza e per tutta Tolosa e per quelle parti, e questo fanno acciò che tu veggi dinanzie agli occhi la pena e la sentenza che ti verrà per lo malfare. Onde quello non è altro a dire se non: "Guàrdati bene, o tu omo, da peccato, acciò che tu non vegni a questa sentenza tu". Così è spiritualmente. Sontì posti in exemplo e dinanzi dagli occhi le forche infernali... E però se gli uomini le si recassero a la memoria, non pecherebbono per certo.<sup>8</sup>

Possiamo ricordare queste parole di fra Giordano mentre guardiamo le scene infernali del Camposanto. Le diverse bolge, i tremendi supplizi così analiticamente rappresentati [Figura 2], forse la presenza di personaggi legati a vicende recenti della città, dovevano suscitare nell'animo dello spettatore la stessa reazione che nei sudditi francesi creava la lunga, interminabile sequela degli impiccati. La giustizia terrena si rispecchia nella giustizia divina, e in entrambi i casi è identico il rapporto che si crea fra esibizione del castigo e prevenzione della colpa. Le parole di Giordano appaiono ispirate ad una ferma fiducia nella fiducia persuasiva dell'orrore.<sup>9</sup>

Sullo spettatore trecentesco analfabeta, inoltre, che guarda gli affreschi del Camposanto, il ricordo della parola del predicatore agisce non solo nel senso fortemente emotivo (e morale) che abbiamo appena visto, ma anche a livello di conoscenza. La predica, cioè, gli ha trasmesso una serie di dati del sapere contemporaneo che gli permette di decifrare anche immagini che allo spettatore medio del nostro tempo appaiono piuttosto astruse. Vediamo ad esempio la *Cosmografia*, che Piero di Puccio dipinge nel 1391 [Figura 3]. In essa Dio padre sostiene fra le sue braccia i cerchi concentrici della terra, degli elementi, dei pianeti, dei segni zodiacali, delle gerarchie angeliche; un sonetto ritornellato in volgare è scritto sotto l'immagine; nella cornice, in corrispondenza con diversi personaggi, alcuni *tituli* in latino, oggi purtroppo indecifrabili; nei due angoli in basso, sant'Agostino e san Tommaso tengono aperto un libro, con iscrizioni latine su cui poi ci fermeremo.

<sup>8</sup> GIORDANO DA PISA, *Quaresimale fiorentino 1035-1306*, a cura di C. Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 160-161.

<sup>9</sup> Sul ruolo della paura nel Trecento, cfr. J. DELUMEAU, *La peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*. *Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

La descrizione analitica – e più volte ripetuta – di quella che si credeva fosse la struttura del mondo, doveva essere un ingrediente abbastanza usuale della predicazione, visto che tracce consistenti ci sono rimaste negli scritti di fra Giordano e del Cavalca. Così ad esempio nel XLIII capitolo dell'*Esposizione del simbolo degli Apostoli* (scritta dopo il 1333) il Cavalca descrive analiticamente le gerarchie angeliche, paragonandole alle gerarchie terrene; in questo modo, egli dice, ne facilita la comprensione; assicura anche alle seconde, possiamo osservare, la sanzione divina che deriva dalla loro capacità di rispecchiare un ordine celeste. Nelle prime delle prediche che, nel 1304, fra Giordano dedica alla *Genesi*, la struttura del cosmo è minutamente descritta; solo l'angelo, commenta a un certo punto fra Giordano, ha nella sua mente tutto l'universo:

Lo intendimento dell'Angelo è come una tavola che v'è dipinta la figura interamente con nobili colori. Questa tavola c'incominciamo a scrivere noi, e a dipignere quando incominciamo ad avere intendimento, ed insino che ci viviamo, sempre ci arroghiamo; ma noi non compiamo di scriverla tutta, né di dipignerla interamente, peroch'è sì grande questa tavola, che non si può mai compiere di dipignerla in questo mondo; sì è grande, e sì è copiosa, sì che ci sono a porre tanti colori, ch'è una maraviglia.<sup>10</sup>

Dal punto di vista concettuale, fra Giordano non fa qui che sviluppare il tema aristotelico e scolastico dell'intelletto come *tabula rasa*. Le immagini che usa sono però di grande suggestione, proprio se vi collochiamo idealmente accanto il dipinto della *Cosmografia*. L'immagine realizzata dal pittore ci appare allora come qualcosa che rende visibile al pubblico cittadino quella pittura che solo l'intelletto angelico contiene nella sua intrezza e che la predica di fra Giordano delinea con le parole, dipingendola a poco a poco sulla *tabula* della mente degli ascoltatori.

Lo spettatore analfabeta di fine Trecento poteva con ogni probabilità decifrare la *Cosmografia* grazie alle informazioni che i predicatori gli avevano trasmesso, associandole a una idea di ordine, di gerarchia armoniosa. Le scene della *Genesi*, che iniziano subito dopo, risultavano insieme collegate e contrapposte alla *Cosmografia*, in quanto mettevano sotto gli occhi l'inizio della storia umana, che appare come espressione di un disegno divino e, nello stesso tempo, sua disordinata negazione.

Chi sapeva leggere il volgare, poteva integrare l'impressione suscitata dal-

---

<sup>10</sup> GIORDANO DA PISA, *Prediche sulla Genesi recitate in Firenze nel MCCCIV*, a cura di D. Moreni, Milano, Giovanni Silvestri, 1839, p. 153.

l'immagine e dal ricordo delle prediche col testo del sonetto che, come si diceva, era scritto sotto:

Voi che avvisate questa dipintura  
 di Dio pietoso sommo Creatore,  
 lo qual fe' tutte cose con amore,  
 pesate, numerate ed in misura,  
 in nove gradi angelica natura,  
 inello empirio cielo pien di splendore,  
 colui che non si muove ed è motore,  
 ciascun cosa fece buona e pura,  
 levate gli occhi del vostro intelletto,  
 considerate quanto è ordinato  
 lo mondo universale; e con affetto  
 lodate Lui che l'ha sì ben creato;  
 pensate di passare a tal diletto  
 tra gli Angeli, dove è ciascun beato.  
 Per questo mondo si vede la gloria,  
 lo basso, e 'l mez[z]o e l'alto in questa storia.<sup>11</sup>

Il messaggio si fa più elaborato: l'iscrizione in versi guida la lettura dell'immagine e insieme la moralizza, utilizzando anche reminiscenze dotte: i pesi e i numeri armoniosi dell'universo, motivo caro al neoplatonismo cristiano,<sup>12</sup> oltre a temi ed espressioni di derivazione dantesca.<sup>13</sup>

Più sofisticato si fa il messaggio che la *Cosmografia* trasmette a chi sa leggere anche il latino. Il libro aperto che san Tommaso regge, porta infatti una citazione della *Summa theologiae* in cui si esaltano l'unità e l'ordine del mondo, mentre l'iscrizione posta sul libro retto da sant'Agostino, tratta dal *De civitate Dei*, dice: «Ad opera Dei pertinent Angeli unde et ipsi sunt illa lux quae diei nomen accepit» («Gli Angeli sono prodotti dall'opera divina, per cui anch'essi costituiscono quella luce che venne indicata con il nome di giorno»).<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Il testo è trascritto in G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori e scultori...*, nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, II, Firenze, Sansoni, 1967, p. 172.

<sup>12</sup> Per la fonte scritturale di questa concezione, cfr. *Sap.* 11,20.

<sup>13</sup> Cfr. *Par.* 1,1; 14,131.

<sup>14</sup> *De civitate Dei*, XI,9. Sul libro tenuto aperto da san Tommaso si legge: «Ordo in rebus a Deo creatis unitatem mundi manifestat; mundus enim unus dicitur unitate secundum quod quaedam ordinantur ad alia» («L'ordine nelle cose create da Dio rende manifesta l'unità del mondo; infatti il mondo si dice uno, nel senso che costituisce un'unità in cui alcune cose sono ordinate in funzione di altre», *Summa theologiae*, p. I, q. 47, ad 3m). L'unico lavoro a me noto che studi la *Cosmografia* tenendo presenti anche le iscrizioni latine è G.L. BERTOLINI, *La cosmografia teologica del Camposanto di Pisa*, «Nuova antologia», s. V, CXLVII, 1910, pp. 720-725.

Si chiama così in gioco una complessa questione teologica, legata ai rapporti fra Dio e gli Angeli, e fra questi e la creazione del mondo. Le iscrizioni fanno riferimento alla dottrina ufficiale della Chiesa, quale era stata definita nel Concilio Lateranense del 1215; il fatto che si sentisse il bisogno di ribadire quella dottrina, in iscrizioni esposte al pubblico, anche se riservate ai "letterati", fa sospettare che si volesse contrastare una visione dualistica del mondo che aveva ispirato – e forse ancora ispirava a Pisa – alcuni movimenti ereticali.<sup>15</sup> In ogni caso si trattava di una questione teologica delicata, di una di quelle «sutilissime cose», come avrebbe detto fra Giordano, che era pericoloso esporre al volgo.<sup>16</sup>

La *Cosmografia* ci mostra chiaramente come il circuito che si crea tra le immagini dipinte e le parole (scritte e dette, e quindi ricordate) sia tale da selezionare il pubblico, da garantire cioè al prodotto la capacità di trasmettere messaggi via via più sofisticati in relazione con i diversi tipi di pubblico possibile. Un codice analogo doveva regolare la comunicazione nell'affresco del *Trionfo della Morte*. Qui purtroppo, come si diceva, molte scritte latine sono andate perdute, o risultano illeggibili; di altre è difficile valutare l'antichità.

Vediamo come funziona il nostro codice in rapporto al pubblico che sa leggere solo il volgare. Le scritte antiche – conservate per lo più attraverso una tradizione manoscritta –<sup>17</sup> sono in versi e hanno con le immagini dell'affresco un preciso rapporto: esse non narrano, ma moralizzano; non costituiscono dunque un semplice "doppio" della pittura, un puro rispecchiamento scritto delle immagini, ma cercano di controllare e indirizzare quella tensione che, come ha scritto Butor, si crea quando sono compresenti i due poli della pittura e della scrittura.<sup>18</sup> Cercano di influire sul modo in cui le immagini ven-

<sup>15</sup> Per verificare questa ipotesi bisognerebbe decifrare le altre iscrizioni latine e ricostruire un quadro preciso delle tendenze eretiche presenti a Pisa nel Trecento. Sulla funzione antiereticale sviluppata da francescani e domenicani nella Pisa di fine Duecento, che vede presenze catare, cfr. M. RONZANI, *Il francescanesimo a Pisa fino alla metà del Trecento*, «Bollettino storico pisano», LIV, 1985, pp. 1-55 (cfr. pp. 48-49).

<sup>16</sup> GIORDANO DA PISA, *Quaresimale fiorentino*, cit., p. 171.

<sup>17</sup> Cfr. S. MORPURGO, *Le epigrafi volgari in rima del "Trionfo della Morte", del "Giudizio Universale e Inferno" e degli "Anacoreti" nel Camposanto di Pisa*, «L'arte», II, 1899, pp. 51-87 (cfr. p. 54). Propone criteri in parte nuovi per l'edizione delle epigrafi L. BATTAGLIA RICCI, *Il "Trionfo della Morte" del Camposanto pisano e i letterati*, in *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1992-1993, Quaderno n. 4, Pisa, Cursi, 1995, pp. 197-239, poiché ritiene che i testi siano stati ridipinti sul muro in modo fedele, e che là dove sono leggibili siano più affidabili di quelli trasmessi dalla tradizione manoscritta.

<sup>18</sup> M. BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969 (tr. it. *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale, 1987). Sul rapporto fra immagini dipinte e scritte, cfr. F. NOVATI, *Freschi e minii del Dugento*, Milano, Cogliati, 1925; M. SCHAPIRO, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague, Mouton, 1973 (tr. it. *Parole e immagini. La lettera e il sim-*



gono recepite così da caricarle di un valore esemplare; questo significa incanalare la ricezione in un'unica direzione, catturare lo spettatore/lettore in modo tale che interpreti le immagini secondo quel senso univoco per le quali sono state pensate, si convinca della inevitabilità delle conseguenze provocate da certi comportamenti e cambi il suo modo di agire: come nell'*exemplum* la narrazione coinvolge sia l'interpretazione che la scelta pragmatica.<sup>19</sup> A tale scopo tende l'incalzare argomentativo che caratterizza molte delle epigrafi: il "se" all'inizio di verso indica il nesso ineluttabile che esiste fra il peccato e la dannazione;<sup>20</sup> nella stessa posizione sono per lo più collocati "or", "dunque", "adunque", seguiti da un imperativo, che vuole come trascinare con sé quel cambiamento morale di cui si è dimostrata la necessità.<sup>21</sup> Tale tecnica discorsiva si lega strettamente alla visione delle immagini, anzi ad un modo preciso di guardare le immagini. Le epigrafi in versi, infatti, puntano a trasformare l'immagine sensibile in immagine mentale, a caricare la prima di significati morali e di tensione emotiva così da renderla capace di operare sulle diverse facoltà della mente. Motivo ricorrente nelle epigrafi è infatti il "guardare fisso": il fissare l'attenzione – e, materialmente, la vista – su di un particolare, è la condizione che permette la metamorfosi dell'immagine, è ciò che innesta il gioco tra il vedere con gli occhi del corpo e il vedere con gli occhi della mente. Ad esempio in corrispondenza con l'Inferno si leggeva:

O peccator che in questa vita stai,  
 involto se' nelle mondane cure,  
*pon mente fiso* a queste aspre figure  
 che in questo oscuro Inferno traggien guai.  
 Chosì com'elle son, così serrai  
 se non ti penti del mal che facto hai.<sup>22</sup>

*bolo nell'illustrazione di un testo*, Parma, Pratiche, 1985); M. CAMILLE, *Seeing and Reading*, cit.; ID., *The Gothic Ideal. Ideology and Image Making in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; C. CIOCIOLA, "Visibile parlare": agenda, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 1992.

<sup>19</sup> Cfr. K. STIERLE, *L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire*, «Poétique», III, 1972, pp. 176-198 e S. SULEIMAN, *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, VIII, 1977, pp. 468-489.

<sup>20</sup> Cfr. «Femina vana, perché non ti delecti», v. 5 (MORPURGO, *Le epigrafi*, cit., p. 56); «O anima, perché non pensi», v. 6 (p. 56); «O peccator che in questa vita sei», v. 6 (p. 68) e «Anima savia, se ben miri fiso», v. 1 (p. 69), dove il "se" segue il vocativo iniziale.

<sup>21</sup> «O tu che porti la fronte e 'l ciglio», v. 6 (p. 57); «Se vostra mente serrà bene accorta», v. 6 (p. 57); «Del contemprar che nel deserto amate», v. 10 (p. 78). Ciccuto individua nell'impiego di "or" in funzione argomentativa una «vera e propria marca stilistica della prosa cavalciana»; analoga lettura dà di «porre mente», «porre cura», «mente... accorta», «t'haumilia» (M. CICCUTO, *Giunte a una lettura esemplare di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, in *Icone della parole. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 113-145; cfr. pp. 114-115, nota 8).

<sup>22</sup> MORPURGO, *Le epigrafi*, cit., p. 68.

E, in corrispondenza con la divisione fra eletti e reprobri nel Giudizio Universale, si leggeva:

Anima savia, *se ben miri fiso*  
*il futuro tempo* del divin giudizio  
 e li boni che son electi al Paradiso  
 et li rei dannati allo eterno supplicio,  
 la vita tua nel mondo serà perfecta  
 sequendo la virtù lassando il vitio.<sup>23</sup>

Appare chiaro da questi esempi come il circuito che si crea fra parole e immagini carichi le seconde di un'altra delle caratteristiche che contraddistinguono la narrazione esemplare: nel momento infatti in cui l'immagine viene moralizzata e diventa immagine interiore, essa si colloca in una dimensione in cui passato, presente e futuro coincidono. Gli affreschi, infatti, permettono di vedere il futuro eterno del giudizio divino, il presente eterno dei morti. Lo spettatore vi può dunque proiettare il suo presente e il suo passato, così da modificare il suo futuro.<sup>24</sup> Il gioco con le diverse dimensioni del tempo, la necessità di elevarsi ad un punto di vista che permetta di unificarle, è del resto *leitmotif* anche del *topos* dell'incontro tra vivi e morti di cui il Camposanto pisano presenta una versione quanto mai ricca e innovativa:<sup>25</sup> una nobile brigata a cavallo incontra tre cadaveri, che sono in uno stato di progressiva decomposizione. Uno di questi così si rivolge a uno dei nobili cavalieri:

Tu che mi guardi *et sì fiso mi miri*,  
 vedi quanto io son ladio al tuo conspecto,  
 quantunque che tu sii chiaro giovanecto,  
 pensalo or prima che Morte ti tiri.

...

*Sì come hora se' dèi ben pensar che io fui;*

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>24</sup> Per l'analisi di questo fenomeno come proprio del racconto esemplare, cfr. S. BATTAGLIA, *L'esempio medievale*, «Filologia romanza», VI, 1959, pp. 45-82 e VII, 1960, pp. 21-84; «*Exemplum*», a cura di C. Bremond, J. Le Goff, J.C. Schmitt, Turnhout, Brepols, 1982 (Typologie des sources du Moyen Âge Occidental, fasc. 40); *Rhétorique et histoire. L'exemplum dans le discours antique et médiéval*, «Mélanges de l'École Française de Rome», XCII, 1980, pp. 9-179.

<sup>25</sup> Cfr. C. FRUGONI SETTIS, *Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, «Atti dell'Accademia dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», CCCLXVI, s. VIII, XIII, 1967, pp. 145-251, da integrare con le osservazioni della stessa autrice nel più recente *Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVIII, 1988, pp. 1557-1643.

ma il mondo amico ad ciascheduno è poco,  
venir pur dèi a questo punto et luoco.<sup>26</sup>

Io sono quel che tu sei stato, dice dunque, come previsto dalla tradizione, il morto al vivo, e tu sarai quel che io sono adesso.

Alla brigata a cavallo si rivolge anche un altro personaggio: un eremita, tradizionalmente confuso con san Macario:

*Se vostra mente serrà bene accorta  
tenendo qui la vostra vista fitta,  
la vanagloria ci sarà sconficta  
e la superbia vederete morta.  
Et voi serrete ancor di questa sorta!  
Or observate la lege che v'è scripta.*<sup>27</sup>

Vediamo qui in funzione il codice già descritto, che gioca con i sensi molteplici del "vedere" e con le dimensioni del tempo; come nel brano di fra Giordano sugli impiccati, inoltre, dell'immagine si parla con il linguaggio della scrittura: «observate la lege che v'è scripta».

Il gioco fra parole e immagini con cui si cerca di plasmare la ricezione degli affreschi fa leva, come abbiamo visto, sulla manipolazione del tempo, cerca di costruire un rapporto stretto fra presente e eternità, fra particolare e universale. Le procedure seguite ci sono sembrate assimilabili a quelle dell'*exemplum*, e certo anche il realismo comico e l'efficacia naturalistica con cui Bufalmacco dipinge spingono in questa direzione.

## 2. IL COLLOQUIO SPIRITUALE DI SIMONE DA CASCINA E GLI SCHEMI VISIVI PER LA MEDITAZIONE E LA MEMORIA

Il secondo caso che prendiamo in esame – il *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina, scritto nel 1391 –<sup>28</sup> ci riporta sempre a Pisa, nel convento dome-

<sup>26</sup> MORPURGO, *Le epigrafi*, cit., p. 60.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 57. Il messaggio è rafforzato dal fatto che, tradizionalmente, si considera il peccato come la morte dell'anima; il cadavere, decomposto, divorato dai vermi, diventa così l'immagine visibile di una situazione interiore che deve suscitare orrore e pentimento. Si veda ad esempio la lauda di Jacopone che inizia «Si como la morte face – a lo corpo umanato / multo peio si fa a l'anema – la gran morte del peccato» (JACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, n. 26, pp. 71-72), dove il parallelismo viene sviluppato con implacabile realismo.

<sup>28</sup> Cfr. le notizie su Simone date in SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale*, a cura di F. Dalla Riva, *Presentazione* di C. Delcorno, Firenze, Olschki, 1982 e in E. PANELLA, *Cronica di Santa Cate-*

nicano di Santa Caterina, ma in una situazione profondamente diversa. La vita cittadina è ormai segnata da grosse difficoltà politiche e sociali;<sup>29</sup> la Chiesa, già indebolita dall'esilio avignonese, è dilacerata dal grande Scisma d'Occidente, che, iniziato nel 1378, durerà fino al 1417.

Il nostro autore è una figura di spicco dell'ordine domenicano; fra l'altro è più volte priore, tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, del Convento di Santa Caterina. Il *Colloquio spirituale* è dedicato a spiegare i sensi riposti della Messa: ogni gesto del celebrante, ogni sua parola, ogni dettaglio dei paramenti, viene interpretato così da trarne fuori i significati teologici e morali di cui sarebbe portatore. Gli interlocutori sono quattro, ognuno con uno ruolo preciso: Simone, il teologo, spiega i sensi riposti della liturgia; Caterina sollecita i suoi insegnamenti; il «fraticello» ne dà una versione fantastica, costruendo complesse immagini allegoriche; la «monachetta» ascolta, prega, si commuove e, alla fine, va in estasi. È molto importante che il dialogo sia scritto in volgare; questo aspetto, legato alla presenza di interlocutori femminili, ci dà un'idea del pubblico cui intende rivolgersi: in primo luogo un pubblico monastico, ma anche l'intera comunità dei fedeli. Nell'uno e nell'altra le donne avevano una parte di grande rilievo.

Le numerose immagini allegoriche che il dialogo contiene sono costruite secondo un preciso procedimento, che possiamo così descrivere:

1. si parte da un'immagine sensibile;
2. si concentra l'attenzione su di un particolare;
3. lo si tramuta per analogia in una immagine spirituale;
4. lo si carica, infine, di efficacia operativa.

Vediamo, ad esempio, i consigli dati alla monachetta mentre il prete indossa la pianeta:

Raguarda fizza a la pianeta, la quale tutte l'altre indumenta cuopre – dice Simone poco dopo – e diviza la vedrai in du' parte... allora t'infiamma e accende de la ecce-

---

rina in Pisa. Copisti autori e modelli, «Memorie domenicane», n.s. XXVII, 1996, pp. 211-291 (cfr. pp. 266-272). Sul *Colloquio spirituale* cfr. L. BOLZONI, Il «*Colloquio spirituale*» di Simone da Cascina. Note su allegoria e immagini della memoria, «Rivista di letteratura italiana», III, 1985, pp. 9-65; EAD., La battaglia dei vizi e delle virtù. Testi e immagini tra Tre e Quattrocento, in *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, pp. 93-123 (cfr. pp. 113-115).

<sup>29</sup> Cfr. O. BANTI, *Iacopo d'Appiano. Economia, società e politica del comune di Pisa al suo tramonto (1392-1399)*, Pisa, Università degli Studi, Pubblicazioni dell'Istituto di Storia della Facoltà di Lettere, 1971 e C. VIOLANTE, *Economia, società, istituzioni a Pisa nel Medioevo*, Bari, Dedalo, 1980. La città perderà, nel 1406, la sua indipendenza, cadendo in mano ai Fiorentini. Interessanti testimonianze sono nei testi raccolti in *Lamenti storici pisani*, a cura di G. Varanini, Pisa, Nistri-Lischi, 1968.

lente virtù de la carità, che è madre de l'altre, estendendo l'amore a Dio con tutte le forse e al tuo prossimo come a te medesima.<sup>30</sup>

Le due parti in cui è divisa la pianeta rappresentano infatti le due parti della carità, quella cioè rivolta verso Dio e verso il prossimo.<sup>31</sup> La posizione della pianeta, che ricopre gli altri paramenti sacri, d'altra parte, bene si presta a rafforzare l'allegoria, perché secondo l'insegnamento paolino (I *Cor.*, XIII) la carità sovrasta tutte le altre virtù. I verbi che indicano la vista («raguarda», «vedrai») servono a sottolineare la stretta contiguità tra immagine fisica da un lato, immagine mentale e spirituale dall'altro; suggeriscono anzi che il passaggio dalla prima alla seconda è facile, quasi inevitabile. Il secondo verbo, «vedrai», già descrive una meta raggiunta, qualcosa che si ottiene grazie a quello sguardo fisso e intento («raguarda fizza») che isola un particolare e lo investe di sensi allegorici; è già un vedere con gli occhi dell'anima. La celebrazione della Messa diventa così, negli interventi di Simone, fonte di un ricco processo metonimico: è uno spettacolo di cui egli blocca via via lo svolgimento, sezionando il quadro ottenuto in una lunga serie di immagini sensibili che diventano poi, secondo il procedimento indicato, immagini allegoriche e spirituali. Si tratta di un codice simile a quello già individuato nel Camposanto, nelle relazioni fra parole e immagini che si creano negli affreschi del *Trionfo della Morte*: anche là era importante la qualità dello sguardo, anche là l'efficacia della ricezione si giocava sul guardare fisso e sul ponte che questo può creare fra immagine sensibile, particolare, e immagine interiore, carica di valore universale. Ma nel Camposanto si trattava di una grande narrazione, proposta a forti tinte al vasto pubblico cittadino, perché ne traesse un insegnamento penitenziale; qui siamo, come si diceva, in un diverso contesto: il messaggio si fa più interiore, il procedimento più intellettualistico; all'*exemplum* e alla *figura* subentra l'allegoria.

La formazione di immagini allegoriche sempre più elaborate ha una precisa funzione: le immagini si devono imprimere con forza nelle diverse facoltà della mente, devono comunicare conoscenza e insieme operare una trasformazione morale, così da guidare fino alle soglie dell'esperienza mistica. Va sottolineato un punto: tutto il processo – la metamorfosi delle immagini, il loro operare sull'anima – è possibile solo perché coinvolge anche la memoria. Tutti gli interlocutori del *Colloquio spirituale* lo sottolineano: quando Simone e il

<sup>30</sup> SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale*, cit., p. 33.

<sup>31</sup> Lo stesso significato ha in un testo che costituisce una fonte importante per il *Colloquio spirituale*: INNOCENZO III, *De sacro altaris mysterio libri sex*, in *Patrologia latina*, 217, coll. 773-915; cfr. col. 795.

fraticello spiegano i particolari delle loro immagini, invitano la monachetta a «porli davanti all'intelletto», a «ridurli alla memoria», e infine a «meditarli». <sup>32</sup> Questi verbi sono usati, se non come sinonimi, certo come espressioni che indicano le fasi, strettamente legate, di un unico processo. I sensi riposti dell'allegoria, ordinatamente disposti sull'immagine, fanno dunque da guida sia alla comprensione, che alla memoria, che alla meditazione.

Il *Colloquio spirituale*, come abbiamo visto, affida la propria efficacia al gioco che crea tra immagini descritte dalle parole e immagini interiori. Se però allarghiamo l'analisi al di là del testo, vediamo venire sulla scena una terza componente del gioco, e cioè immagini dipinte, o meglio costruite sia con la pittura che con la scrittura. Il *Colloquio spirituale*, infatti, ci è stato tramandato da un unico manoscritto, del tutto privo di miniature, però le sue immagini allegoriche trovano puntuale riscontro in una serie di immagini dipinte, largamente diffuse nel Nord dell'Europa a partire almeno dal Duecento (ma di origine più antica), immagini, o schemi che venivano chiamati *stemma* o *figurae*, e che la critica ha ricondotto alla tipologia dei *Bilderbücher*. <sup>33</sup> Vediamo un esempio, tratto da un codice inglese di metà Duecento (British Library, cod. Harleian 3244), che raccoglie testi diversi, utili alla predicazione, fra cui una parte della *Summa vitorum et virtutum* del domenicano Peraldo, scritta intorno al 1236. <sup>34</sup> Proprio al testo del Peraldo si riferisce la miniatura che qui riproduciamo [Figura 4]: essa occupa le cc. 27v-28r del codice, così da formare un'unica scena. Guardiamo questo regale cavaliere che, aiutato da un angelo, fronteggia una torma di esseri mostruosi. Il rapporto fra parola e immagine è molto stretto: ogni luogo dell'immagine è infatti corredato di un'iscrizione.

<sup>32</sup> SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale*, cit., pp. 34, 36, 165.

<sup>33</sup> Su questo tema essenziale è l'ampio studio di F. SAXL, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 82-134. Importanti sono poi A.C. ESMEIJER, *Divina quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, van Gorcum Assen, 1978, che chiarisce bene la genesi didattica degli schemi, e il loro legame con l'esegesi biblica; M. EVANS, *The Geometry of the Mind: Scientific Diagrams and Medieval Thought*, «Architectural Association Quarterly», XII, 1980, pp. 32-55 e, dello stesso autore, *An Illustrated Fragment of Peraldus's "Summa" of Vice: Harleian Ms. 3244*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, pp. 14-68. Cfr. inoltre E. SÄNGER, *Über die Struktur des Bilderkodex in Trecento*, «La critica d'arte», III, 1938, pp. 131-135; S. SETTIS, recensione a G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, «Rivista di letteratura italiana», I, 1983, pp. 405-410; J.-C. SCHMITT, *Les images classificatrices*, «Bibliothèque de l'École des Chartres», t. 147, 1989, pp. 311-341. Per il nesso con l'arte della memoria, cfr. J.B. FRIEDMAN, *Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique*, in *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, a cura di B. Roy e P. Zumthor, Montréal-Paris, Vrin-Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, pp. 169-184; L. BOLZONI, *Allegorie e immagini della memoria: il ciclo della "Torre della sapienza"*, «Kos», 30, aprile-maggio 1987, pp. 54-61 e U. ERNST, *Ars memorativa und Ars poetica*, in *Ars memorativa*, a cura di J.J. Berns e W. Neuber, Tübingen, Niemeyer, 1993, pp. 73-100 (cfr. pp. 88-91).

<sup>34</sup> Cfr. M. EVANS, *An Illustrated Fragment of Peraldus's "Summa"*, cit.

Per capire quello che abbiamo davanti agli occhi, dovremo non solo leggere le scritte, ma anche fissare la nostra attenzione sul *luogo* dove ciascuna di esse è collocata; dovremo, in altri termini, ripercorrere lentamente, tappa per tappa, l'intero procedimento compositivo dell'autore. È così che l'autore riesce a condizionare, anzi a determinare, i modi, i tempi, i procedimenti della ricezione.

La chiave di lettura ci è offerta dal *titulus* che sta in alto: «*militia est vita hominis super terram*» («la vita dell'uomo sulla terra è una milizia»), tratta dal libro di Giobbe (VII,1). Qui sta l'origine di tutto il sistema della rappresentazione. I due elementi che vengono associati (la vita del cristiano, il combattimento del cavaliere) vengono suddivisi nelle loro componenti: le virtù che servono al cristiano, da un lato, le armi che servono al cavaliere, dall'altro. Le iscrizioni fanno sì che la catena delle associazioni diventi visibile e riconoscibile: l'elmo è la speranza, lo scudo è la fede, la lancia è la perseveranza, il cavallo è la buona volontà, e così via. Se il passo di Giobbe sopra citato dà la chiave di lettura unitaria, un passo della lettera agli Efesini costituisce il punto di riferimento più vicino del procedimento retorico che viene qui visualizzato: «Rivestitevi dell'armatura di Dio... In piedi, dunque, cinti i fianchi con la verità, rivestiti della corazza della giustizia, e per calzari lo zelo... Abbiate sempre in mano lo scudo della fede... Prendete l'elmo della salvezza e la spada dello Spirito, che è la parola di Dio» (*Ephes.*, VI,13-17).<sup>35</sup>

La miniatura inglese visualizza non solo una concezione (la vita come combattimento), ma anche un preciso procedimento retorico, che è spesso usato nel testo di Simone (ed è di uso piuttosto comune in altri testi contemporanei). Nel *Colloquio spirituale* leggiamo ad esempio che la speranza conforta il peccatore avviato al pentimento, e

perché lo vede anco infermo e impotente, li dona uno cavallo che lo meni a la celestiale patria, e è lo disiderio. Questo cavallo è ornato di veste di volontà monda, la sella è la compunzione, lo fieno è la divossione: in su quine taglia chi si converte, e corra e speroni lo cavallo cone esempli di santi...<sup>36</sup>

È chiaro che un brano come questo si potrebbe agevolmente tradurre in una immagine mista del tutto simile a quella del codice inglese: basterebbe cambiare le iscrizioni.

Ma guardiamo ora il contesto in cui il cavaliere è inserito. Ha di fronte a sé

<sup>35</sup> La glossa ordinaria arricchisce le indicazioni di san Paolo, arrivando a includere anche un cavallo (cfr. EVANS, *An Illustrated Fragment of Peraldus's "Summa"*, cit., p. 19).

<sup>36</sup> SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale*, cit., p. 39.



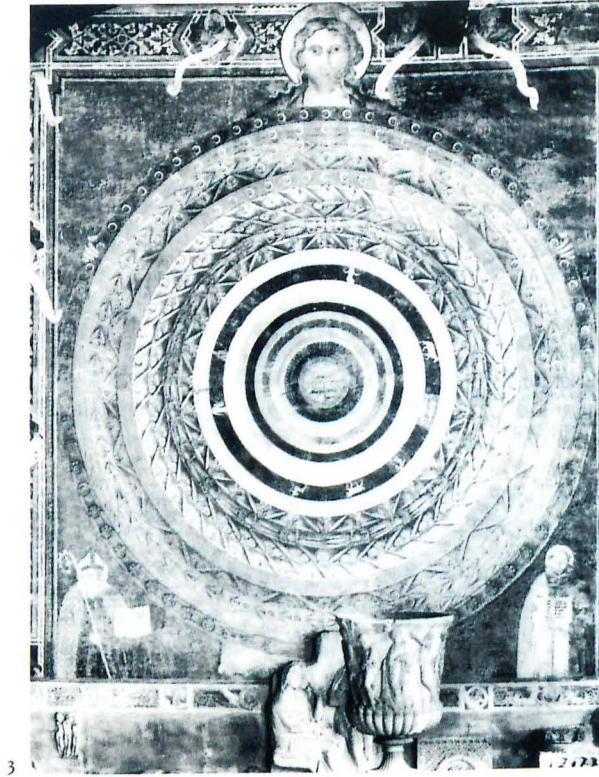
1



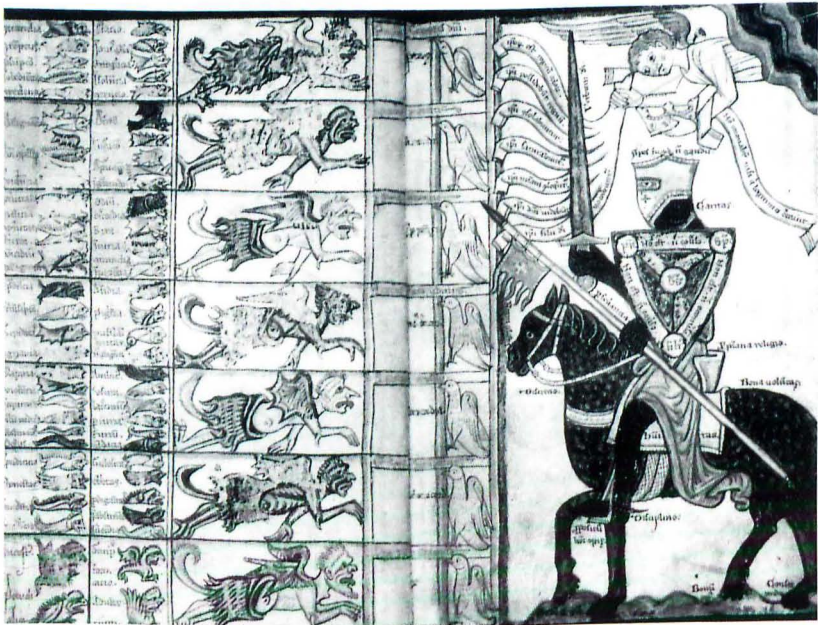
2

Fig. 1. Camposanto di Pisa, Bonamico Buffalmacco, *Il Trionfo della morte*. Fig. 2. Camposanto di Pisa, Bonamico Buffalmacco, *Inferno, dannati puniti*.





3



4

Fig. 3. Camposanto di Pisa, Piero di Puccio, *Cosmografia*. Fig. 4. Il cavaliere che combatte contro i vizi, British Library, cod. Harl. 3244, cc. 27v-28r.

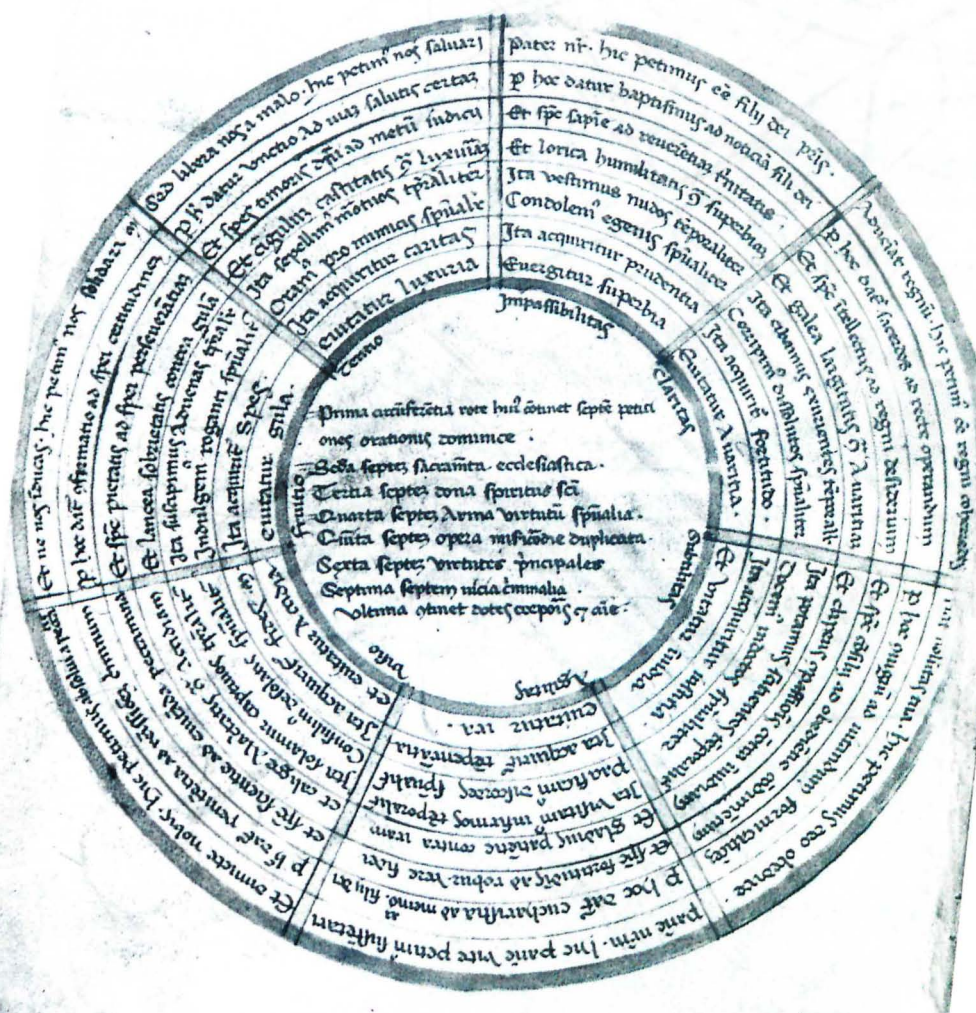


Fig. 5. I cerchi con le corrispondenze settenarie (i sacramenti, i doni dello Spirito Santo, le opere di misericordia, le virtù, i vizi, le qualità del corpo e dell'anima) (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Pluteo 30,24, c. 5v).

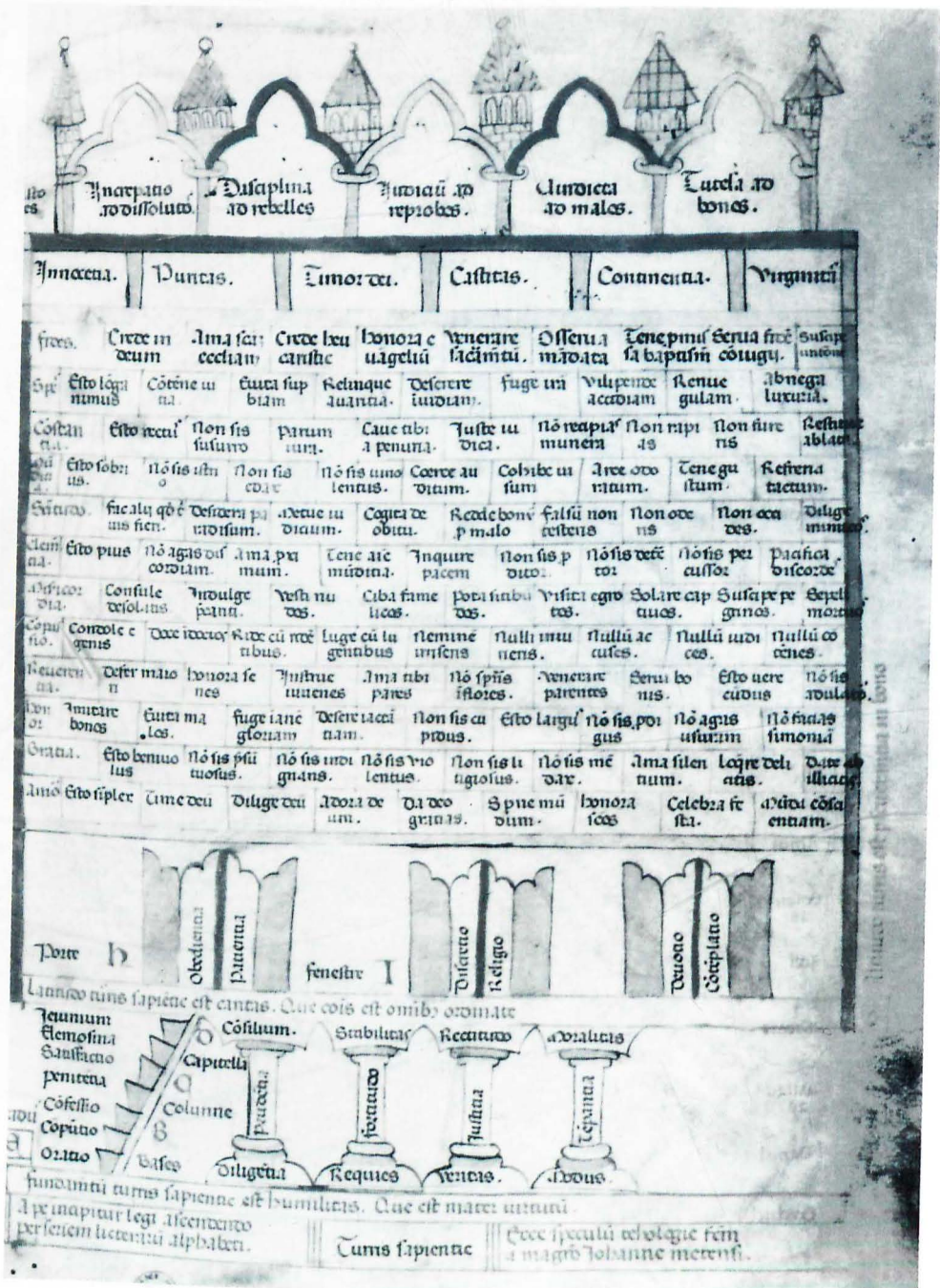
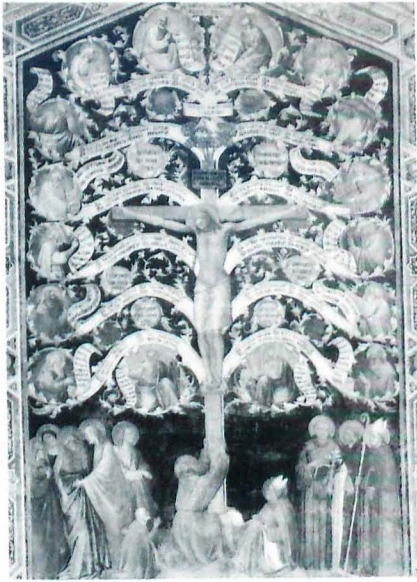
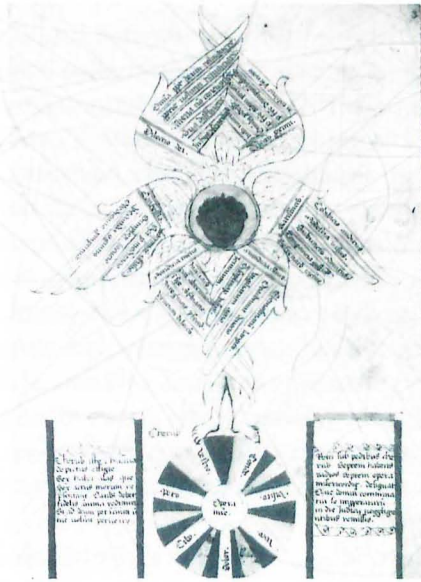


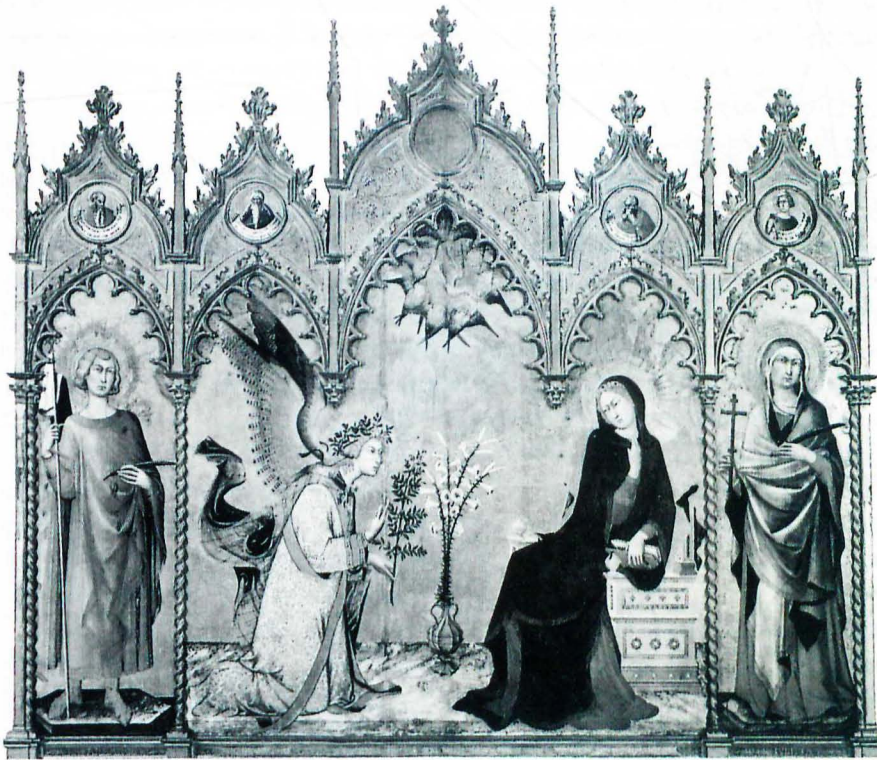
Fig. 6. La torre della sapienza (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Pluteo 30,24 c. 1r).



7



8



9

Fig. 7. Taddeo Gaddi, *L'albero della vita*, Firenze, Santa Croce, Museo dell'Opera. Fig. 8. Il cherubino (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Pluteo 30,24, c. 3r). Fig. 9. Simone Martini e Lippo Memmi, *L'Annunciazione*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

un'orda di demoni mostruosi, che sono collocati entro una griglia rettangolare. Ancora una volta dobbiamo farci guidare dalle iscrizioni: vedremo allora che si tratta dei sette vizi capitali e della loro numerosa figliolanza (i vizi minori che ne derivano). Ad essi corrispondono – schierati in campo avverso, dalla parte del cavaliere – le sette bianche colombe, che rappresentano i doni dello Spirito Santo, e le sette beatitudini del discorso della montagna, iscritte sul filatterio che è sorretto dall'angelo. Siamo di fronte alla rappresentazione visiva di un sistema di corrispondenze, di contrapposizioni, di derivazioni – di un sistema, in sostanza, di classificazione. Anche qui siamo in presenza di procedimenti retorici che possiamo agevolmente ritrovare e/o riprodurre in un testo: se percorriamo la griglia rettangolare dall'alto in basso, possiamo ricorrere all'enumerazione; se la percorriamo in senso orizzontale, possiamo ricorrere all'antitesi. In entrambi i casi il gioco delle corrispondenze numeriche (il sette, in questo caso) costituisce una cornice unitaria cui ricondurre la pluralità.

Così ad esempio nel *Colloquio spirituale*, nei capitoli 30 e 31, il *Pater noster* viene diviso in sette richieste, ognuna delle quali è collegata a un dono dello Spirito Santo, a una beatitudine del Discorso della Montagna, a una virtù e al vizio contrapposto. È lo stesso schema che troviamo spesso visualizzato nei *Bilderbücher*, ad esempio con dei cerchi concentrici [Figura 5].

Possiamo così vedere come un unico codice retorico attraversi pratiche e linguaggi diversi: letterario, figurativo, o misto. Ma si può dire qualcosa di più. La miniatura inglese ci mette sotto gli occhi, ci fa capire con l'immediatezza della rappresentazione visiva, lo stretto legame che si può creare – nella pittura come nel testo letterario – fra allegoria e immagini della memoria. Abbiamo già visto come le iscrizioni trasformino ogni parte dell'immagine sensibile in immagine morale. Nello stesso tempo l'insieme funziona da sistema mnemonico: l'ordine dei *loci* non è solo garantito, ma si rivela forte e compatto; i diversi *loci*, segnati appunto dalle iscrizioni, sono come le tessere di un *puzzle*: c'è un unico modo di ricomporle, c'è un'unica immagine entro cui tutte possono trovare collocazione. Attraverso le iscrizioni, inoltre, i concetti astratti delle diverse virtù vengono collocati nei *loci* e associati a immagini sensibili. Queste ultime diventano così non solo allegorie, ma anche, secondo i dettami dell'arte della memoria, *imagines agentes*; conoscenza e ricordo del sistema dei vizi e delle virtù vanno di pari passo.

Con le stesse modalità sono costruite altre immagini miste che trovano puntuale rispondenza nel *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina, come la «Turris sapientiae», lungamente descritta nel VI capitolo [Figura 6], o come «l'albero della meditazione di Gesù», nell'ultimo capitolo, che corrisponde fedelmente al *Lignum vitae* di ascendenza bonaventuriana, di cui Simone

poteva vedere un esempio, fra l'altro, nell'affresco attribuito a Taddeo Gaddi, nel refettorio di Santa Croce a Firenze<sup>37</sup> [Figura 7].

Ci possiamo chiedere quale diffusione avessero procedimenti di questo tipo. Il testo di Simone, come si diceva, è scritto in volgare, denuncia la volontà di rivolgersi ad un pubblico più ampio di quello di chi conosce il latino; resta tuttavia un testo di raffinato intellettualismo, fortemente connotato in senso mistico. Molti altri indizi, tuttavia, ci indicano che sarebbe sbagliato fermarsi qui, e pensare a un uso limitato, da élite, del gioco di immagini che abbiamo descritto. Molte delle immagini miste dei *Bilderbücher* non si trovano soltanto miniate su preziosi manoscritti; le vediamo dipinte su tavole, o in grandi affreschi, o ancora istoriate sulle vetrate. Questo vale soprattutto per il *lignum vitae*, ma un'attenta ricerca potrebbe riservare non poche sorprese anche per le altre immagini. Ad esempio tracce di un affresco quattrocentesco che rappresentava la *turris sapientiae* sono state trovate nell'Alta Val Brembana, sotto il portico della chiesa di Averara. La dipinge, nel 1446, «Petrus de Arsenelis». <sup>38</sup> Il caso di Averara ci dice che anche uno schema così complesso come la Torre della sapienza non era destinato solo alla meditazione privata, ma che un bravo predicatore lo poteva usare anche per un pubblico di varia composizione.

### 3. SAN BERNARDINO DA SIENA E L'ICONOGRAFIA CITTADINA

La riprova più importante del fatto che il codice retorico che stiamo descrivendo è capace di durare, di servire a propositi diversi, di mediare fra 'alto' e 'basso', ci è fornita dalla predicazione di san Bernardino da Siena (1380-1444), il francescano che, nel primo Quattrocento, ottiene un successo di massa, riempie di folla le piazze cittadine, fa innalzare roghi delle 'vanità', insegna a 'riconoscere' e a condannare le streghe.<sup>39</sup>

Tra i segreti del suo successo, accanto ad una spregiudicata commistione di insegnamenti elevati e di tecniche giullaresche e teatrali, c'è l'uso delle immagini. Il culto della tavoletta con il nome di Gesù, per il quale Bernardino è

<sup>37</sup> Cfr. A. LADIS, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia-London, University of Missouri Press, 1982, pp. 66-73 e p. 171.

<sup>38</sup> Cfr. G. ALESSANDRETTI, *La torre svelata*, «Istituzioni e territorio», Bimestrale della Provincia di Bergamo, II, 1987, 5, pp. 38-40; C. CIOCIOLA, «Visibile parlare»: agenda, cit., pp. 36-37.

<sup>39</sup> Su san Bernardino cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura*, cit., capitolo IV; ID., *Nota bibliografica*, in BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, I, Milano, Rusconi, 1989, pp. 59-66; F. MORMANDO, *The Preacher's Demons. Bernardino da Siena and the Social Understanding of Early Renaissance Italy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999. Molto utili sono i quattro volumi della *Enciclopedia bernardiniana*, L'Aquila, Centro promotore generale delle celebrazioni del VI centenario della nascita di San Bernardino da Siena, 1981-1985.

celebre, è solo un aspetto di un modo di procedere ben più articolato e diffuso. Soprattutto tra il 1425 e il '27, negli anni in cui raggiunge la maggiore celebrità, egli appare molto attento a utilizzare fino in fondo tutte le risorse, e tutti gli effetti, di quel gioco di rinvii tra immagini mentali, immagini costruite con le parole e/o con la pittura, che abbiamo sopra analizzato. Vecchi e nuovi schemi interagiscono, liberamente usati e reinterpretati in una specie di efficace *ars combinatoria*. Ne vediamo alcuni esempi.

Nel marzo del 1424 Bernardino predica a Firenze la Quaresima,<sup>40</sup> e lo fa, come sempre e come prescrivevano da secoli le *artes praedicandi*, isolando un versetto biblico, il *thema* della predica, che viene diviso poi e ulteriormente suddiviso in varie parti, così da formare la griglia del discorso. Puntualmente, introducendo la prima divisione del *thema*, Bernardino fa riferimento alle illuminazioni, agli splendori, ai raggi, alle ali di un serafino, anzi di quello che lui chiama il «nostro serafino». Si tratta solo di metafore chiamate a ingentilire lo schema scolastico delle divisioni? Ho potuto appurare che le cose non stanno così. Le puntigliose indicazioni di Bernardino fanno riferimento a una immagine precisa, tra le più diffuse, già a partire dal Duecento, nel ciclo di schemi visivi (o *Bilderbücher*) che abbiamo ricordato: il serafino (o il cherubino: i due termini tendono a confondersi) con sei ali, divise in parti diverse (le varie penne), ognuna delle quali, come indicano le iscrizioni, sta a rappresentare una tappa sulla via del pentimento, della confessione, della purificazione, della elevazione a Dio [Figura 8]. La fonte letteraria dell'immagine è un testo del XII secolo, *De sex alis Cherubin*, attribuito per lo più a Alano di Lilla, che a sua volta rielabora una visione descritta da Isaia (VI).<sup>41</sup> Secondo la *Legenda maior*, inoltre, quando san Francesco riceve le stimmate, ha una visione in cui l'immagine del Cristo crocifisso si sovrappone a quella di un serafino con sei ali: è una delle scene dipinte da Giotto ad Assisi.<sup>42</sup> L'immagine del serafino dalle sei ali era dunque familiare ai Francescani; la versione dei *Bilderbücher*, d'altra parte, ne faceva uno schema ideale per la predicazione della Quaresima.

Se noi rileggiamo le varie indicazioni che Bernardino ci dà nel suo quare-

<sup>40</sup> I testi sono leggibili nei due volumi *Le prediche volgari*, a cura di C. Cannarozzi, Pistoia, Alberto Pacinotti, 1924.

<sup>41</sup> Per una più ampia analisi della tradizione in cui Bernardino si inserisce, cfr. L. BOLZONI, *Predicazione e arte della memoria: un quaresimale di Bernardino da Siena e l'immagine del Serafino*, in *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz*, a cura di R.G. Kecks, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1991, pp. 179-195.

<sup>42</sup> BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda maior*, XIII,3, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saec. XIII et XIV conscriptae*, in *Analecta Franciscana*, Firenze, Quaracchi, 1941. Sui caratteri della ricostruzione compiuta da Bonaventura e sulla raffigurazione che Giotto ne dà, cfr. C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 1993.

simale fiorentino del 1424, vediamo che esse trovano una precisa collocazione sulle varie parti dell'immagine. Bernardino divide ogni ala in sette parti (da cui derivano sette illuminazioni); in questo modo ogni ala corrisponde a una settimana, e ogni illuminazione corrisponde ai vari giorni della settimana stessa; la domenica viene fatta coincidere con la prima illuminazione. Dato che il quaresimale inizia con il mercoledì delle ceneri, la prima predica prende le mosse dalla quarta illuminazione della prima ala. Le sei ali del serafino permettono così a san Bernardino di percorrere tutti i giorni della Quaresima. Per la Settimana santa, egli usa come schema il volto del serafino e gli splendori (i raggi) che ne escono.

Il quaresimale bernardiniano del '24 ci fa vedere da vicino come potevano funzionare le immagini dei *Bilderbücher*: il serafino, con le sue sei ali e i sette splendori del suo volto, diventa per Bernardino la mappa entro cui collocare l'intero ciclo della predicazione; è, insieme, una macchina testuale e un sistema di memoria: gli permette di costruire lo schema del quaresimale, di ricordarlo, e di farlo ricordare al suo pubblico, in particolare a quegli «intendenti» cui sono rivolte le puntigliose indicazioni da cui siamo partiti. A prima vista misteriose, tali indicazioni in realtà delineano un percorso, rinviano a luoghi precisi: a luoghi che sono parti dell'immagine dipinta e sono, nello stesso tempo, luoghi del testo, luoghi di memoria, luoghi di un percorso di elevazione spirituale.

Con ogni probabilità l'immagine del serafino non stava sotto gli occhi degli ascoltatori: essi dovevano crearla via via nella loro mente. In altri casi Bernardino usa immagini visibili, pitture che facevano parte della esperienza e della memoria visiva cittadina, come strumenti per comunicare con più efficacia il suo messaggio.

2) L'esempio più complesso di questo procedimento ci è dato dalla seconda predica del ciclo senese del 1427. Essa ha come *thema* un versetto dei salmi (XCI,11): «Angelis suis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis»; «Idio ha comandato alli angeli suoi, che guardino te in tutte le tue vie», lo traduce Bernardino, il quale racconta subito dopo di una visione:

Doh, elli mi pareva nella notte precedente vedere quasi in su l'aurora quello che è scritto nello Apocalisse al settimo capitolo, dove dice così: *Vidi quatuor angelos stantes super quatuor angulos terre, tenentes quatuor ventos terre, ne flarent super terras, neque super mare, neque in ullam arborem.*<sup>43</sup> Dico che elli mi parve vedere Siena, la quale aveva quatro porti in quatro parti.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> «Vidi quattro angeli, in piedi ai quattro angoli della terra, che trattenevano i quattro venti della terra, affinché non soffiassero vento né sulla terra, né sul mare, né sopra nessun albero» (*Apoc.*, VII,1).

<sup>44</sup> BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari...* 1427, cit., I, pp. 116-117.



La visione svolge un ruolo importante: all'insegna appunto del "vedere", permette di concordare il passo apocalittico con quello dei Salmi e di applicare il tutto a Siena; Bernardino dice infatti di aver visto la Madonna che implorava Cristo perché proteggesse la città. Più avanti – sempre in nome del "vedere" e della presenza del quattro – viene concordato con i primi due un altro passo biblico, quello in cui il profeta Daniele (VII,2-3) racconta: «Vedevo delle visioni durante la notte. Ecco che i quattro venti del cielo sconvolgevano il mare grande. E quattro bestie enormi, diverse l'una dall'altra, salivano dal mare». <sup>45</sup> Concordare diversi passi della Scrittura era una delle tecniche insegnate dalle *artes praedicandi*; meno ovvi e tradizionali sono i risultati che, così facendo, Bernardino ottiene. L'immagine costruita è particolarmente forte e impressionante; condensa in sé una pluralità di fonti e quindi di suggestioni; nasce da una complessa *ars combinatoria* ma si presenta come una naturale emanazione del testo biblico, rivendica quindi a se stessa la medesima verità e capacità operativa delle immagini del testo sacro. Centrale è il gioco insistito sul numero quattro: esso regola lo sviluppo della predica, scandisce cioè quasi tutte le divisioni e suddivisioni del *thema*; nello stesso tempo ha in sé una forte carica simbolica, perché la tradizione ne fa il depositario della totalità, o meglio della pluralità ordinata che governa il mondo: quattro sono i punti cardinali, quattro gli elementi, quattro le stagioni, quattro gli umori, ecc. <sup>46</sup> Il quattro trova una sua naturale proiezione visiva nel quadrato. Nel testo della predica il quadrato diventa l'immagine con cui visualizzare realtà diverse tra loro, ma strutturalmente uguali: il mondo, la città, l'anima e il corpo dell'uomo. Bernardino dedica grande attenzione a che gli ascoltatori costruiscano bene l'immagine mentale del quadrato e cerca di aiutare questo processo con un rinvio a un'immagine sensibile, che hanno sotto gli occhi: «Fa' ragione che l'anima sia come una città, la quale sia recata in quadro come questo pulpito». <sup>47</sup> In corrispondenza con i quattro punti cardinali, spiega poi Bernardino, vanno collocate quattro porte; ognuna di esse corrisponde a uno dei sentimenti principali dell'anima, che a loro volta sono paragonati a quattro venti e riassunti con dei versetti, tratti da una lauda di Jacopone che però qui, a differenza di altri casi, non viene citato:

Quattro venti escon dal mare  
che la mente fan turbare:

<sup>45</sup> «Videbam in visione mea nocte, et ecce quatuor venti coeli pugnabant in mari magno, et quatuor bestiae ascendeabant de mari diversae inter se».

<sup>46</sup> Cfr. A.C. ESMEIJER, *Divina quaternitas*, cit.

<sup>47</sup> BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari...* 1427, cit., I, p. 127.

el dolere e 'l gaudiare  
el temere e lo sperare.<sup>48</sup>

Prima di procedere oltre, Bernardino si preoccupa che l'immagine sia ben fissata nella mente:

Simile all'anima diciamo di Siena... Hai tu veduta Siena quadrata com'io t'ho detto? – Sì. – Or pensa che il demonio sta di fuore della città, ingegnandosi di fare, se potesse, pericolare la città, e anco chi l'abita dentro.<sup>49</sup>

A questo punto le quattro porte del quadrato diventano i *loci* di uno scontro fra angeli e demoni. I quattro «venti» del dolore e della gioia, del timore e della speranza, spiega Bernardino, possono essere indirizzati bene o male, possono cioè essere rivolti verso Dio o verso i beni mondani. Il modo in cui sono disposti nei *loci* dell'immagine visualizza il sistema di corrispondenza e di opposizione che li lega: se il godere è Oriente, ad esempio, il dolore sarà posto a Occidente.<sup>50</sup> L'immagine del quadrato diventa così capace di organizzare, e di far ricordare, tutto il resto della predica, che è dedicato a mostrare le conseguenze di un uso buono o cattivo dei quattro affetti dell'anima.

Nello stesso tempo, come si diceva, l'immagine diventa il teatro dello scontro fra angeli e diavoli; i suoi *loci* diventano i luoghi deputati del contrasto, che viene di volta in volta introdotto secondo formule fisse:

Il diavolo entra talvolta a la porta del levante all'anima col godere... Viene l'angiolo, e sta dall'altra porta riscontra a questa col dolore, dicendo...

Anco viene all'anima un altro vento dall'occidente che significa il dolore... E come l'angiolo vede costui volersi aiutare e tirarsi adietro da questi pericoli, subito corre nel pensiero di costui... e tura la bocca a questo vento...<sup>51</sup>

La messa in scena di un teatro allegorico serve a vivacizzare uno schema che rischia di essere ripetitivo.

Nei punti di svolta della predica, nei passaggi cioè dall'una all'altra artico-

<sup>48</sup> Si tratta di versi tratti dalla laude «O amor de povertate» (JACOPONE DA TODI, *Laude*, cit., n. 36, vv. 55-58). Nel testo jaconico i versetti delineano una tappa di un percorso di elevazione quanto mai radicale, che comporta la liberazione anche dalla paura dell'Inferno e dalla speranza del Paradiso. Bernardino usa i versetti come semplice strumento mnemonico, in funzione di un messaggio meno radicale, che tende a controllare le passioni piuttosto che ad abolirle.

<sup>49</sup> BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari...* 1427, cit., I, p. 128.

<sup>50</sup> Delcorno ha mostrato che il modello per lo scontro fra angeli e demoni è l'*Expositio in Apocalypsim* di Mattia di Svezia (*ivi*, pp. 116-117, note).

<sup>51</sup> *Ivi*, I, p. 130 e p. 134.

lazione del *thema*, Bernardino richiama alla mente del pubblico l'immagine di base che egli ha costruito:

Tu hai veduto questi quattro venti contrarii, i quali sempre tempestano l'anima con diverse tentazioni, e hai veduto come li angioli l'aitano, acciò che essa non caschi, dimostrandole i pericoli che sonno a amare o temere o sperare o godere delle cose di questo mondo... Sai, come è colassù a Santo Augustino in Capitolo quelle dipenture con quelli quattro venti da quattro parti, e quali so' quelli quattro venti ch'io ti dico.<sup>52</sup>

Bernardino si riferisce agli affreschi che Ambrogio Lorenzetti aveva dipinto per la sala capitolare del convento di Sant'Agostino, oggi purtroppo perduti.<sup>53</sup> Ritroviamo nel brano citato il solito, martellante richiamo al *vedere*: esso serve a suggerire la naturalità, quasi la necessità del passaggio dalla immagine alla sua interpretazione allegorica.<sup>54</sup> Nello stesso tempo, poiché si tratta di una immagine biblica, il gioco del *vedere* garantisce che l'esegesi che Bernardino ne dà è vera, scaturisce direttamente dal testo. Il rinvio alle pitture del Lorenzetti serve a dare più forza a tutta l'operazione: d'ora in poi, ogni volta che gli ascoltatori vedranno i quattro venti dipinti, li vedranno secondo la chiave di lettura che Bernardino ha dato loro; l'immagine del pittore funzionerà così da immagine della memoria degli insegnamenti impartiti dal predicatore.

In altri casi Bernardino cita delle immagini molto note a Siena e guida idealmente l'occhio del pubblico a recepirle in modo tale che si crei un'associazione con le parole del predicatore: l'osservazione (e il ricordo) della pittura trascinerà così con sé anche l'insegnamento che Bernardino le ha, in certo senso, affidato. Educazione dello sguardo e insegnamento morale saranno così strettamente legati.

Funzione analoga hanno altri riferimenti alle pitture cittadine. Così ad esempio gli affreschi del Buon e Mal Governo, dipinti da Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, sono analiticamente ricordati per delineare gli effetti della pace e della guerra, per mettere sotto gli occhi le conseguenze di un governo equo e di uno ingiusto. Uno schema binario, giocato sulle antitesi, fornisce lo schema sia per la lettura delle immagini che per il testo della predica.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>53</sup> Cfr. M. SEIDEL, *Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in Sant'Agostino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXII, 1978, p. 182 sgg.

<sup>54</sup> Abbiamo notato sopra lo stesso procedimento nel *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina.

<sup>55</sup> Sugli affreschi del Buon e Mal Governo cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, C. FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1983, cap. VI; i saggi raccolti in *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa, 1995, in particolare M.M. DONATO, *La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace*, pp. 23-41 e F. BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, p. 381 sgg. Per il modo in cui

Altre volte la parola del predicatore guida l'occhio del pubblico ad avvicinarsi via via all'immagine fino a concentrarsi sull'«atto» del personaggio raffigurato, su quella disposizione del corpo, su quella espressione del viso, che denotano i sentimenti, che ci fanno vedere l'interiorità. Così ad esempio l'affresco di san Francesco che riceve le stimmate, che i senesi potevano vedere nell'aula capitolare del convento di san Francesco, viene rievocato in modo tale che l'atto del santo comunichi allo spettatore quella conoscenza dell'estasi che il pittore dimostra di avere avuto:

Ha 'lo tu veduto colà a casa in Capitolo? Io non so chi vel dipinse; ma chi 'l dipinse, per certo elli *speculò* prima molto bene innanzi che elli il dipegnesse. Elli il fece per modo che apare bene, che elli sia fuore di sé e tutto in Dio trasformato. Mirali un poco nel la bocca sua quello che ti dimostra. Oh, quanto mi piace quello atto! Ché per certo ine si dimostra come elli ardeva in amore di Dio.<sup>56</sup>

L'atto della Madonna nel momento dell'Annunciazione, quale è rappresentato da Simone Martini, nel trittico dipinto per l'altare di San Ansano nel Duomo di Siena<sup>57</sup> [Figura 9], diventa l'immagine esemplare cui le ragazze si devono attenere:

Avee voi veduta quella Anunziata che è al duomo, a l'altare di santo Sano, allato a la sagrestia? Per certo, quello mi pare il più bello atto, el più riverente e 'l più vergognoso che vedesse mai più in Anunziata. Vedi che ella non mira l'Angiolo; anco sta con uno atto quasi pauroso. Ella sapeva bene che elli era angiolo: che bisognava che ella si turbasse? Che arebbe fatto se fusse stato uno omo! Pigliane essempro, fanciulla, di quello che tu debbi fare tu. Non parlare mai a uomo, che non sia tuo padre o tua madre presente.<sup>58</sup>

I rimandi all'iconografia cittadina possono inoltre intrecciarsi con i vecchi schemi dei *Bilderbücher*. A volte l'immagine dipinta non è esplicitamente citata, ma ne possiamo facilmente intuire la presenza. Così ad esempio nel quaresimale fiorentino del 1424 diverse prediche si modellano sullo schema del li-

Bernardino li cita, cfr. C. DELCORNO, *La città nella predicazione francescana del Quattrocento*, «Quaderni del Monte», 3, 1984, *Alle origini dei Monti di Pietà. I Francescani fra etica ed economia nella Società del Tardo Medioevo*, pp. 29-39.

<sup>56</sup> BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari... 1427*, cit., II, p. 929.

<sup>57</sup> Il dipinto fu trasferito nel Seicento nella chiesa di San Ansano in Castelveccchio, da cui fu fatto togliere nel 1799 per essere collocato agli Uffizi: E. CARLI, *Luoghi ed opere d'arte senese nelle prediche di Bernardino del 1427*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, Atti del XVI convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale, Todi, Accademia Tudertina, 1976, pp. 155-182 (cfr. p. 171), che apprezza anche la finezza critica del predicatore.

<sup>58</sup> BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari... 1427*, cit., II, p. 870.

*gnum vitae*. In particolare nel Venerdì Santo si parte dalle sue tre radici e ci si ferma sui dodici frutti che nascono da ciascuno dei rami e sulle due foglie che accompagnano ogni frutto. Lo schema deve servire a ripercorrere i diversi momenti della Passione, ma si fa talmente complicato che il predicatore invita il pubblico a disegnare l'albero della vita, così da poter seguire meglio la predica:

Se vuoi ritrarre l'albero della vita, fa' uno albero con tre radici, e rizza l'albero con dodici rami e con dodici frutti, e appresso che con ogni frutto abbi due foglie, e in ogni foglia iscrivi Gesù d'oro, e noterai poi per ventiquattro foglie tutta la passione del nostro Signore Gesù Cristo.<sup>59</sup>

In realtà c'era una grande immagine dipinta che poteva aiutare a costruire mentalmente il percorso delineato dal predicatore. Bernardino non la cita, eppure era proprio lì, a Firenze, a poca distanza da dove lui predicava: era il grande affresco del *Lignum vitae* che Taddeo Gaddi aveva dipinto negli anni sessanta del Trecento nel refettorio del convento di Santa Croce e che abbiamo già ricordato a proposito di Simone da Cascina. Proviamo anche noi a farci guidare dal complesso gioco delle immagini costruito da Bernardino: abbiamo uno schema di base, che possiamo visualizzare, seguendo le precise indicazioni che egli ci dà, in un modo simile a quella versione semplificata del *lignum vitae* che è propria dei *Bilderbücher*; abbiamo la versione, ben più drammatica e affollata di personaggi, dell'affresco di Taddeo Gaddi, e abbiamo le immagini mentali che le parole del predicatore creano in noi. Bisogna inoltre tener conto che si tratta di una predica del Venerdì santo, la più caratterizzata, secondo tradizione, da componenti drammatiche e da un forte coinvolgimento emotivo.<sup>60</sup> La costruzione dello schema della predica, con il suo complicato gioco di corrispondenze numeriche, serve da supporto esattamente a questo: esso è la griglia su cui si dispongono i vari atti di una specie di sacra rappresentazione nella quale il pubblico è trascinato a partecipare, a farsi coinvolgere anche fisicamente. Meditazione, intensa visualizzazione, partecipazione emotiva, coinvolgimento sentimentale: tutto questo si intreccia al gioco retorico e mnemonico che si affida alle scansioni numeriche.

Diventa chiaro allora quale è il senso dei richiami all'iconografia cittadina che via via troviamo nei testi di Bernardino: la città, con i suoi luoghi, con le

<sup>59</sup> BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari... 1427*, cit. [Firenze 1424], II, p. 294. L'oro che va usato per scrivere il nome di Gesù si lega al culto del trigramma promosso da Bernardino.

<sup>60</sup> Sulle prediche del Venerdì Santo cfr. P. KEPPLER, *Zur Passionspredigt des Mittelalters*, «Historisches Jahrbuch», III, 1882, pp. 285-315 e K. HEFELE, *Der hl. Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien während des XV. Jahrhunderts*, Freiburg, Herder, 1912, pp. 105-120.

sue immagini familiari, già radicati nella memoria del pubblico, è chiamata a trasformarsi in teatro della memoria della predicazione bernardiniana. Educazione dello sguardo e denuncia degli errori iconografici compiuti dai pittori<sup>61</sup> si legano strettamente: entrambi concorrono a rendere possibile quel circuito tra parole e immagini, tra ascolto e ricezione visiva, che il predicatore costruisce con tanta cura.

A fine secolo un altro grande predicatore, capace di infiammare le masse cittadine, Girolamo Savonarola, si mostra subito sensibile alle novità che la stampa comporta e la userà, da subito, come strumento per la sua battaglia. Certamente l'avvento della stampa segna uno spartiacque, ma è vero anche che i procedimenti che abbiamo cercato di analizzare dimostrano di avere una lunga durata, e una sorprendente vitalità.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Si veda ad esempio il passo in cui Bernardino dice che Giuseppe era «el più allegro vecchio che fusse mai nel mondo, guardatore di tanto tesoro quanto era la groliosa Vergine Maria, e quanto fu poi el dolce suo figliuolo Gesù. Tanta allegrezza, tanto galdio era in lui ch'era una meraviglia. E gli sciocchi dipintori el dipingono vecchio maninconoso e colla mano alla gota, come s'elli avessi dolore o maninconia avuta della guardia che gli era dato, che era tutto el contrario, allegro di cuore, di mente e di viso, veggendosi in tanta grazia di Dio. E appresso dipingono la nostra donna in parto, come s'ella avesse auto doglie o pene, come àno l'altre donne, e che vi fussino le balie eccetera. Tutti sono errori, ché ella partori senza pena alcuna» (*Prediche volgari... 1427*, cit. [Firenze 1424], I, pp. 278-279).

<sup>62</sup> Molto interessante si rivela, anche in questa ottica, l'esperienza dei missionari, come ad esempio quella del francescano Diego Valadés in Messico, nel secondo Cinquecento, o quella più famosa del gesuita Matteo Ricci in Cina. Su Valadés cfr., anche per ulteriori indicazioni, L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 225-277; su Matteo Ricci cfr. J.D. SPENCE, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York, Viking, 1984 (tr. it. *Il palazzo della memoria di Matteo Ricci*, Milano, Il Saggiatore, 1987).