



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

La sala capitolare di Santa Maria Novella
Ricognizioni e nuove proposte per l'interpretazione degli
affreschi trecenteschi e la funzione politica dello spazio

Relatore

Ch. Prof. Stefano Riccioni

Correlatore

Ch. Prof. Antonio Montefusco

Laureando

Vittoria Magnoler

864685

Anno Accademico

2021 / 2022

a Dario

La sala capitolare di Santa Maria Novella

Ricognizioni e nuove proposte per l'interpretazione degli affreschi trecenteschi e la funzione politica dello spazio

Introduzione generale.....	p. 5
1 La sala capitolare di Santa Maria Novella: descrizione.....	p. 9
2 <i>Status quaestionis</i>	p. 32
3 Caratteristiche e funzioni di una sala capitolare: definire le peculiarità a Santa Maria Novella per comprendere gli affreschi di Bonaiuti	p. 43
3.1 Definire le caratteristiche di una sala capitolare tramite le immagini	
3.1.1 Le costanti di una sala capitolare: elementi decorativi e arredi liturgici	
3.1.2 Gli arredi della sala capitolare di Santa Maria Novella	
3.2 Definire gli utilizzi di una sala capitolare tramite le fonti scritte	
3.2.1 Le funzioni della sala capitolare di Santa Maria Novella	
3.2.2 La sala capitolare domenicana nel quotidiano	
3.2.3 Riti e ricorrenze nel capitolo di Santa Maria Novella	
3.2.4 Gli eventi e il pubblico della sala capitolare. Per un'interpretazione delle pitture di Bonaiuti	
3.3 Un caso unico: il capitolo di Santa Maria Novella, cappella privata e scenografia per la festa del Corpus Domini	
3.4 Conclusioni	

4	Verso la Sapienza: l'affresco pedagogico per imitare e legittimare il filosofo.....	p. 85
	4.1 Considerazioni sulla Virtù della <i>Caritas</i> nell'affresco della parete ovest	
	4.2 Le altre Virtù: appunti per un'iconografia tomista	
	4.3 Modelli a confronto: sant'Agostino e Tommaso d'Aquino, celebrazione o legittimazione?	
	4.4 Tommaso d'Aquino: frate- <i>auctoritas</i> , <i>magister</i> e <i>iudex</i>	
	4.5 Conclusioni	
5	Il linguaggio e gli intenti degli affreschi a confronto con la <i>juridical preaching</i> e la retorica fiorentina.....	p. 123
	5.1 La parete sud, ovvero riabilitare la memoria di Pietro da Verona	
	5.2 Caratteristiche e metodi della predicazione domenicana a Santa Maria Novella, nel Trecento	
	5.3 La parete est: un problema di definizione	
	5.4 Passavanti, lo <i>Specchio</i> e la parete est	
	5.5 Riverberi della <i>juridical preaching</i> in campo artistico: <i>case-study</i> sulla parete est	
	5.6 Politica di/in immagini. Osmosi, interlocuzione, appropriazione dei metodi visivi comunicativi della <i>civitas Florentiae</i>	
	5.7 Conclusioni	
	Conclusioni.....	p. 164
	Apparato illustrativo.....	p. 171
	Riferimenti alle illustrazioni.....	p. 231
	Fonti, Manoscritti, Bibliografia.....	p. 237

Introduzione

Sebbene gli affreschi e la sala capitolare di Santa Maria Novella siano ormai stati minutamente analizzati da una cospicua bibliografia, all'occhio dello studioso contemporaneo essi risultano ancora carichi di problematiche irrisolte.

Tali questioni ruotano principalmente attorno all'elaborazione dei soggetti pittorici, gli intenti del programma decorativo, il pubblico di riferimento della sala, le funzioni da essa svolte, e la relazione dell'opera di Bonaiuti, e della sala capitolare tutta, con la politica culturale dei Domenicani di Santa Maria Novella, e dei vertici dello stesso Ordine.

L'elaborazione del programma decorativo è stata alternativamente collocata negli anni Quanta/Cinquanta del Trecento, o in un momento contestuale all'inizio dei lavori di decorazione, negli anni Sessanta. Le innumerevoli problematiche relative al concepimento degli affreschi sono state determinate dai ruoli rivestiti dal priore Jacopo Passavanti, ovvero l'esecutore testamentario delle volontà di Buonamico di Lapo Guidalotti, e l'autore dello *Specchio di vera penitenza*, un manuale che gli studi hanno riconosciuto essere testo mediatore per gli affreschi. Alla polarizzazione dell'attenzione sul manuale di penitenza è conseguito l'oblio di un altro trattato passavantiano, ovvero la *Theosophia* (testo peraltro inedito). Tale silenzio storiografico genera, oggi, l'urgenza di tentare un raffronto tra le pitture e il trattato, recentemente riscoperto.

Il problema delle intenzioni sottese al ciclo pittorico è stato sommariamente risolto dagli storici attraverso il concetto di autocelebrazione. Date la complessità e la ricchezza degli affreschi, non possiamo pensare di liquidare tanto facilmente la questione. Occorre, quindi, tornare a esaminare da vicino questo aspetto.

Per condurre tale indagine dobbiamo interrogarci sul pubblico di riferimento, sulle caratteristiche specifiche della sala, e sulle sue funzioni, ovvero su prospettive di analisi nuove nella sala capitolare di Santa Maria Novella.

Altrettanto insondato è il legame tra le pitture e la politica culturale elaborata dall'Ordine dei Predicatori. Uno studio che percorra questi territori inesplorati richiede una certa delicatezza nell'impostazione, poiché occorre ricordare che vigono disposizioni dettate dai vertici dell'Ordine, mentre coesistono singole politiche culturali sviluppate di convento in convento.

Neppure un'ipotetica relazione tra la sala capitolare, e più in particolare tra gli affreschi, e la *civitas Florentiae* è stata saggiata nella prospettiva della politica culturale domenicana.

Le zone d'ombra sin qui ricordate determinano la necessità di studiare ancora la sala capitolare di Santa Maria Novella e i suoi affreschi. Per tentare di rispondere ai quesiti esposti, tenuta presente la vasta bibliografia, abbiamo fatto ricorso alla ricerca archivistica, iconografica e iconologica.

La *Descrizione* ricostruirà precisamente la storia della sala capitolare di Santa Maria Novella, e le relative modifiche. Ognuna delle cinque sezioni cronologiche, in cui il capitolo è suddiviso, tratta degli usi, dell'architettura, e della pittura contestuali al periodo analizzato. Tale capitolo si imposta sullo stato dell'arte, che verrà presentato più approfonditamente nello *status quaestionis*.

Urgenza primaria, nel capitolo 3, sarà definire le caratteristiche dell'ambiente originario in cui si trovano gli affreschi, le funzioni a cui quest'ultimo era preposto e, dunque, il pubblico di riferimento del ciclo pittorico.

Lo studio si avvarrà delle immagini del tempo, che restituiscono involontariamente informazioni su una sala capitolare, e i relativi utilizzi, e delle *Consuetudines* dell'Ordine, che normano l'uso dell'ambiente.

Una volta ricostruita la relazione estetico-performativa che occorreva entro lo spazio, sarà imprescindibile riconoscere l'unicità del caso della sala capitolare di Santa Maria

Novella, che si esprime nelle sue inusuali funzioni di cappella privata, e scenografia per la solennità del Corpus Domini. Conseguentemente, profileremo il pubblico referente degli affreschi, costituendo un filtro originale attraverso cui interpretare il ciclo di Bonaiuti.

Attraverso la politica culturale domenicana, nel capitolo 4, ricercheremo tracce delle motivazioni racchiuse nella pittura della parete ovest, e le preciseremo tramite le funzioni rivestite dalla sala capitolare.

Considerare i soggetti delle pitture attraverso il filtro del pubblico di riferimento sarà utile sia per evidenziare il carattere epidittico, normativo e pedagogico della parete ovest, sia per delineare una prima espressione visiva della politica culturale domenicana.

Attraverso la ricerca iconografica e iconologica, descriveremo il ruolo centrale della *Caritas*, motivandolo tramite la relazione con la *Theosophia*. Il legame consisterà non tanto in un rapporto che renda l'opera passavantiana il testo mediatore per l'immagine della Virtù, quanto in una corrispondenza che iscrive le due opere nella politica culturale dell'Ordine residente a Santa Maria Novella.

Proseguiremo esaminando le restanti Virtù alla luce della *Summa Theologiae*. L'analisi ci permetterà di definire un'iconografia tomista strettamente legata alle dinamiche della composizione, al cui centro è raffigurato Tommaso. Tratteremo dell'effigie del santo confrontandola con altre opere trecentesche che lo ritraggono, e con la politica culturale dell'Ordine.

Riunendo i vari elementi dell'affresco potremo definirlo quale cornice sapienziale e legittimante. Per confermare tale natura, riproporremo il tradizionale raffronto con il *Trionfo di sant'Agostino*, e poi individueremo il valore della *Caritas*. Potremo così descrivere Tommaso quale frate-*auctoritas*, *magister*, e *iudex*.

Nel capitolo 5 ci occuperemo principalmente delle pareti sud ed est, proseguendo con la metodologia già illustrata.

Nello specifico, l'analisi della parete sud ci permetterà di profilare la figura di san Pietro da Verona e di rivelare, così, la strategia memoriale attuata nell'affresco. Ovvero, la riabilitazione della figura di Pietro quale martire e taumaturgo, allo scopo di creare un santo da venerare per i fedeli, e di dimostrare l'attività dell'Ordine in sinergia con la *civitas*. Di più, come Tommaso per la *vita contemplativa*, Pietro ci risulterà essere modello per la *vita activa* dei conventuali.

Per intraprendere lo studio della parete est, ci baseremo sulla predicazione dei Domenicani di Santa Maria Novella nel Trecento. Definirla quale *juridical preaching* ci permetterà di descrivere i temi centrali dell'oratoria domenicana e, quindi, la *formamentis* dell'Ordine residente presso il convento fiorentino. Una volta identificata quest'ultima, studieremo il linguaggio adottato nell'opera in relazione alla politica culturale dell'Ordine, e attraverso il confronto con altre opere domenicane (e non) della Provincia Romana. Dopo aver individuato le peculiarità del programma pittorico, procederemo al raffronto con la politica dell'evidenza, e con il regime dello sguardo, ovvero i punti centrali nella retorica della *civitas Florentiae* trecentesca.

Lo scopo della ricerca sarà interpretare gli affreschi, i loro intenti e il loro linguaggio, quale esposizione visiva della politica culturale domenicana, considerato che, nello spazio, la relazione estetico-performativa produceva un ristabilimento gerarchico degli elementi imprescindibili per la costituzione del bene comune, *intra muros* ed *extra muros*. Dimostreremo che il conformismo domenicano evidente nella *juridical preaching*, si attua anche nella politica per immagini. Infatti, entro la sala capitolare, i Domenicani di Santa Maria Novella compresero e utilizzarono il linguaggio visivo della retorica cittadina, risemantizzandone i contenuti.

1 | La sala capitolare di Santa Maria Novella: descrizione

Con l'obiettivo di fornire una panoramica dettagliata della storia e delle modificazioni architettoniche, pittoriche e funzionali, procedendo cronologicamente, descriviamo ora la sala capitolare di Santa Maria Novella.

Per studiare l'ambiente dobbiamo tenere presenti le diverse fasi di costruzione, dipintura, modificazione e restauro, tanto più perché definirle precisamente è risultato, e risulta ancora oggi, particolarmente complesso.

A partire dalla storiografia della sala capitolare, abbiamo individuato cinque momenti fondamentali: gli anni Quaranta e Cinquanta del Trecento cruciali per l'esame delle vicende costruttive; gli anni Sessanta del Trecento, durante i quali si colloca la decorazione ad affresco; il Cinquecento, con la concessione dell'aula alla Nazione Spagnola; il Settecento, con i restauri architettonici e pittorici ad opera del priore Salvatore d'Asciano; e infine i tempi più recenti, l'Otto e il Novecento, dominati dalle soppressioni napoleoniche e dalle opere di restauro.

Le tre sezioni di cui abbiamo detto al principio sono utili a descrivere l'evoluzione dell'aula nel periodo considerato.

Gli anni Quaranta e Cinquanta del Trecento

Funzione

Dalla monografia di Heidrun Stein-Kecks, che esamina le varie funzioni di una sala capitolare, emerge la centralità dell'aula nella vita conventuale¹.

¹ H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004, pp. 92-105.

L'aula è tradizionalmente parte degli edifici annessi al chiostro, questi costituiscono un'area monasteriale fondamentalmente interdetta al pubblico. Tuttavia, il chiostro, il refettorio e anche la sala capitolare erano accessibili a ospiti selezionati (fossero questi laici o parte del clero) in determinate occasioni. Infatti, lo spazio fungeva anche da luogo di rappresentanza, poiché qui venivano accolti uomini di alto rango, ad esempio in occasione del Capitolo Generale. L'aula era anche luogo di predicazione, infatti, non era infrequente la presenza di predicatori stranieri, ospitati per dar prova della propria oratoria.

Nella sala capitolare si leggevano e discutevano regolarmente i testi sacri e la regola. Oltre al quotidiano *officium capituli*, la sala faceva da sfondo a varie celebrazioni liturgiche e rituali; tra questi, anche i rituali di penitenza come il capitolo delle colpe, ben codificato nel suo svolgimento. La sala era sede di discussione per questioni giuridiche e amministrative, ad esempio il consiglio vi si riuniva per eleggere il nuovo priore. Allo stesso modo, i frati si adunavano per accogliere i novizi o per espellere chi si era reso indegno dell'abito dell'Ordine.

Nel caso inusuale di Santa Maria Novella, lo spazio divenne anche luogo privato di una famiglia fiorentina, poiché uno dei suoi membri ivi si fece seppellire. Si tratta di Buonamico di Lapo Guidalotti, ovvero un ricco mercante, che nel suo testamento del 9 agosto 1355 dispose una somma di denaro per la costruzione e la dipintura della sala capitolare domenicana, nonché per le celebrazioni commemorative in suo onore. Di queste, come degli altri usi dell'aula del convento, si dirà più precisamente al capitolo 3.

Architettura

Storia. Dal *Necrologio* si apprende che l'architetto della sala capitolare fu Fra' Jacopo Talenti, progettista anche del campanile del complesso. A Santa Maria Novella, il frate eseguì diversi interventi architettonici che si datano tra il 1333 e il 1362, anno

della morte². In questo arco temporale si colloca anche l'edificazione della sala capitolare, ma è difficile datarla con certezza. Infatti, come già riportò la settecentesca *Cronica* di Vincenzo Borghigiani³, è una lacuna documentaria a impedirne la datazione certa. Si tratta della perdita dei *Libri dei borsari* che riportavano notizie di carattere economico, e che mancano per gli anni che intercorrono tra il 1340 e il 1346.

Stefano Orlandi ha datato l'inizio della costruzione negli anni precedenti il 1346⁴, il periodo dominato dalla lacuna documentaria. Infatti, proprio da quell'anno, il nome di Buonamico di Lapo Guidalotti ricorre associato a fondazioni relative alla festa del Corpus Domini⁵, fino alla morte nel 1355. Tali attestazioni danno nota delle strette relazioni intercorse tra il mercante e i frati dell'Ordine, testimoniate dall'epiteto che lo ricorda come «*amicus magnus et dilector fratrum*»⁶. Pertanto, l'assenza di una traccia attestante l'inizio dei lavori per il capitolo, così come l'assenza del nome del mercante che si presuppone abbia contribuito con donazioni pecuniarie per la sua fondazione, ha spinto a ritenere che agli anni della lacuna documentaria, ovvero entro il 1346, si debba datare l'avvio dei lavori per la fondazione della sala. Inoltre, lo stesso Orlandi ha riportato una notizia secondo cui Giovanni di Ancisa, priore dal 1343 al 1348 (anno della morte), fu sepolto nella sala capitolare: questa notizia suggerirebbe che l'aula venne costruita entro gli anni Quaranta del Trecento⁷.

Nonostante le problematiche evidenziate, resta certo che la costruzione della sala capitolare dovette essere terminata entro il 1355, anno della morte del mercante, come testimoniato dalla lapide terragna nell'aula:

² S. Orlandi, *Necrologio di Santa Maria Novella 1235-1504*, 2 voll., Firenze, Leo Olschki, I, 1955, p. 525-527.

³ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella*, 1757-1760, f. 103.

⁴ S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, p. 543.

⁵ Ivi, p. 526.

⁶ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.3, Z. Guasconi, *Liber recordationum novus*, 1365-1371, ff. 28v-29v.

⁷ S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, p. 432.

«HIC IACET MICHUS FILIUM OLIM LAPI DE GUIDALOTTIS MERCATOR QUI FECIT FIERI ET
DEPINGI ISTUD CAPITULUM COM CAPELLA SEPULTUS IN HABITU ORDINIS A D MCCCLV
DIE IIII SEMPTEMBERIS REQUIESCAT IN PACE».

Il laico, sepolto con l'abito dell'Ordine, è ricordato come primo finanziatore della costruzione e delle pitture dell'aula. Infatti, nel *Liber novus* redatto dal priore Zanobi Guasconi tra il 1365 e il 1371, è trascritto il testamento del mercante. Il documento dà nota dei costi di costruzione per la sala capitolare, insieme a quelli per gli archi di accesso di pertinenza del chiostro; Buonamico stanziò una somma pari a settecento fiorini, cinquecento dei quali furono donati da lui, mentre i restanti furono saldati dal fratello Branca Guidalotti⁸. Il testamento di Buonamico riporta anche il desiderio di costruire una cappella per il Corpus Domini entro lo spazio del capitolo. È a questa sua ultima volontà che si deve ricondurre la realizzazione dell'inusuale scarsella con altare nella parete nord della sala capitolare.

Descrizione. La sala capitolare è situata tra il Chiostro Verde e il Chiostrino dei Morti; lungo il suo lato est corre il corridoio di collegamento tra i due chiostri, mentre sul lato ovest si impongono altri edifici del convento a due piani [Figura 1]. Renderemo conto delle modifiche subite dalla sala nei successivi paragrafi, ma ora analizziamo i caratteri architettonici della fondazione iniziale.

Il prospetto della sala capitolare si imposta lungo il lato nord del Chiostro Verde, e mostra ancora la struttura trecentesca simmetrica a tre assi con un portale tra due bifore nella zona inferiore e una finestra rotonda centrale. Le bifore connettono l'aula al chiostro attraverso i bassi davanzali su cui i frati potevano sedere per seguire, dall'esterno, quanto avveniva entro la sala⁹. La finestra sommitale risulta essere l'effettiva fonte di luce principale, poiché situata al di sopra della copertura del chiostro.

⁸ I. Taurisano, *Hierarchia Ordinis Praedicatorum*, Roma, Unio Typ. Manuzio, 1916, p. 82.

⁹ H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal* cit., p. 84.

L'architrave di ingresso, sormontata da una lunetta, presenta un rilievo decorato sulla sinistra con una scena di martirio, al centro con lo stemma della famiglia Guidalotti, e a destra con l'Assunzione di san Pietro Martire da Verona [Figura 2].

Nella sua *Cronica* Borghigiani scrisse di uno stemma dei Guidalotti fatto apporre da Guasconi nel 1364. Ciò condusse l'autore a ritenere che si trattasse proprio dell'effigie della famiglia fiorentina presente sull'architrave¹⁰.

Le figure delle due scene scolpite sono disposte paratatticamente su un fondo liscio; Silvia Colucci ha notato che lo stesso accade in certi rilievi senesi degli inizi del Trecento e che la geometrica semplificazione delle forme richiama lontani antenati arnofiani: per queste notazioni di stile ha proposto una datazione al 1340¹¹.

I due leoncini stilofori presenti nelle bifore rievocano opere senesi dei primi decenni del Trecento per le loro forme tornite e vitali, le criniere ricciute e le calligrafiche ciocche sui fianchi. Da queste caratteristiche emerge che i leoncini furono realizzati da uno scultore più capace di quello dell'architrave¹². Così come l'ipotesi di Orlandi, anche le osservazioni stilistiche di Colucci riconducono l'edificazione della sala agli anni Quaranta del Trecento.

L'aula si presenta come un ambiente unico, profondo 11,60 m e largo 15,77 m, eccezion fatta per la cappella del Corpus Domini impostata sulla parete nord. La sala di notevoli dimensioni è coperta da una sola grande campata di una volta a crociera a sesto acuto, con costoloni bicromi, sorretta agli angoli da quattro pilastri ottagonali, sui quali si distingue lo stemma dei Guidalotti¹³. Le nervature della volta danno vita a quattro ampie vele, come ampie sono le quattro pareti perimetrali. Secondo Julian Gardner, sarebbero soprattutto le superfici ininterrotte dei muri perimetrali a dimostrare che l'architettura venne completata a seguito di un programma pittorico già precedentemente

¹⁰ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella*, 1757-1760, p. 103.

¹¹ S. Colucci, *'Ymagines sculptas', nonostante tutto: capitelli, arredi, tombe*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, 3 voll., a cura di A. De Marchi, Firenze, Mandragora, I, 2016, pp. 87-124: 106.

¹² *Ibidem*.

¹³ La datazione degli stemmi non si può ricondurre con totale certezza a questa fase.

delineato¹⁴. Lungo i lati orientale e occidentale, come da tradizione, si deve immaginare vi fossero addossati degli stalli, ampi seggi destinati ad accogliere chi prendeva parte ai consessi¹⁵.

Pittura

In questi primi anni si colloca il polittico conservato oggi al Museo del complesso di Santa Maria Novella, con la sottoscrizione di Bernardo Daddi e la datazione al 1344 [Figura 3]. Dato il contenuto dei versetti iscritti sui filatteri dei personaggi raffigurati, si è ritenuto che l'opera provenisse *ab antiquo* dalla sala capitolare. Infatti, i testi iscritti sono incentrati sul culto dell'eucarestia e si connettono pertanto all'altare della sala dedicato al Corpus Domini. Il polittico raffigura la Vergine con Bambino in trono nello scomparto centrale maggiore, e in quelli laterali minori i santi Pietro, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista e Matteo, riconoscibili grazie ai nomi vergati alla base. Nella cuspide del pannello centrale vediamo il busto del Redentore benedicente entro un trilobo, mentre nelle cuspidi laterali sono raffigurati busti di profeti parimenti inclusi entro trilobi.

L'attuale carpenteria in stile neogotico è da ricondurre ai restauri del 1938. Infatti, l'opera subì diversi ricollocamenti che ne modificarono l'assetto originario: nel 1485 circa il polittico dell'altare maggiore della Basilica venne trasferito sull'altare della sala capitolare, soppiantando la pala daddesca, la quale venne a sua volta traslata sull'altare della Visitazione, addossato a una parete del Chiostro Verde. Per questa nuova collocazione l'opera, privata della carpenteria, venne riquadrata con l'aggiunta di una decorazione figurata fra le cuspidi¹⁶.

¹⁴ J. Gardner, *Patrons, Painters and Saints. Studies in Medieval Italian Painting*, Aldershot, Variorum, 1993, p. 109.

¹⁵ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella, 1757-1760*, f. 106.

¹⁶ Scheda di manutenzione dell'opera redatta nel 2013, consultabile alla pagina dei Musei Civici Fiorentini: <https://museicivici fiorentini.comune.fi.it/export/sites/museicivici/materiali/pagina_su_manutenzione_polittico_Daddi>.

Gli anni Sessanta del Trecento

Funzione

Possiamo immaginare che in questi anni la sala continuò ad essere utilizzata regolarmente dai frati. Infatti, la *Cronica* di Borghigiani ricorda come nel 1371 l'aula ospitò il «Capitolo Provinciale che ogni anno si celebrava»¹⁷ e nel 1374 il Capitolo Generale degli Ordini. L'autore precisa che quest'ultimo fu il quinto riunitosi a Santa Maria Novella, quindi, possiamo dedurre una certa continuità nell'utilizzo dello spazio¹⁸. Probabilmente, in questo torno d'anni, alle regolari funzioni si aggiunge anche la celebrazione per la festività del Corpus Domini.

Le pagine del volume di Vincenzo Fineschi, dedicato alla processione, danno nota dello stretto legame tra il convento e la solennità introdotta in città dai frati domenicani per primi¹⁹. L'autore, rifacendosi alla *Cronica* di Fra' Modesto Biliotti, afferma che il capitolo venne realizzato con il sostegno dei Guidalotti proprio per ospitare la processione. Pertanto, si tende a collocare in questo periodo l'utilizzo del capitolo come sfondo della festività.

Nonostante ciò, il momento in cui questa liturgia iniziò ad essere celebrata nell'aula non è chiaramente precisabile, se non per un documento del 10 febbraio 1374 che dà consenso alla compagnia del Corpus Christi di celebrare nella sala capitolare la solennità, com'era già consuetudine fare: «*concedimus Sotietati de novo create et facte ad honorem et reverentiam et sub titulo sacrosancti corporis domini nostri Yesu Christi festum, quod celebrari consuevit in capitulo dicti conventus ob reverentiam eiusdem Sacratissimi Corporis eiusdem Dei et Domini nostri Yesu Christi*»²⁰.

¹⁷ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella*, 1757-1760, f. 119.

¹⁸ Ivi, f. 122.

¹⁹ V. Fineschi, *Della Festa e della Processione del Corpus Domini in Firenze. Ragionamento storico del Padre Vincenzo Fineschi*, Firenze, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1768, p. 13.

²⁰ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.3, Z. Guasconi, *Liber recordationum novus*, 1365-1371, f. 44v.

Infine, come si evince dalla trascrizione del testamento di Guidalotti, realizzata da Zanobi Guasconi nel *Liber novus*, agli anni Sessanta del Trecento sono da ricondurre anche le celebrazioni in memoria del defunto²¹.

Pittura

Storia. Nel 1549, Giovambattista Gelli in *Sopra que' due sonetti del Petrarca* ricordò Simone Memmi quale autore degli affreschi della sala capitolare fiorentina²²; più tardi, Vasari scisse la paternità del ciclo tra Simone Memmi e Taddeo Gaddi²³.

La tradizione vasariana si perpetrò nel tempo fino al 1916 quando, grazie agli studi di Innocenzo Taurisano, venne ritrovato il contratto datato al 30 dicembre 1365 stipulato tra il priore del tempo, Zanobi Guasconi, e il pittore Andrea Bonaiuti²⁴. Taurisano si riferì allo stile all'artista con lodevoli aggettivi e riconobbe ai Domenicani il gusto per le innovazioni artistiche espresse nella scelta del pittore²⁵. Tuttavia, più tardi, Richard Offner e Klara Steinweg dimostrarono la limitata reputazione dell'artista tra i suoi contemporanei²⁶.

Eppure, il contratto è già citato nella *Cronica* settecentesca di Borghigiani: l'autore non solo trasmise la tradizione vasariana, ma a questa congiunse anche il documento trecentesco; di quest'ultimo fornì una propria interpretazione: lesse nel contratto l'intenzione del priore di far completare gli affreschi, già realizzati da Gaddi e Memmi al tempo del priore Jacopo Passavanti, amico di Buonamico di Lapo Guidalotti²⁷.

²¹ Ivi, ff. 28v-29v.

²² G.B. Gelli, *Opere*, a cura di A. Corona Alesina, Napoli, Fulvio Rossi, 1969, p. 327.

²³ G. Vasari, *Vita di Taddeo Gaddi fiorentino pittore*, in *Le vite 1568* (edizione Giuntina), a cura di Fondazione Memofonte <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf> (2006), pp. 152-156: 156.

²⁴ I. Taurisano, *Il capitolo di Santa Maria Novella in Firenze*, «Il Rosario», 3, 1916, pp. 217-230.

²⁵ Ivi, p. 229.

²⁶ Sottolineando come Nardo e Andrea di Cione potessero aver offuscato i meriti di Bonaiuti, Offner e Steinweg si avvalsero non solo della mancata associazione del nome di Bonaiuti agli affreschi della sala capitolare nel tempo, ma anche dell'assenza del pittore nel testo di Ghiberti e nel documento pistoiese, che elenca *li migliori maestri di dipingere che siano nati in Firenze per la tavola dell'opera di sancto Giovanni*. Cfr. R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti*, in *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, 7 voll., a cura di R. Offner, K. Steinweg, Firenze, Giunti, IV, 1979, p. 7.

²⁷ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella, 1757-1760*, ff. 109-110.

Tali divergenze vanno ricercate nell'ambiguità del contratto, nel documento Guasconi limita il tempo di azione dell'artista a due anni: «el detto Andrea debbe avere dipinto tucto il capitolo dal decto kalendi di gennaio a due anni»²⁸. Il testo si rivela problematico principalmente per due motivi. Il primo è rappresentato dalla parola 'tucto' che fa immaginare il capitolo privo di pitture fino a quel momento, confliggendo così con l'interpretazione di Borghigiani. Il secondo deriva da un'osservazione di Offner e Steinweg. Sebbene essi, concordi con Taurisano e con la critica a lui seguente, riconobbero in Bonaiuti il solo autore delle pitture, osservarono anche che: «it is unlikely that Andrea was able to complete the task in such a limited time»²⁹. Una simile considerazione sarebbe confermata dal fatto che tra il 13 luglio 1366 e il 31 maggio 1367 Bonaiuti fu membro della commissione costituita per esaminare i progetti per il Duomo fiorentino³⁰.

Nel 1991, Serena Romano diede credito a quanto stabilito da Taurisano³¹. Egli aveva proposto di identificare Bonaiuti in quell'Andrea 'de Florentia' nominato in un documento datato al 1368, e che collocava il pittore già in quell'anno a Orvieto³². L'ipotesi, però, era stata discussa nel 1979 dagli autori del *Corpus* della pittura fiorentina, che avevano ricordato l'inverosimiglianza di un'esecuzione tanto rapida degli affreschi fiorentini³³.

Il contratto - ritenuto dirimente per risolvere la questione attributiva e la datazione degli affreschi (stando a quei due anni limite imposti da Guasconi) - apre, invece, molteplici problematiche se lo rianalizziamo con il metodo filologico.

Nella cedola trecentesca, la principale questione di cui si discute è finanziaria e relativa a «una casa ne la quale al presente [Andrea Bonaiuti] habita, posta nella nostra

²⁸ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.3, Z. Guasconi, *Liber recordationum novus*, 1365-1371, f. 40v.

²⁹ R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., IV, p. 7. A pagina 19, gli stessi autori scrivono: «whether this time limit was kept to is not known; but the homogeneity of the frescoes makes it likely that it was not greatly exceeded».

³⁰ *Ibidem*.

³¹ S. Romano, *Andrea di Bonaiuto*, in *Treccani. Enciclopedia dell'Arte Medievale*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-bonaiuto_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/> (1991).

³² I. Taurisano, *Il capitolo* cit., p. 222.

³³ R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., IV, p. 9.

piacça nuova»³⁴. In questa, il priore scrisse che, per la suddetta abitazione, Bonaiuti avrebbe dovuto pagare al convento sessantacinque fiorini, ovvero una somma pari ai diciotto mesi di affitto in arretrato. Pertanto, Guasconi impose: «li quali danari egli non debbe pagare contanti ma debbe scontargli ne la dipintura del nostro capitolo»³⁵. Di qui, capiamo che il pittore alloggiava nella casa già almeno da diciotto mesi; di più, è noto che lo stesso abitò nel quartiere di Santa Maria Novella a intermittenza tra il 1351 e il 1376, un arco temporale a cui si datano anche due opere per la chiesa dello stesso convento: il polittico con la Vergine e i santi conservato alla National Gallery di Londra, e il cartone per la vetrata con l'Incoronazione della Vergine³⁶.

Se consideriamo quanto riportato finora alla luce del grande impegno proferito da Guasconi per la realizzazione di diverse opere nel suo convento³⁷, e dei più recenti dubbi sulla datazione agli anni 1366-1368 finora proposta per gli affreschi³⁸, possiamo forse tentare una retrodatazione. Infatti, potremmo considerare il limite temporale descritto nel contratto dal priore come un *ultimatum* imposto a una decorazione pittorica già in opera almeno da diciotto mesi, cominciata dunque alla metà del 1363, quando il convento era già retto da Guasconi (priore dal novembre 1362 alla fine del 1365³⁹). Ad avvalorare la nostra ipotesi concorre l'osservazione riportata di Offner e Steinweg sull'impossibilità di completare le pitture in soli due anni. Di più, il contratto dà nota di discordie tra il pittore e un'inquilina che suggeriscono una convivenza di lunga durata che ci permette un'ulteriore retrodatazione degli affreschi:

«con ciò sia cosa che nella parte di sotto della detta casa habita una donna col suo marito, la quale à nome monna Balda, intendiamo vogliamo e dichiariamo ch'el detto Andrea

³⁴ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.3, Z. Guasconi, *Liber recordationum novus*, 1365-1371, f. 40v.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ D. Gordon, *Andrea Bonaiuto's Painting in the National Gallery and s. Maria Novella: The Memory of a Church*, «The Burlington Magazine», 151, 1277, 2009, pp. 512-518: 516

³⁷ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella*, 1757-1760, f. 101.

³⁸ G. Ravalli, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento dalla fondazione al tardo gotico*, a cura di A. De Marchi, 3 voll., Firenze, Mandragora, I, 2015, pp. 147-256: 208-235: si propone di mettere in discussione la datazione finora proposta *ex lege* per le pitture del capitolo.

³⁹ D. Gordon, *Andrea Bonaiuto's Painting* cit., p. 517.

non possa cacciare la detta donna de la detta casa, né lei in veruno modo molestare né la pigeone usata crescere, ma lei tenere in quella libertà che infino a qui è stata»⁴⁰.

Descrizione. L'affastellarsi degli studi⁴¹ che reiterò l'idea vasariana secondo cui il priore Jacopo Passavanti fu l'elaboratore del programma iconografico dell'aula⁴², e non solo l'esecutore testamentario di Buonamico⁴³, ha portato a ricondurre anche il testo mai completato dal priore, lo *Specchio della vera penitenza* (iniziato nel 1355), agli affreschi. Ciò ha generato il problema di una sovrapposizione tra il priore e la sua opera, di cui diremo più approfonditamente.

Tanto la tradizione vasariana, quanto il *Necrologio* contribuirono a solidificare questa relazione priore/testo-affreschi. Infatti, come ricordò Gardner, se da un lato la sopravvivenza del *Necrologio* è inusuale per la ricchezza di dati che riporta, dall'altro, proprio questa memoria avrebbe condotto a «an unconscious tendency on the part of art historians to link the conception of some of the surviving paintings with one or other of these friars»⁴⁴. Ad oggi, ci risulta difficile ricondurre gli affreschi esclusivamente al nome di Passavanti poiché tra il suo priorato e il contratto stipulato con Bonaiuti, trascorsero circa undici anni.

Strettamente legato ai Domenicani, per i quali operò non solo nel capitolo di Santa Maria Novella, ma anche nel Camposanto di Pisa, Bonaiuti realizzò in ambedue i casi affreschi che possono dirsi portatori di significati direttamente ispirati alla dottrina dell'Ordine.

Gli affreschi che coprivano la totalità dei muri della cappella giravano intono alla tematica

⁴⁰ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.3, Z. Guasconi, *Liber recordationum novus*, 1365-1371, f. 41r.

⁴¹ V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Firenze, V, 1854 (ed. or. 1845-1846), pp. 124-128; J. Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*, Edinburgh, Schulze, 1902, pp. 139-170; A. Venturi, *La pittura del Trecento e le sue origini*, in *Storia dell'arte italiana*, 26 voll., Milano, Hoepli, V, 1907, pp. 777-809; L. Gillet, *Histoire artistique des orders mendiants. Etudes sur l'art religieux en Europe du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Renouard, 1912, pp. 141-152; S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, p. 450-459.

⁴² G. Vasari, *Vita di Taddeo Gaddi* cit., p. 155: il «prior del luogo che gli diede l'invenzione».

⁴³ S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, p. 443: Passavanti rese il convento tra il novembre 1355 e il giugno 1356.

⁴⁴ J. Gardner, *Patrons* cit., p. 107.

del Cristo Redentore dell'umanità tramite il magistero della Chiesa e la predicazione apostolica⁴⁵. La scarsella con l'altare del Corpus Domini era decorata da un fastigio gotico dipinto illusionisticamente a fresco. Ancor oggi ne intravediamo esigue tracce: due sottili colonnette spiraliformi, sui piedritti delle quali sono raffigurate finte statue dei profeti, ormai orbate del frontone cuspidato che sostenevano⁴⁶.

Le decorazioni del capitolo fiorentino sono unificate dal sistema di marmi dipinti che enfatizzano l'architettura e le sue componenti strutturali, come le nervature della volta e i pilastri. Le pitture di ciascuna parete si inscrivono in questa decorazione fittizia che ne determina i campi pittorici; questi ultimi restano però privi di una vera e propria cornice, eccezion fatta per il muro occidentale, incorniciato da una stretta striscia tutt'intorno, simile a quella che delimita anche la sommità della parete a sud.

Alla base delle pitture parietali corre una cornice uniforme a medaglioni rosso-bruni e incrostazioni marmoree dipinte.

Nel punto sommitale in cui le nervature della volta si incontrano si trova l'*Agnus Dei*; entro la vela nord si vede l'affresco di Bonaiuti con la Resurrezione di Cristo [Figura 4], connesso alla parete sottostante che ritrae gli episodi della morte di Cristo con, a sinistra, la salita al Monte Calvario, e a destra la Catabasi⁴⁷, mentre la Crocifissione sovrasta le due scene e l'arco d'ingresso alla scarsella [Figura 5].

Sulla parete opposta, quella di controfacciata, sono raffigurate le storie di San Pietro martire da Verona [Figura 6], ancora ben leggibili, se non per una grande lacuna centrale di cui diremo più avanti. Negli affreschi a sud vediamo, a partire dal rosone, San Pietro che rifiuta il padre e lo zio con il Credo di Nicea; a sinistra, Pietro che riceve l'abito domenicano da San Domenico, mentre alla destra del rosone centrale, il miracolo delle nuvole. In basso a sinistra, il martirio di San Pietro, il miracolo della tomba, le cure di Verde di Valle Levantina, le cure di Agata da Venezia, le cure di Rufino da Canapiccio.

⁴⁵ S. Orlandi, *Santa Maria Novella e i suoi chiostri monumentali*, Firenze, Stabilimento Grafico Commerciale, 1966, p. 44.

⁴⁶ S. Colucci, *'Ymagines sculptas'* cit., p. 100.

⁴⁷ Questo episodio si trova descritto da Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae*, pars III, questio 52, <<https://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>> (2019).

Di qui in avanti faremo riferimento al testo tramite la sigla *STh*.

Se gli affreschi finora menzionati risultano essere di facile lettura, diversamente accade per quelli delle pareti orientale e occidentale, poiché a questi ultimi è sottointeso un complesso sforzo di elaborazione simbolica nei particolari e nel significato generale⁴⁸.

La parete est presenta un affresco che recentemente Gaia Ravalli ha riproposto di identificare come *Allegoria della Chiesa militante e trionfante*, mantenendo la definizione trasmessa anche dalle fonti domenicane, ossia da Fra' Modesto Biliotti, da Vincenzo Borghigiani, e da Vincenzo Fineschi⁴⁹ [Figura 7].

A partire dall'alto, subito sotto la vela con la scena della Navicella [Figura 8], troviamo il Cristo Giudice e della Rivelazione, in un cielo che sovrasta un paesaggio popolato. Tra le schiere angeliche intorno al Cristo, scorgiamo anche Maria, coronata e con un giglio in mano. Subito sotto il Cristo, compare una mandorla interrotta all'estremità inferiore per consentire l'aggiunta di un altare. Nella mandorla siede Cristo con il nimbo, un libro chiuso nella mano destra e due chiavi nella sinistra. Ai suoi piedi, sull'altare, l'Agnello, anch'esso con un nimbo e con gli occhi chiusi: l'animale poggia su un libro aperto, dalle cui pagine sembrano pendere sei cordoncini. Ai lati dell'altare, esternamente alla mandorla, ma non separati da Cristo, i quattro simboli degli evangelisti (in alto l'Aquila e l'Angelo, in basso il Toro e il Leone), completamente ricoperti d'occhi. In questa complessa immagine sono quindi riuniti elementi a carattere apocalittico-escatologico con altri simboli di potere e di dottrina⁵⁰.

Subito sotto, a destra, Pietro e i Santi aprono le porte del Paradiso e incoronano delle piccole figurette, mentre al centro della composizione un Domenicano li indica a un gruppo di uomini e ad una figura inginocchiata di fronte ad un altro frate domenicano assiso, ritratto mentre posa la mano sul capo del personaggio in ginocchio.

A lato, il verziere, ovvero una scena di difficile interpretazione per il contesto in cui è inserita: su una panca siedono alternati due uomini e due donne variamente vestiti, la prima è intenta a suonare uno strumento musicale, il secondo accanto rivolge lo sguardo a lei mentre tiene un falco sul braccio, la terza è colta mentre accarezza un

⁴⁸ S. Romano, *Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: problemi iconologici*, «Ricerche di storia dell'arte», 28, 1976, p. 181-213: 182.

⁴⁹ G. Ravalli, *L'egemonia* cit., p. 221.

⁵⁰ S. Romano, *Due affreschi* cit., pp. 199-208.

cagnolino. Infine, un uomo, con i medesimi abiti della figura inginocchiata, è rappresentato malinconico.

Alle spalle dei quattro personaggi si impone una siepe di arbusti vari che delimitano lo spazio, mentre subito dietro si possono scorgere degli alberi da frutto con piccole figure umane arrampicate intente a cibarsi dei frutti. Ai loro piedi diverse figure femminili, di proporzioni minori, danzano e suonano su uno sfondo di foglie scure che somiglia agli arbusti alle spalle dei quattro personaggi assisi, dietro ai quali altre piccole figure si arrampicano sugli alberi e ne mangiano i frutti. Dal gruppo danzante si dipartono altre figurette per dirigersi verso sinistra, dove giganteggia la rappresentazione della Cattedrale di Santa Maria del Fiore. La chiesa, ritratta nel suo lato lungo, occupa gran parte dell'affresco, così, funge da scenografia per le cariche politiche ed ecclesiastiche che le siedono davanti, e per i loro rappresentanti minori: sul lato sinistro i frati, i monaci, le monache; sul lato destro, il popolo, i laici. Questa fascia ai piedi dell'affresco ospita anche i maggiori esponenti dell'Ordine Domenicano: san Domenico, san Pietro e san Tommaso, ritratti tra cani dalla pelliccia bianco-nera, in assonanza con l'abito domenicano. I tre santi sono impegnati nella evangelizzazione e conversione, ovvero i primi doveri di un frate.

Sopra l'affresco, nella vela orientale, vediamo la *Navicella*, con Cristo che appare e salva gli Apostoli dal naufragio, mentre nella vela occidentale è raffigurata la Pentecoste.

Subito sotto, sulla parete occidentale, troviamo quanto è ricordato come il *Trionfo di Tommaso d'Aquino* [Figura 9], unito alla vela dalla figuretta del Cristo inscritta in uno dei medaglioni dei marmi dipinti, che si china verso San Tommaso, sottolineando l'asse verticale generata a partire dalla Vergine della Pentecoste [Figura 10] e ancor prima dall'*Agnus Dei*, in cui si incrociano le nervature della volta. Nonostante la struttura ordinata e gerarchica dell'immagine parietale, l'interpretazione è difficoltosa.

Nella prima fascia a partire dall'alto, le sette Virtù cardinali e teologali volano intorno al capo di Tommaso che, al centro, siede su un trono gotico che lo incornicia e gli dà rilievo. Il santo ha tra le mani libro iscritto, di cui riportiamo la trascrizione

(Sapienza, 7,6): «*OPTAVI ET DATUS EST MIHI SENSUS ET INVOCACI ET VENIT IN ME SPIRITUS SAPIENTIAE*»

Ai piedi di Tommaso, tre uomini siedono accovacciati a terra, pensierosi, con i propri libri, fanno parte del corpo unico del trono su cui siede Tommaso, e pur non avendo *tituli* o attributi specifici sono stati identificati già da Vasari in Ario, Sabellio e Averroè⁵¹.

Disposti ai lati di Tommaso, su sedute di fattura più semplice, vediamo, a lui immediatamente vicini, i quattro evangelisti e poi Paolo a destra, e Mosè a sinistra, seguiti alle estremità da David, Giobbe, Isaia e Salomone.

Nella fascia inferiore, quattordici figure femminili sedute sugli stalli e i loro quattordici rispettivi rappresentanti. Per quanto riguarda le sette allegorie di destra, grazie ai loro attributi possiamo riconoscere le sette arti liberali⁵². L'identificazione delle sette personificazioni di destra è invece più problematica, soprattutto alla luce della necessità sentita da alcuni studiosi di trovare una coesione interna tra questo gruppo, a fronte di interpretazioni che tendevano, invece, a scioglierne il significato individualmente. La proposta più recente è quella che vede qui disposte le Scienze Sacre, come le aveva intese san Tommaso⁵³.

Il Cinquecento

Funzione

Il comune appellativo con cui si identifica oggi la sala capitolare, ovvero Cappellone degli Spagnoli, è valido dal momento in cui l'aula fu ceduta esclusivamente alle funzioni religiose della Nazione Spagnola nel 1566. In particolare, gli spagnoli la utilizzarono per celebrare la festa del Corpus Domini e di san Giacomo Apostolo⁵⁴. Notizie della presenza spagnola a Santa Maria Novella sussistono già dal 1490⁵⁵, quando

⁵¹ G. Vasari, *Vita di Taddeo Gaddi* cit., p. 156.

⁵² R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., p. 79.

⁵³ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 195

⁵⁴ Tratto comune alle colonie mercantili era quello di disporre di varie cappelle entro i conventi cittadini.

⁵⁵ R. Lunardi, *Arte e storia in Santa Maria Novella*, Firenze, Salani, 1983, p. 79; J. Wood Brown, *The Dominican Church* cit., p. 148: l'autore ritarda la data al 1535.

per celebrare le funzioni la colonia ricorreva all'uso di un altare posto nell'angolo settentrionale del Chiostro Verde, confinante con l'atrio del Chiostro Grande⁵⁶.

Già prima del 1566, i Domenicani concessero il parziale utilizzo della sala capitolare agli spagnoli con il *Consiglio di far una cappella per la nazione spagnola* riunitosi il 25 settembre 1521 proprio nella medesima aula. Il consesso, dunque, testimonia e retrodata il desiderio degli spagnoli di ottenere la sala capitolare⁵⁷. La concessione esclusiva del 1566 prevedeva comunque alcune condizioni imposte dai Domenicani, ovvero che gli spagnoli conservassero lo stemma dei Guidalotti, le sepolture esistenti ed il ciclo pittorico trecentesco⁵⁸.

La convivenza tra la Nazione Spagnola e i frati dell'Ordine si rivelò difficile come evinciamo dalla supplica della colonia rivolta al duca Cosimo I de' Medici. Dalla stessa comprendiamo anche il riguardo del Granduca per la «illustrissima ed invittissima nazione»⁵⁹. Quest'ultima frequentò il Cappellone fino alla prima decade del XVII secolo, quando venne a mancare completamente la sua presenza in questa cappella. Così lo spazio rimase chiuso per molti anni, probabilmente a causa della diminuzione della presenza degli spagnoli in città e di conseguenza del loro minore interesse religioso⁶⁰.

Architettura

Nonostante le condizioni imposte dai Domenicani, gli interventi cinquecenteschi furono comunque massicci.

⁵⁶ V. Fineschi, *Il forestiero istruito in Santa Maria Novella*, Firenze, 1836 (ed. or.1790), p. 47.

⁵⁷ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.5., *Libro de' consigli* (1521-1549), f. 3r: «[...] item cum mercatores hispani diu convenire soleant ad capitulum in primo claustro diebus festis st ibi missam solemniter audire desiderantque habere locum pro cappella consruenda, an placeret eis locum tradere huiusmodi videlicet viam que est inter primum clastrum et portam magnam consentur, et sex vel octo ulnas refectorii pro predicta capella construenda, his consditionibus ut societatis sancti laurentii dimicteretur et viam adhunc nobis pro faciendis processionibus construerent aut dimicterent et refectorium instaurarent. Et cum eis de perpetua dote pro predicta capella ageretur bono tamen modo quia hoc vult tenere voluntarium [...]».

⁵⁸ B. Talavera Gonzales, *Imagen y poder español en la Florencia medicea: la capilla de los españoles de Santa Maria Novella*, Actas de la XI reunión científica de la fundación española de historia moderna, vol. 1, Granada, 2012, pp. 360-372: 365.

⁵⁹ R. Lunardi, *La ristrutturazione vasariana di Santa Maria Novella*, «Memorie Domenicane», 19, 1998, pp. 410-411.

⁶⁰ G.M. Mecatti, *Notizie istoriche riguardanti il Capitolo esistente nel Convento de' Padri Domenicani di Santa Maria Novella della città di Firenze detto comunemente il Cappellone degli Spagnoli da diversi autori compilate e raccolte e date alla luce dall'abate Giuseppe Maria Mecatti*, Firenze, 1737, pp. 29-30; A. Gotti, *Del Trionfo di san Tommaso d'Aquino dipinto nel Cappellone degli Spagnoli*, Firenze, 1887, p. 14.

Armoniosa e coerente se vista nel suo insieme, la decorazione marmorea del prospetto del capitolo rivela, ad un'analisi ravvicinata, evidenti disparità di esecuzione, da ricondursi a questo momento storico. Ancora, dalla *Cronica* di Fra' Modesto Biliotti apprendiamo che nel 1580 gli spagnoli commissionarono ante lignee e inferriate decorate per la porta e le finestre del capitolo⁶¹. Contestualmente, all'interno, l'altare fu dotato di nuovi arredi liturgici, mentre più tarda è l'apposizione dell'effigie dorata dell'apostolo Giacomo.

Nel 1576 la lapide di Guidalotti fu rimossa e trasferita in mezzo al pavimento per fare spazio alla sepoltura degli spagnoli⁶². Infatti, risalgono agli anni Settanta del Cinquecento le modifiche pavimentali con marmi «cavati dal ponte e dal coro del mezzo di Chiesa»⁶³.

Le trasformazioni apportate all'ambiente sono da considerarsi consistenti anche al livello di percezione spaziale. Infatti, nel 1592 il pavimento della scarsella venne rialzato con tre gradini, l'arco di ingresso alla stessa venne ingrandito, arrotondato e dotato di una nuova cornice, mentre la finestra gotica venne rimpiazzata dall'ovale odierno⁶⁴. Non è impossibile pensare di collocare in questo periodo anche la creazione di quella loggia in controfacciata, che produsse la lacuna centrale negli affreschi con le storie di san Pietro da Verona.

Pittura

Storia. Sebbene gli affreschi trecenteschi fossero protetti dalla condizione imposta dai Domenicani, la nazione spagnola intervenne con un aggiornamento delle pitture della scarsella. Le decorazioni in questo spazio avevano subito diversi danni,

⁶¹ S. Colucci, *'Ymagines sculptas'* cit., p. 121.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ V. Fineschi, *Il forestiero* cit., p. 21.

⁶⁴ R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., p. 78.

probabilmente a causa di infiltrazioni d'acqua. Così, tra il 1566 e il 1592 il pittore Sandrino dall'Impruneta si occupò della dipintura della cappella.

Se certa, poiché iscritta sulla chiave dell'arco cinquecentesco, è la datazione dell'intervento, per molto tempo, l'autorialità delle pitture è stata dubbia. A lungo si è discussa l'attribuzione di quest'opera: sono stati chiamati in causa i nomi di Alessandro Allori e Bernardino Poccetti, ma grazie agli studi di Simona Lecchini Giovannoni è stato possibile riferirsi con sicurezza alla mano di Sandrino dall'Impruneta, allievo di Allori⁶⁵.

Descrizione. Su modello di Allori, Sandrino dall'Impruneta dipinse il nuovo programma iconografico.

San Giacomo Apostolo è il protagonista del ciclo, in particolare gli affreschi dimostrano l'intenzione di descriverne il doppio carattere di pellegrino e di apostolo⁶⁶. La volta è decorata da un ricco sistema di grottesche entro cui distinguiamo lo stemma centrale della nazione spagnola, con le figure allegoriche rappresentanti l'Orazione e la Religione ai lati, e ancora intorno le allegorie dei quattro continenti. Agli angoli della volta vediamo i quattro scudi ospitanti le prodezze dell'apostolo.

Nell'angolo nordorientale è raffigurato il momento in cui Gesù chiama Giacomo e il fratello Giovanni: entrambi lasciano immediatamente la barca e le reti per seguirlo. Nell'angolo nordoccidentale è rappresentata la scena in cui la madre dei fratelli chiede a Gesù di farli sedere alla sua destra e sinistra quando sarà re.

Nell'angolo sudorientale si allude al momento della cattura dell'apostolo durante la predicazione svolta di ritorno a Gerusalemme per celebrare la Pasqua. Nell'angolo sudoccidentale, vediamo una iconografia inusuale per l'ambiente fiorentino: si tratta del momento in cui la Vergine appare all'apostolo per animarlo a continuare la predicazione in Spagna, lasciandogli la propria immagine su un pilastro di diaspro a Saragozza.

⁶⁵ S. Lecchini Giovannoni, *Per Alessandro Pieroni: una proposta per la decorazione cinquecentesca dell'abside del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze*, «Studi di Storia dell'Arte», 2, 1991, pp. 321-338.

⁶⁶ B. Talavera Gonzales, *Imagen y poder español* cit., p. 366.

Il messaggio dei quattro medaglioni, che delinea il carattere apostolico del santo, è completato da diverse figure femminili, probabilmente da interpretare come le sue virtù.

Una tela di fondo, incassata nel sistema di decorazioni ad affresco, realizzata entro il 1592 dallo stesso pittore della volta, raffigura san Giacomo condotto al martirio che guarisce un paralitico. Il programma di affreschi delle pareti comprende le immagini di sei santi spagnoli: san Vincenzo Ferrer, san Ermenegildo, san Lorenzo, san Domenico, san Vincenzo Martire e san Isidoro.

La parete occidentale presenta una grande lacuna pittorica, mentre è ancora ben visibile l'immagine della parete orientale, dove è dipinta la battaglia di Clavijo: Giacomo è rappresentato su un cavallo bianco in primo piano nella veste di Matamoros. Corredano le pitture i cartigli in latino e gli stemmi spagnoli con i leoni rampanti, mentre nella fascia inferiore ancora distinguiamo gli stemmi lapidei della famiglia Guidalotti.

Infine, anche le pitture di Bonaiuti della sala capitolare vennero in parte ritoccate, esemplare è l'aggiunta del campanile di Giotto accanto alla porzione di affresco trecentesco della parete est, raffigurante Santa Maria del Fiore⁶⁷. Inoltre, è probabile che nel corso di questo secolo si aggiunse l'epitaffio dedicato a Taddeo Gaddi riportato da Vasari: «*HOC UNO DICI POTERAT FLORENTIA FELIX VIVENTE: AT CERTA EST NON POTUISSE MORI*»⁶⁸.

Il Settecento

Funzione

Come abbiamo detto, la sala rimase chiusa per molto tempo, fino al 1731 quando il frate Salvatore D'Asciano, ministro di Filippo V e ambasciatore di Spagna alla corte toscana dal 1708 al 1737, recuperò l'aula e la restaurò.

Osservare la situazione politica che legava la Spagna alla Firenze del tempo, può fornirci la chiave per comprendere le motivazioni che mossero queste operazioni.

⁶⁷ R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., IV, p. 79.

⁶⁸ G. Vasari, *Vita di Taddeo Gaddi* cit., p. 156.

Nell'accordo per cui il duca Carlo (futuro Carlo III) sarebbe successo all'ultimo granduca di Toscana, ovvero a Gian Gastone de' Medici, Salvatore D'Asciano agì come plenipotenziario della monarchia spagnola; secondo Miguel Angel Ochoa Brun, questo spiegherebbe l'interesse del frate nel recupero del Cappellone, per il quale commissionò anche il crocifisso marmoreo dell'altare sotto cui fu sepolto⁶⁹.

Architettura

Sulla parete sud interna della sala capitolare, nel Settecento venne costruita una tribuna in corrispondenza di una loggia esterna⁷⁰.

Pittura

Salvatore D'Asciano affidò i lavori al pittore Agostino Veracini. Sebbene l'artista fosse celebre per le sue opere di restauro rispettose dello stile passato⁷¹, contribuì all'ulteriore trasformazione degli affreschi della sala capitolare. Il pittore irrigidì le linee dell'architettura dipinta nella vela con la Pentecoste e intervenne molto anche nella scena con la Resurrezione, mentre alla vela est aggiunse le figure simil divine nell'acqua e nell'aria; ridipinse a fiori bianchi la vegetazione dietro il verziere della parete est⁷², sulla stessa inserì quella nota paesaggistica già menzionata, ritoccò alcuni *tituli* della parete ovest (in qualche caso anche con grossolani errori di identificazione dei personaggi a cui le iscrizioni di riferivano)⁷³, e aggiornò alcuni volti.

⁶⁹ M.A. Ochoa Brun, *Embajadas rivales. La presencia diplomática de España en Italia durante la Guerra de Sucesión. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2002, p. 114.

⁷⁰ R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., p. 80.

⁷¹ M. Ciatti, F. Martusciello, I. Scieoli, L. Sostegni, *Due pittori- restauratori del Settecento restaurati: due tele di Agostino Veracini e Ignazione Enrico Hugford*, «OPD Restauro», 20, 2008, pp. 89-99: 89: «Agostino Veracini in età moderna è divenuto quasi più famoso per la sua attività di restauratore di opere medievali, in particolare trecentesche, che non per la sua produzione pittorica. Del resto, come Baldini e Dal Poggetto ricordavano nel 1972, già nel 1776 era celebrato per la «sorprendente abilità ch'egli con singolar vanto possedè perfettamente, di ritoccare, e di restituire al primiero lustro le più antiche, e rispetabili pitture, coll'uniformarsi a tutte le diverse maniere de' più insigni maestri». La grande differenza rispetto al passato consisteva proprio nel cercare di seguire lo stile dell'antica pittura, mentre era sempre accaduto che ogni artista lavorasse con il proprio stile».

⁷² R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., IV, p. 80: La vegetazione non è stata rimossa dai restauri degli anni Sessanta del Novecento condotti da Dino Dini onde evitare di lasciare una lacuna.

⁷³ Ivi, p. 79.

Forse prodotte da una cattiva ridipintura di mano di Veracini sono anche le lettere gotiche che oggi si vedono entro uno dei medaglioni, facente parte della cornice uniforme che corre alla base delle pitture parietali.

A questo momento si è ricondotta anche l'eliminazione dell'epitaffio vasariano⁷⁴.

L'Ottocento e il Novecento

Funzione

A seguito della decisione di Napoleone di sopprimere gli Ordini e le Compagnie religiose (13 settembre 1807), il complesso di Santa Maria Novella fu evacuato il 13 ottobre 1810, il provvedimento venne preceduto il 29 aprile 1808 da una soppressione parziale. Il convento fu occupato da vari corpi militari e molti dei grandi ambienti antichi furono suddivisi in appartamenti, poi affittati a pigionali.

Con la restaurazione ed il ritorno in Toscana di Ferdinando III di Lorena nel 1814, Santa Maria Novella rientrò fra i settantasette conventi che, grazie ad un accordo fra la Santa Sede e il Granducato, sarebbero stati riconsegnati ai religiosi. Nel 1816 iniziarono i lavori necessari per poter accogliere nuovamente i frati, che rientrarono a Santa Maria Novella il 25 marzo 1817⁷⁵.

Architettura

Successivamente, gli ambienti circostanti la sala capitolare subirono diverse modifiche. Ad esempio, nel 1847 il refettorio venne occupato dalla guardia civica; nel 1848 il dormitorio superiore fu destinato ai Carabinieri, e lo stesso anno il municipio alloggiò i cavalli degli austriaci di stanza a Firenze sotto le arcate del Chiostro Verde e del Chiostro Grande, le cui campate furono murate a stalle fino al 1850-1851. Per le

⁷⁴ Ivi, p. 78.

⁷⁵ L. Cinelli, *L'Archivio dell'Opera di Santa Maria Novella (secc. XV-XVIII). Inventario*, <https://www.academia.edu/2024023/LArchivio_dellOpera_di_Santa_Maria_Novella_secc_XV_XVIII_Inventario> (2010).

ulteriori trasformazioni subite dal complesso conventuale rimandiamo al contributo del 2010 di Luciano Cinelli⁷⁶. Infine, ricordiamo che nel marzo 1894, la loggia e la tribuna precedentemente aggiunte al muro sud del capitolo furono asportate per favorire una maggiore illuminazione della sala⁷⁷.

Pittura

La lacuna risultante dall'asportazione della tribuna dalla parete sud venne successivamente colmata con una tela di Pulisena Nelli raffigurante l'Ultima Cena datata al 1550-1580, successivamente rimossa⁷⁸ [Figura 11].

Sicuramente prima del restauro ad opera di Amadeo Benini, nel 1935, e forse alla fine dell'Ottocento, le cornici ornamentali del lato nord vennero grossolanamente ridipinte. In generale, però, lo stato di conservazione del sistema a cornici è ben conservato e risponde all'impostazione trecentesca⁷⁹.

Con Benini emerse l'aureola intorno al capo della Teologia, si riportarono alla luce le iniziali dei pianeti nei piccoli riquadri degli stalli delle figure femminili nel *Trionfo di san Tommaso d'Aquino*, e si tentò di rimuovere le ridipinture del muro sud dedicato a san Pietro da Verona⁸⁰. Non è stato possibile precisare quando, sulla lacuna della parete a sud, si dipinse una finestra rimossa solo con gli ultimi restauri del 1994-1995⁸¹.

Più tardi, nel 1960, prese avvio una nuova campagna di restauro a cura di Dino Dini. Solo in questo momento divenne chiaro «how far and how clumsily Veracini had tampered with the frescoes»⁸²: esempi della sua eccessiva ridipintura si trovano nelle figure di Sabellio, della Retorica e della Grammatica. Dini rimosse anche il fogliame settecentesco presente negli episodi della Resurrezione e del Noli me tangere. Dalle

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., IV, p. 80.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ M. Dieck, *Die Spanische Kapelle in Florenz. Das trecenteske Bildprogramm del Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997, p. 29.

⁸² R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., IV, p. 81.

puliture emersero anche i pentimenti trecenteschi, come nel caso della terza mano che sorregge il mento nella figura di Cicerone.

Con i tragici eventi del 1966, non solo i restauri si interruppero, ma la sala capitolare venne inondata sino a coprire gli affreschi d'acqua per un'altezza di 34 cm⁸³.

⁸³ Ivi, p. 82.

2 | *Status quaestionis*

Fare il punto dei risultati finora raggiunti dagli studiosi che si sono occupati della sala capitolare di Santa Maria Novella, ci permette di evidenziare quelle problematiche ancora irrisolte, che riguardano in particolar modo lo spazio e le pitture del capitolo.

Da subito, evidenziamo il limitato interesse riservato agli aspetti architettonici della sala capitolare. In un simile panorama, ricordiamo il contributo di Julian Gardner, il quale pur dedicando poche pagine alla tematica, ha proposto un confronto con il capitolo di Toulouse, e ha evidenziato come esigui siano i precedenti italiani di un risultato simile a quello ottenuto in sede domenicana. Lo storico, sottolineando l'anacronismo della volta a crociera, ha suggerito di guardare all'architettura secolare fiorentina, ed in particolare al Bargello, per ritrovare un modello cui l'architetto potè rifarsi. Infine, considerato il lusso dell'ambiente e l'ambizione del mercante finanziatore del progetto, Gardner ha ritenuto possibile associare la sala alla Certosa degli Acciaiuoli⁸⁴.

Dopo Gardner, anche Heidrun Stein-Kecks si è occupata dell'architettura tipica di un'aula capitolare: nel tentativo di rintracciare elementi e utilizzi comuni dello spazio, ha analizzato diversi esempi prettamente nord-europei⁸⁵, andando a colmare quella lacuna già individuata da Miklós Boskovits. Infatti, alla fine degli anni Novanta lo studioso aveva denunciato uno scarso interesse degli storici dell'arte per «la decorazione di quello che per molti secoli fu il centro non solo della vita spirituale, ma spesso anche di quella intellettuale della società, vale a dire dei monasteri e dei conventi» ed in particolare «oltre che [del] refettorio, [...] [delle] due sedi principali della vita della comunità: il chiostro e la sala capitolare»⁸⁶.

⁸⁴ J. Gardner, *Patrons* cit., pp. 113-114.

⁸⁵ H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal* cit.

⁸⁶ M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «Arte Cristiana», 78, 1990, pp. 123-142: 123.

Rispetto all'osservazione riportata, il caso di Santa Maria Novella è eccezionale dal momento che fitta è la bibliografia che lo riguarda, sebbene essa si articoli prettamente intorno al ciclo di affreschi. Infatti, i problemi relativi all'attribuzione del progetto architettonico sono stati risolti grazie alle ricerche archivistiche di Stefano Orlandi, che hanno portato a riconoscere Jacopo Talenti quale architetto⁸⁷. Invece, restano ancora aperte le problematiche relative a una precisa datazione dello spazio e delle pitture, queste ultime attribuite a Bonaiuti grazie al lavoro d'archivio di Taurisano⁸⁸. E come quest'ultima, zone d'ombra riguardano ancora gli arredi che dovevano completare la sala capitolare, e le funzioni dello spazio.

Una generale ricognizione è nella monografia di Stein-Kecks, mentre afferisce esclusivamente al convento domenicano fiorentino, il recente contributo di Silvia Colucci⁸⁹; la studiosa si è occupata di indagare quanto ad oggi è ancora visibile entro l'aula, e in particolare la facciata della sala capitolare e i relativi marmi e sculture, e poi la scarsella con la cappella Guidalotti e le tombe.

Considerate quelle ingenti modifiche subite dallo spazio che abbiamo riassunto, è complesso ricostruire l'aspetto originario dell'ambiente, eppure l'Archivio di Santa Maria Novella può soccorrere chi tenti tale via. Allo stesso modo, se studiamo le *Consuetudines* dell'Ordine possiamo aprire squarci sulla funzione dell'aula, e sul valore assegnatole.

Ritorniamo alle problematiche di natura spaziale/architettonica. Si deve ammettere che finora sono stati esigui i tentativi di relazionare il Cappellone degli Spagnoli agli altri ambienti del convento.

Soltanto il domenicano Roberto Lunardi si è impegnato nell'individuare una continuità tra la sala capitolare e il Chiostro Verde, e in particolare tra il ciclo di Bonaiuti e quello più tardo di Uccello⁹⁰. Lunardi ha identificato la primaria fonte del programma

⁸⁷ S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, pp. 525-527.

⁸⁸ I. Taurisano, *Il Capitolo* cit., p. 224: in questo studio Taurisano recupera il contratto che vede implicato Zanobi Guasconi, il priore del tempo, e Andrea Bonaiuti, l'artista fiorentino. Il testo mette fine all'errore di attribuzione vasariano che sino a quel momento si era reiterato, ma non designa il momento di inizio e conclusione dei lavori.

⁸⁹ S. Colucci, *'Ymagine sculptas'* cit., pp. 87-124.

⁹⁰ R. Lunardi, *Arte e storia* cit., p. 31.

del chiostro, ovvero la lettera agli ebrei di San Paolo, e ha rilevato stringenti parallelismi tra le scene della Genesi dipinte, e la missione apostolica dell'Ordine. Proprio gli affreschi trecenteschi con il *Crocifisso tra i santi Domenico e Tommaso* e l'*Albero dei Domenicani* rappresenterebbero l'anello di congiunzione tra la vecchia e la nuova alleanza, cioè tra l'allusione colta alla missione dei frati come pellegrini sulla Terra e la celebrazione del loro ruolo svolto in seno alla Chiesa, attraverso la speculazione e la celebrazione rappresentate negli affreschi del capitolo.

L'ipotesi è plausibile dal momento che Jacopo Passavanti *operarius* del convento fu esecutore testamentario del lascito dei mercanti Turino di Baldese e Buonamico di Lapo di Guidalotti, primi finanziatori dei lavori di edificazione e decorazione delle due aree. Comunque, dobbiamo ricordare la distanza temporale che intercorse tra il testamento, la successiva morte di Passavanti, e la realizzazione dei due cicli.

Il legame tra Passavanti e la sala capitolare è cruciale nelle indagini condotte sinora, ma precisiamo che gli storici dell'arte hanno istituito una relazione piuttosto semplicistica tra il frate e le pitture di Bonaiuti, e non hanno considerato la centralità rivestita dal personaggio su vari fronti. Il problema emerge già se leggiamo quanto scrive Gardner a proposito del *Necrologium* del convento⁹¹. Lo studioso da un lato ha descritto il testo, ritrovato da Stefano Orlandi, come una fonte del tutto inusuale, e quindi preziosissima per la storia dell'arte; dall'altro come l'elemento che ha compromesso la possibilità di condurre analisi approfondite sull'effettivo rapporto tra il frate e lo spazio.

Infatti, se il *Necrologium* ha consentito di ricostruire l'esistenza di una comunità di centoquaranta frati nel terzo quarto del XIV secolo, ha anche comportato una certa cristallizzazione delle ricerche intorno al ruolo del frate nel concepimento degli affreschi, per cui è stato alternativamente proposto il nome di Passavanti o quello di Zanobi Guasconi (il priore firmatario del contratto di Bonaiuti). Quanto lamentato trova conferma nella reiterazione di una associazione dogmatica e approssimativa tra lo *Specchio* di Passavanti e le pitture.

⁹¹ J. Gardner, *Patrons* cit., p. 114.

Per mettere ordine, ricostruiamo il profilo del personaggio, come ha fatto recentemente Agnese Macchiarelli. La studiosa ha evidenziato come la rilevanza del frate non sia stata ancora debitamente valorizzata nel panorama della politica culturale domenicana⁹². Infatti, Passavanti non fu solo *operarius* della fabbrica di Santa Maria Novella, quanto anche vicario del Vescovo Angelo Acciaiuoli.

«Jacopo entrò in tenera età nell'Ordine dei Predicatori presso il convento di Santa Maria Novella, seguendo un percorso di studi di eccellenza che lo porterà a Parigi a studiare teologia. [...] Nonostante non si sappia nulla riguardo ai maestri fiorentini di Passavanti, è indubitabile che avesse incontrato, rimanendovi influenzato, almeno Remigio de' Girolami, Taddeo Dini e Giovanni Porcari»⁹³. Nel 1330 venne inviato a completare la propria istruzione a Parigi, nello Studio generale domenicano di Saint Jacques, qui rimase forse fino al 1333; successivamente insegnò nelle varie sedi della Provincia Romana per tornare, infine, a Santa Maria Novella. Qui, tra il 1338 e il 1340 venne costruito un *armarius* per i libri, e la curatela del fondo venne assegnata a Passavanti. Macchiarelli ha sottolineato l'importanza di tale delega, e l'ha associata alla grande stima di cui il frate doveva godere presso i confratelli, e non solo, anche presso i laici, considerata la fervente attività di predicazione che gli valse il titolo di Predicatore Generale nel 1343 (e due lasciati già menzionati)⁹⁴. «Dal 1345 Passavanti varcherà le mura del convento fiorentino e ricoprirà incarichi istituzionali di straordinaria importanza operando al fianco e, soprattutto, per conto di personaggi di spicco a lui contemporanei»⁹⁵.

Come abbiamo accennato precedentemente, dal 1347 al 1351 fu «*vicarius domini Episcopi florentini*», un incarico che gli permise di estendere il potere decisionale e amministrativo anche al di fuori del convento. Questi anni, fino alla sua morte, sono quelli più documentati, ed è in questo tempo che si colloca la redazione dello *Specchio*.

L'opera è in volgare e si presenta come un «manuale divulgativo di agevole

⁹² A. Macchiarelli, *Per la biografia di fr. Jacopo Passavanti op (1302 ca.-1357)*, «Aevum», 94, 2, 2020, pp. 342-368: 342.

⁹³ Ivi, pp. 342 e 345.

⁹⁴ Ivi, p. 348.

⁹⁵ *Ibidem*.

consultazione progettato ad uso dei laici»⁹⁶. Più precisamente, la raccolta di prediche mira a esporre la dottrina penitenziale di impianto tomistico, e prende le mosse dal *Quaresimale* del 1355, una perduta raccolta di predicazioni stilata in occasione delle festività pasquali. Passavanti non concluse il trattato, «infatti delle sei distinzioni previste, in cui avrebbe dovuto trovare posto l'illustrazione delle tre parti canoniche del sacramento della penitenza (contrizione, confessione, soddisfazione), se ne danno solo cinque: manca quella relativa alla soddisfazione; al suo posto, tre trattati, su superbia, umiltà, vanagloria. E anche questa parte è imperfetta, poiché l'intenzione espressa era quella di affrontare tutti i Vizi capitali e le opposte Virtù. La prossimità tra data di avvio dello *Specchio* e data della morte dell'autore indurrebbe a pensare a quest'ultima come alla causa dell'interruzione, ma in verità non si dà indizio alcuno che la possa spiegare»⁹⁷.

Sulla base dei ruoli rivestiti dal priore e dei richiami all'arte paleocristiana nelle iconografie della sala capitolare, Daniel Russo ha teorizzato una comunanza di interessi tra i Domenicani e i magnati, che avrebbe determinato la scelta dei soggetti degli affreschi. Lo studioso ha attribuito a Passavanti l'elaborazione del programma pittorico, collocandola negli anni Cinquanta, e giustificando la realizzazione del ciclo solo nella seconda metà degli anni Sessanta con le tensioni tra Ricci e Albizzi⁹⁸.

Se le significative cariche ricoperte dal frate ci permettono di collocare l'edificazione della sala negli anni Quaranta, e di inserire la dedizione dello spazio nel solco della politica culturale domenicana, non ci consentono altrettanto facilmente di mettere Passavanti al centro del programma decorativo. Di conseguenza

⁹⁶ A. Monteverdi, *Gli 'esempi' di Jacopo Passavanti*, in *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, 1954, pp. 167-296; M. Aurigemma, *La fortuna critica dello Specchio di vera penitenza di Jacopo Passavanti*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, a cura di G. Gerardi Marcuzzo, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, pp. 48-75; G. Auzzas, *Dalla predica al trattato: lo 'Specchio della vera penitenza' di Jacopo Passavanti*, in *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. Delcorno, M.L. Doglio, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 37-57; E. Corbari, *Vernacular Theology: Dominican Sermons and Audience in Late Medieval Italy*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013, pp. 29-35, 49-53, 92-95, 107-148.

⁹⁷ G. Auzzas, *Jacopo Passavanti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-passavanti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-passavanti_(Dizionario-Biografico)/>) (2014).

⁹⁸ D. Russo, *Religion civique et art monumental à Florence au XIVe siècle. La décoration peinte de la salle capitulaire à Sainte-Marie-Nouvelle*, in *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*. Actes du colloque de Nanterre (21-23 juin 1993), a cura di A. Vauchez, Roma, Publications de l'École française de Rome, 1995, pp. 279-296.

l'interpretazione del ciclo si emancipa dal contesto storico individuato da Russo, e dal legame con lo *Specchio*.

Quella tradizione storiografica che afferma l'importanza del pensiero passavantiano nella concezione degli affreschi è di matrice vasariana⁹⁹, e probabilmente per questo è stata reiterata da molti studiosi: si ritrova esplicitamente nelle *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* del 1845, del domenicano Vincenzo Marchese, e poi più tardi in Adolfo Venturi, che lesse nel trattato trecentesco il modello diretto delle pitture¹⁰⁰. In accordo a loro si univa anche la voce di James Wood Brown nel 1902, con l'intento di dimostrare il coinvolgimento di Passavanti nell'elaborazione di alcuni temi iconografici¹⁰¹. Ancora, sulla medesima linea di pensiero si mosse Louis Gillet, sottolineando un certo proposito glorificatore dell'Ordine dei Predicatori¹⁰². Con Orlandi, nel 1955, si ribadì il ruolo significativo dello *Specchio* unito a una precisa volontà di mostrare il potere di redenzione dell'umanità di Cristo tramite il sermone apostolico¹⁰³.

Dall'analisi che abbiamo condotta sugli studi che trattano del ruolo di Passavanti, emerge come nel tempo si sia generata una sovrapposizione tra il priore e la sua opera. Non solo, tale atteggiamento ha gettato nell'oblio un altro testo recentemente attribuito a Passavanti, ossia la *Theosophia*, un'opera latina che, seppur condivide argomenti e sviluppi concettuali con lo *Specchio*, non costituisce una traduzione *verbatim* della versione volgare¹⁰⁴.

A fronte della situazione descritta, si dimostra necessario indagare la possibile relazione tra la *Theosophia* e il ciclo di Bonaiuti, con il proposito di illuminare l'assonanza contenutistica delle due opere.

⁹⁹ G. Vasari, *Vita di Simone Sanese pittore*, in *Le vite* cit., pp. 148-152: 150.

¹⁰⁰ S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, p. 459; A. Venturi, *La pittura del Trecento* cit., pp. 777-809.

¹⁰¹ J. Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*, Edinburgh, Schulze, 1902, pp. 139-170.

¹⁰² L. Gillet, *Histoire artistique des orders mendiants. Etudes sur l'art religieux en Europe du XIII au XVII siècle*, Paris, Renouard, 1912, pp. 141-152.

¹⁰³ S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, p. 450.

¹⁰⁴ A. Macchiarelli, *Per la biografia* cit., p. 352.

Dobbiamo precisare che rispetto alla via delineata finora, altri testi vennero proposti dagli studiosi per spiegare le pitture della sala, e in particolare le due più complesse a est e a ovest. Tra gli storici possiamo citare Hermann Hettner, che in due pubblicazioni del 1878 e 1879 riconobbe la *Summa Theologiae* quale fonte per la rappresentazione della parete ovest, mentre nella schiera dei poteri della parete orientale ritrovò delle assonanze con il commento dell'aquinata a una sacra canzone¹⁰⁵; Julius von Schlosser, che si occupò principalmente di individuare testi teologici per spiegare la parete est, e infine Eugenio Marino OP, che nel 1983 commentò le decorazioni a ovest alla luce della *Divisio Scientiae* di Remigio de' Girolami¹⁰⁶.

Eppure, lo *Specchio* ritorna anche negli studi che hanno esaminato la volta e in particolare la vela est, ove fu dipinta l'allegoria della Navicella. Joseph Polzer ha collegato l'affresco al prologo del testo passavantiano individuando una relazione tra la *Via veritatis* - così ha definito gli affreschi della parete est - sottostante la vela in questione, e l'utilizzo della stessa allegoria nel contesto penitenziale dello *Specchio*¹⁰⁷. La proposta è stata messa in discussione da Hans Belting che, in un contributo del 1985, ha rimarcato la difficoltà di affermare con sicurezza quale sia stato il testo mediatore per tale immagine - considerata la presenza del soggetto in innumerevoli testi pittorici e letterari della tradizione. Secondo Belting, per questi motivi, sarebbe impossibile stabilire quale sia il significato ultimo di un'allegoria tanto stratificata¹⁰⁸.

¹⁰⁵ H. Hettner, *Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts. Der Freskenzyklus der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz*, «Zeitschrift fuer Bildende Kunst», 13, 1878, pp. 81-87; H. Hettner, *Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance*, Braunschweig, Vieweg und Sohn, 1879, pp. 7-153.

¹⁰⁶ J. Von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorlaeufer der Stanza della Segnatura*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhoechsten Kaiserhauses», 17, 1896, pp. 13-100; E. Marino OP, *Santa Maria Novella e il suo spazio culturale*, «Memorie Domenicane», 14, 1983, pp. 346-364.

¹⁰⁷ J. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, a cura di G. Auzzas, Firenze, Accademia della Crusca, 2014, p. 208: «Secondochè dice el venerabile dottore messere santo lerolimo, 'poenitentia est secunda tabula post naufragium': la penitenza è la seconda tavola dopo il pericolo della nave rotta. Parla il santo dottore della penitenza, per somiglianza di coloro che rompono in mare, de' quali spesse volte interviene che, rotta la nave per grande fortuna e per tempestade che sia commossa in mare, coloro che sono più accorti prendono alcuna delle tavole della rotta nave, alla quale attegnendosi fortemente, soprastando all' acqua, non affondano; ma giungono al rivo o al porto, iscampati del periglio del tempestoso mare. Così avviene degli uomini che vivono in questo mondo, il quale è appellato mare per lo continuo movimento e instabile istato, e per le tempestose avversitadi e gravi pericoli che ci sono, ne' quali la maggiore parte della gente perisce».

¹⁰⁸ J. Polzer, *Andrea di Bonaiuto's 'Via Veritatis' and Dominican Thought in Late Medieval Italy*, «The Art bulletin», vol. 77, 1995, p. 262-289: 280.

Tra i vari contributi che si sono occupati di interpretare gli affreschi¹⁰⁹, ricordiamo qui, ancora una volta, i risultati delle ricerche di Polzer. Egli, nel 1995, riconobbe un'unitarietà accomunante gli affreschi interessati da relazioni specifiche disposte a specchio, e assegnò una certa centralità alla Passione di Cristo, e a San Pietro da Verona connessi alla missione dell'Ordine nel tempo¹¹⁰. Merita di essere menzionato anche il saggio di Anthony Luttrell, che nel 1972 commentò e ampliò il lavoro di Mary A. Devlin del 1929, tentando di identificare personaggi storici entro la cornice del Cappellone¹¹¹. Coevo è lo studio di Niels von Holst, che svelò lo sfondo storico-culturale per le rappresentazioni esotiche nell'immagine di Pentecoste¹¹².

Seppure la maggior parte degli studiosi abbia interpretato singoli brani, è concorde sull'unitarietà del ciclo. Già nel 1870, in Ernst Joachim Förster si osserva il tentativo di interpretare le pitture come un unico programma decorativo, considerandole nella sua interezza (anche se il suo intento principale era quello di scrivere una storia dello spirito e della cultura)¹¹³. Sulla medesima linea si mosse James Wood Brown, il quale identificò l'unitarietà come elemento primo nell'elaborazione della decorazione¹¹⁴.

¹⁰⁹ Ulteriori questioni sono state affrontate da: E.J. Förster, *Geschichte der Italienischen Kunst*, 2 voll., Leipzig, II, 1870, pp. 317-340; J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XVI*, 5 voll., Firenze, Le Monnier, IV, 1875-1902, pp. 305-309, 256-260; H. Brockhaus, *Der Gedankenkreis des Campo Santo in Pisa und verwandter Malereien*, «Florentiner Mitteilungen», 1, 1908, pp. 237-254; F.J. Mather, *La fede cristiana di Giotto*, «Rassegna d'arte», 13, 1913, p. 200; L. Coletti, *Un affresco, due miniature, tre problemi*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 5, 1934, pp. 101-122; P. Bargellini, *I chiostrì di Santa Maria Novella e il Cappellone degli Spagnoli*, Firenze, Arnaud, 1954; I.P. Grossi OP, *'Arti' e 'Scienze' nel 'Trionfo di S. Tommaso' di Andrea di Bonaiuto. Ipotesi di interpretazione*, «Memorie Domenicane», 8/9, 1977, p. 341-353; G.A. Schüssler, *Zum Thomasfresko des Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle am Kreuzgang von Santa Maria Novella*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 24, 1980, pp. 251-274; P.F. Watson, *The Spanish Chapel: Portraits of Poets or a Portrait of Christian Order?*, «Memorie Domenicane», 11, 1980, pp. 471-487; J. Hita Bueno, *Il Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella, Firenze: studio sugli affreschi trecenteschi di Andrea di Bonaiuto (1366-1368)*, Firenze, 1988; S. Skerl del Conte, *Antiche e nuove proposte per la decorazione pittorica del Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella*, «Critica d'arte», 59, 1996, pp. 33-42; G. Sclafani, *Il significato storico di uno scorcio del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella*, «Memorie Domenicane», 28, 1997, pp. 475-480; D. Russo, *Allégorie, analogie, paradigme: étude sur la peinture de l'église dominicaine par Andrea di Bonaiuto, à Florence, 1365-1367*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, a cura di C. Heck, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 79-94; D. Nirit ben-Aryeh, *Art and Sermons: Dominicans and the Jews in Florence's Santa Maria Novella*, «Church History and Religious Culture», 92, 2012, pp. 171-200; R. Meier, *Wie kommt der Florentiner Dom in den Kapitelsaal der Dominikaner von Santa Maria Novella?*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 61, 2019, pp. 135-143.

¹¹⁰ N. von Holst, *Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der Spanischen Kapelle*, «Florentiner Mitteilungen», 16, 1972, pp. 261-268.

¹¹¹ A. Luttrell, *A Hospitaller in a Florentine Fresco: 1366-1368*, «Burlington Magazine», 14, 1972, pp. 362-366; M.A. Devlin, *An English Knight of The Garter in The Spanish Chapel in Florence*, «Speculum», 4, 1929.

¹¹² N. von Holst, *Zur Ikonographie* cit.

¹¹³ E.J. Förster, *Geschichte der Italienischen Kunst* cit., II, pp. 317-340.

¹¹⁴ J. Wood Brown, *The Dominican Church* cit., p. 143.

Più di recente, Margarete Dieck si è interrogata sul medesimo aspetto, esprimendo la mancanza di «eine entsprechend ‘einheitliche’ ikonographische Deutung, die die zugrundeliegende Programmidee klar benennt und gleichzeitig die Vielzahl von Einzelelementen zu einer sinnvollen, geschlossenen Ordnung zusammenfügt»¹¹⁵. Analizzando l'intero impianto organizzativo delle pitture, Dieck ha confermato l'ipotesi di coesione, proponendo il Credo quale fondamento.

Grande importanza è stata assegnata alle ricerche condotte nel 1976 da Serena Romano. Nelle sue pagine l'autrice ha dato particolare attenzione alla dedizione al Corpus Domini, elaborando una complessa interpretazione i cui affondi teorici risiedono nel celebre libro di Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re* (1957).

Romano ha confrontato la struttura logica delle pitture della parete ovest con quella dei rilievi del Portale Royale (1145-1155) presso la cattedrale di Chartres. L'autrice ha identificato nell'opera francese un precedente iconografico che unisce la tematica della Sapienza a quella del Corpo di Cristo, così come accadrebbe nella sala capitolare fiorentina, e ha giustificato l'accostamento di due opere così temporalmente distanti con il clima agitato dalle dispute per i sacramenti, attive in Italia, tanto quanto in Francia¹¹⁶.

Nella descrizione offerta, la sala capitolare diventa un manifesto a difesa dell'ortodossia, i cui due temi principali sarebbero il Corpus Domini (con le sue conseguenze teologiche), e la Sapienza come dono dello Spirito Santo¹¹⁷.

Più tardi, anche Scott B. Montgomery ha interpretato le decorazioni come un tutto coerente: dall'operazione è emersa la lettura degli affreschi come esposizione della missione dell'Ordine¹¹⁸.

Di contro, Gardner ha ravvisato una semplificazione nella lettura delle pitture di Romano. Egli ha contestato la possibilità d'interpretare gli affreschi di Bonaiuti

¹¹⁵ M. Dieck, *Die Spanische Kapelle* cit., p. 17.

¹¹⁶ Ivi, pp. 184-185.

¹¹⁷ Ivi, pp. 210-211.

¹¹⁸ S.B. Montgomery, *Il cavaliere di Cristo: Peter Martyr as Dominican Role Model in The Fresco Cycle of The Spanish Chapel in Florence*, «Aurora», 1, 2000, pp. 1-28.

esclusivamente attraverso la lente del dogma, un filtro che non terrebbe conto della complessità dell'ambiente e delle convenzioni che lo costituiscono¹¹⁹.

Rispetto alle proposte riportate, ci risultano insondate: la relazione tra le pitture e la politica culturale dell'Ordine, quella tra il linguaggio pittorico degli affreschi e la retorica della *civitas Florentiae*, e quella tra le pitture e il pubblico di riferimento.

Recentemente, la politica culturale dell'Ordine è stata esplorata nel volume *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (XIII-XIV century)*¹²⁰. Già il titolo esprime la tesi della raccolta di saggi che, però, limitandosi all'analisi della fine del Duecento e della prima metà del Trecento, lascia scoperto il frangente in cui operò Bonaiuti, rendendo necessario ricostruire il contesto culturale.

Studiare simili legami è importante nell'orizzonte del controllo ideologico: come spiega Luca Bianchi, tale azione «può assumere una valenza diversa, e un po' meno vaga, qualora rimandi agli indirizzi di 'politica culturale' che i gruppi dirigenti di una determinata istituzione assumono e cercano di imporre ai loro membri. Nei secoli XIII e XIV gli Ordini mendicanti indubbiamente adottarono in quest'ambito molteplici misure, eterogenee per origine, natura e portata»¹²¹.

Rispetto all'affermazione dello studioso e agli studi storico-artistici finora condotti sulle pitture, tentare di analizzare il linguaggio adottato nella sala può essere fruttuoso. Frattanto, dobbiamo precisare come non si è ancora giunti a circoscrivere delle caratteristiche che definiscano una 'arte domenicana'¹²².

¹¹⁹ J. Gardner, *Patrons* cit., p. 116. Cfr. E. Borsook, *Mural Painters of Tuscany*, Oxford, Oxford Clarendon, 1980, pp. 48-54: la studiosa tenta di svincolarsi dalle posizioni di Romano e Gardner, ma di fatto approda a risultati molto simili.

¹²⁰ *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (XIII-XIV century)*, a cura di J. Bartuschat, E. Brill, D. Carron, Firenze, Firenze University Press, 2020.

¹²¹ L. Bianchi, *Ordini mendicanti e 'controllo ideologico': il caso delle province domenicane*, in *Studio e 'studia': le scuole degli Ordini Mendicanti tra XIII e XIV secolo*, Atti del XXIX Convegno internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 2002, pp. 303-338: 306.

¹²² J. Gardner, *Patrons* cit., p. 129.

Tentativi in questa direzione sono stati fatti da Frederik Antal, che ha individuato l'adozione di un linguaggio iterativo per ottenere più largo consenso tra i fedeli¹²³. Come Taurisano, altri hanno elogiato le innovative soluzioni artistiche delle committenze domenicane, di cui è esemplare la decorazione del Camposanto di Pisa priva di cornici che sezionano le narrazioni – come avviene a Firenze¹²⁴.

La disposizione in un unico spazio della narrazione continua rappresenta una trasformazione concettuale e stilistica riconosciuta non solo da Vasari¹²⁵, ma anche da tutti gli studiosi che agli affreschi della sala si sono dedicati. Soprattutto Hans Belting ha trattato dei metodi espositivi adottati nella sala capitolare, sottolineando l'utilizzo della *monumental narrative allegory*¹²⁶.

Aldilà delle questioni di stile, non si è ancora giunti a rilevare delle caratteristiche che distinguano l'arte domenicana e il suo linguaggio. La tematica è rilevante dal momento che si connette alla problematica inesplorata del pubblico di riferimento (e della funzione) della sala.

I risultati degli studi che abbiamo riportato e le zone d'ombra rilevate assecondano e rendono necessario occuparsi ancora della sala capitolare di Santa Maria Novella: uno spazio ben rappresentativo dell'intero complesso, che confrontato con i conventi domenicani della Provincia Romana di XIII-XIV secolo si configura come 'a case apart'¹²⁷.

¹²³ F. Antal, *Florentine Painting* cit., p. 329.

¹²⁴ G. Vasari, *Vita di Simone Sanese pittore*, in *Le vite* cit., pp. 148-150: 150.

¹²⁵ *Ibidem*: «Tacerò l'esservi buon numero di cavalli, il gettarsi la sorte dai famigli della corte sopra la veste di Cristo, lo spogliare il limbo de' Santi Padri, e tutte l'altre considerate invenzioni che sono non da maestro di quell'età ma da moderno eccellentissimo: conciosiaché pigliando le facciate intere, con diligentissima osservazione fa in ciascuna diverse storie su per un monte e non divide con ornamenti tra storia e storia, come usarono di fare i vecchi e molti moderni, che fanno la terra sopra l'aria quattro o cinque volte, come è la capella maggiore di questa medesima chiesa».

¹²⁶ H. Belting, *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: 'Historia' and Allegory*, «Studies in the History of Art», 16, Washington, The National Gallery of Art, 1985, pp. 151-168: 155: «allegory, via France and epic literature, had become the main device for discussing politics and social matters in general. In its poetical and scholastic branches, allegory became then the modern and scholarly mode for dealing with human conduct and social patterns. Its success on the public walls testifies to the significance of its importance into Italy».

¹²⁷ J. Cannon, *Religious Poverty and Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Century*, New-Haven London, Yale University Press, 2013, p. 319.

Cfr. anche: J. Cannon, *Sources for The Study of The Role of Art and Architecture within The Economy of The Mendicant Convents of Central Italy: a Preliminary Survey*, in *L'economia dei conventi dei Frati Minori e Predicatori fino alla metà del*

3 | Caratteristiche e funzioni di una sala capitolare: definire le peculiarità a Santa Maria Novella per comprendere gli affreschi di Bonaiuti

Come abbiamo visto, in un convento, la sala capitolare è il luogo preposto alla riunione dei confratelli e degli esponenti dell'Ordine reggente durante i Capitoli, ovvero le adunanze periodiche volte alla discussione di questioni teologiche, amministrative, legislative, giudiziarie.

Nel tempo, l'assiduo utilizzo degli spazi ha determinato una rielaborazione del loro aspetto, ciò spiega la rarità degli ambienti conservatisi nella loro forma originaria. In particolare, laddove la struttura architettonica può essere esente alle modifiche, l'arredo liturgico è soggetto agli interventi più massicci, poiché più mobile. Funge da esempio il cassone nella sacrestia di Santa Croce a Firenze (già sala capitolare del convento): il mobile era decorato dalle formelle di Taddeo Gaddi, oggi disperse nelle collezioni di vari musei, e dunque non più visibili *in loco*¹²⁸.

Attualmente, dunque, presentandosi come ampie aule vuote, i capitoli sembrano spazi quasi marginali rispetto alla totalità dei complessi conventuali, nascondono il loro passato, ed è pertanto necessario indagarne l'aspetto originario.

Le immagini dell'epoca sono un ottimo strumento di studio, in quanto - non intenzionalmente - tengono traccia delle forme delle sale capitolari e del loro utilizzo. Ancora, di grande aiuto sono le cronache conventuali e le costituzioni dell'Ordine reggente.

Trecento, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2004, pp. 215-262; J. Cannon, *Secular Power and the Sacred in The Art of The Central Italian City-State*, in *Art, politics and civic religion in central Italy, 1261-1352*, London, Routledge, 2019, pp. 1-17.

¹²⁸ K. Steinweg, *Due pannelli sconosciuti degli armadi di S. Croce di Taddeo Gaddi*, «Rivista d'arte», 19, 1937, pp. 36-44; L. Marcucci, *Per Gli 'Armarj' Della Sacrestia Di Santa Croce*, «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 9, 3-4, 1960, pp. 141-58; E. Borsook, *Notizie su due cappelle in S. Croce a Firenze*, «Rivista d'arte», 26, 1961-1962, pp. 89-106.

Diversamente, la ricerca archivistica – a cui comunque facciamo ricorso – è limitata dalla penuria dei documenti conservatisi a Santa Maria Novella.

L'indagine, che incrocia fonti visive e scritte, ha lo scopo di delineare l'aspetto e l'uso della sala domenicana, al fine ultimo di illuminare alcuni brani dipinti da Bonaiuti. In altre parole, la realizzazione estetico-performativa dell'ambiente ci permette di interpretare il valore di alcuni brani degli affreschi di Bonaiuti.

3.1 Definire le caratteristiche di una sala capitolare tramite le immagini

Tra le immagini utili allo scopo della ricerca, abbiamo individuato l'affresco che decora la vela sinistra della *Volta delle Allegorie francescane* della Basilica Inferiore di Assisi, dipinta nel 1334 circa [Figura 12]¹²⁹. Vediamo l'Obbedienza seduta mentre comanda il silenzio portando l'indice della mano destra sulla bocca; il suo gesto è rivolto al frate che le sta davanti in ginocchio, in attesa di ricevere da lei il giogo della sottomissione. Intorno alla Virtù vediamo da un lato l'Umiltà con un cero, dall'altro la Prudenza bifronte con un uno specchio per guardarsi le spalle, un compasso e un astrolabio per conoscere il mondo e ricavare ammaestramenti. Queste ultime hanno le aureole esagonali tipiche delle entità astratte. Come determinano anche altri elementi della composizione¹³⁰, la vela espone il momento dell'accoglienza del novizio presso l'Ordine dei Minori.

Per l'analisi della forma e della funzione di una sala capitolare, ci interessa, qui, lo spazio entro cui accade la scena. Le tre allegorie siedono su stalli di legno ad altezze diverse: l'Obbedienza è più in alto. Alle sue spalle si vede il disegno abbozzato di una

¹²⁹ Cfr. M. Bollati, *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova, Edizioni Francescane, 2012, pp. 74-78, 89-94; R. De Grisogono, *Osservando gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 120, 2016, pp. 80-83; J.P. Le Cottier, *Le Vele nella Basilica inferiore di Assisi*, Firenze, Edam, 1981; A. Tantillo Mignosi, *Osservazioni sul transetto della Basilica inferiore di Assisi*, «Bollettino d'arte» vol. 5, 1975, pp. 129-142; A. Venturi, *Le Vele d'Assisi*, «L'arte», 9, 1906, pp. 19-34.

¹³⁰ Subito sotto l'Umiltà, si scorge un angelo intento a impedire l'ingresso nella sala ad un centauro (simbolo di superbia), che vacilla arretrando. Dal lato opposto, anche un uomo e una donna, raffigurati in ginocchio come il frate e accompagnati da un angelo, attendono di ricevere il giogo dell'Obbedienza. Agli angoli della vela si trovano due gruppi di angeli inginocchiati: il primo angelo a sinistra e l'ultimo a destra tengono in mano il *rhyton*, ovvero il contenitore dell'olio sacro col quale si ungevano i re d'Israele, a sottintendere come chi accetta il giogo diventi sovrano nel regno dei Cieli. Sul tetto della loggia, tra due angeli con cartigli, si trova Francesco che indossa il giogo, mostra le stimmate e la ferita sul costato, e assiste alla cerimonia voluta da Dio, che compare sottoforma di due mani rivolte al santo.

Crocifissione con due personaggi ai piedi, che possiamo facilmente ricondurre alla Vergine e a san Giovanni. La Crocifissione, qui, è elemento decorativo dello spazio entro cui si collocano le tre allegorie: i tratti del disegno sopra descritto simulano un affresco dipinto tra due bifore, sullo sfondo.

Ritroviamo *imago Crucifixi* anche sulla parete nord del capitolo di Santa Maria Novella. Gardner¹³¹ ne spiega la presenza - opponendosi a Romano¹³² - con la messa in pratica di un'usanza trecentesca toscana. Egli mobilita quanto riportano le *Costituzioni* dei Francescani e dei Domenicani circa la pratica prevista al momento dell'ingresso in una sala capitolare: i frati si dovevano inchinare di fronte alla Crocifissione. Per questo stesso motivo, Stein-Kecks ha supposto che l'immagine fosse elemento costitutivo della sala capitolare¹³³.

Considerata la consonanza tra le decorazioni minuziose e dettagliate (della sala nella vela sinistra) e quanto puntualizzato da Gardner e da Stein-Kecks circa la presenza della Crocifissione, nell'ambiente dove si collocano le tre allegorie possiamo riconoscere una sala capitolare. Dalla stessa immagine ricaviamo anche informazioni sull'utilizzo dello spazio, preposto all'accoglimento dei novizi.

Infatti, per caratterizzare la scena allegorica si ritrae il capitolo attraverso elementi conosciuti, realistici, ma marginali rispetto a quanto rappresentato. Tale *modus operandi* non è infrequente ad Assisi: è esemplare l'affresco della Basilica Superiore con *l'Istituzione del presepe di Greccio* che ha fornito agli storici il materiale visivo utile a ricostruire l'utilizzo degli arredi liturgici.

Allo stesso modo, dalla vela si possono ottenere informazioni circa gli arredi liturgici di una sala capitolare, poiché vediamo le sedute su cui si impongono le personificazioni: gli scranni sono alti, massicci, e corrono lungo l'intera parete ospitante le bifore¹³⁴.

¹³¹ J. Gardner, *Patrons* cit., p. 117.

¹³² S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 182.

¹³³ H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal* cit., p. 84.

¹³⁴ Nella vela si vedono anche delle colonnine, talvolta presenti nelle sale capitolari caratterizzate dall'unità spaziale. Esse si spiegherebbero come elemento strutturale poco invadente, ma funzionale a sorreggere visivamente la struttura senza impedire allo sguardo di addentrarsi nella scena raffigurata. Cfr. G.C. Gilardi OP, *Ecclesia laicorum e ecclesia fratrum:*

Un altro esempio di raffigurazione di una sala capitolare giunge ancora da Assisi. Nella Basilica Superiore vediamo il *Miracolo al capitolo di Arles* [Figura 13], un episodio tramandato dalla *Legenda maior* (IV, 10): «Predicando il beato Antonio in capitolo ad Arles sul titolo della Croce, il beato Francesco, benché corporalmente assente, apparve; e stese le mani, benedisse i frati, così come poté vedere il frate Monaldo; e gli altri frati ne ebbero una grande consolazione»¹³⁵.

Sulla natura dell'ambiente immortalato da questa pittura non vi è dubbio, data la derivazione della scena dal miracolo riportato nella *Legenda*. In questa rappresentazione ricorrono alcuni elementi già indagati nel caso precedente, come le bifore e le sedute dei frati. Tuttavia, qui manca l'*imago crucifixi*, infatti, solitamente si trova dirimpetto l'ingresso, ovvero nello spazio non visibile occupato dall'occhio dell'osservatore. Per l'assenza del Crocifisso, la pittura descritta potrebbe risultare in contrasto con quanto dichiarato a proposito della vela sinistra della *Volta delle Allegorie francescane*. Ma in questo caso la connotazione dello spazio tramite il Crocifisso non è necessaria alla comprensione della scena: la Crocifissione è necessaria laddove le due bifore non bastassero a identificarne la sala. Inoltre, dalla *Legenda Maior* evinciamo come una *imago crucifixi* fosse presente nella sala capitolare di Arles, poiché la predicazione di Antonio ha origine proprio dall'iscrizione posta sulla croce: 'Gesù Nazareno, re dei Giudei'.

Nel *Miracolo al capitolo di Arles* possiamo vedere la presenza miracolosa di san Francesco quale degna sostituta dell'*imago crucifixi*. Infatti, Chiara Frugoni ha analizzato l'elaborazione dell'effigie del santo in relazione alla questione francescana, sottolineando come da poverello, poi, egli sia stato riconosciuto quale *miles Christi*, fino a trovare la sua forma di *alter Christus* inimitabile¹³⁶. L'evoluzione tracciata sostiene la totale assimilazione, dunque sostituzione, del frate a Cristo.

luoghi e oggetti per il culto e la predicazione secondo l'*Ecclesiasticum Officium dei Frati Predicatori*, in *Aux origines de la liturgie dominicaine: le manuscrit Santa Sabina XIV*, a cura di L.E. Boyle, P.M. Gy, Documents, études et répertoires de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 2004, pp. 379-443.

¹³⁵ *Gli scritti e la leggenda di san Francesco*, a cura di Mario Scotti, Roma, Salerno, 1995, p. 657.

¹³⁶ C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Torino, Einaudi, 1995; C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 2010.

L'ipotesi si conferma nella *Legenda Maior* stessa. Qui leggiamo di come a fra' Monaldo, intento a guardare verso l'ingresso del capitolo, Francesco apparisse librato in aria con le braccia stese a forma di croce, in atto di benedizione¹³⁷. Dunque, emerge chiaramente l'identificazione tra l'immagine di Cristo e quella di san Francesco.

Confrontiamo quanto detto sinora con un affresco, che ritrae il medesimo episodio nella Cappella Bardi a Santa Croce [Figura 14].

Qui, Giotto opera una più chiara sovrapposizione tra il santo e l'*imago crucifixi* - seppure quest'ultima, oggi, sia difficilmente leggibile.

L'artista traduce quanto scritto nella *Legenda Maior* attuando una piccola modifica rispetto all'immagine assisiata, e rendendo l'*imitatio Christi* ancora più evidente. Il pittore varia il punto di osservazione: dispone fra' Monaldo all'esterno della sala (nel chiostro), e dispone san Francesco all'ingresso del capitolo, sovrapponendolo al Crocifisso retrostante.

L'associazione descritta tra il santo e il Cristo in croce si riverberava anche nel quotidiano utilizzo di una sala capitolare. Poiché il priore si posizionava in corrispondenza della Crocifissione, si creava un asse visivo per cui il confratello sembrava discendere direttamente da Cristo, diventando *vicarius Christi*¹³⁸.

Nel complesso, anche dall'affresco di Santa Croce possiamo rintracciare delle costanti: il Crocifisso, la presenza di due finestre ai lati dell'ingresso e la disposizione dei frati all'interno e all'esterno dello spazio di predicazione.

A proposito delle sedute, nelle due opere di Giotto della Basilica Superiore e della Cappella Bardi, dobbiamo notare la differenza rispetto a quelle precedentemente descritte nell'immagine allegorica della Basilica Inferiore: nella prima non vediamo seggi sfarzosi, quanto semplici panche su cui non tutti i frati prendono posto. La presenza delle panche, piuttosto che degli scranni opulenti, si giustifica con il tono realistico dell'immagine, che doveva attenersi al precetto della povertà francescana. Così, i

¹³⁷ *Gli scritti e la leggenda* cit., p. 667.

¹³⁸ H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal* cit., p. 87.

semplici arredi dipinti accentuano la verosimiglianza dell'episodio miracoloso. Comunque, osserviamo che in entrambi i casi le sedute sono disposte lungo le pareti, e che non tutti i frati vi prendono uguale posto e ruolo; ad esempio, Antonio è in piedi su un piccolo palchetto ligneo che risalta la sua azione di predicare. Dall'immagine, dunque, ricaviamo l'informazione che la sala capitolare fosse anche luogo di predicazione e istruzione dei confratelli.

Un'altra immagine trecentesca di sala capitolare si trova proprio entro il Cappellone degli Spagnoli [Figura 15]. Sulla sinistra della parete sud è raffigurato Pietro da Verona che prende i voti al cospetto dei frati domenicani. In questo caso, l'ambiente è ancor più spoglio e il fatto che si tratti di un capitolo si evince solo dalla disposizione dei frati e dall'episodio rappresentato. Il novizio è nudo, ha abbandonato le vesti del laico e del peccatore, e si prepara a vestire l'abito domenicano. Quest'ultimo gli viene offerto direttamente da san Domenico, assiso in posizione sopraelevata. Intorno a lui, gli altri frati partecipano alla cerimonia accogliendo il novizio. Purtroppo, l'immagine si interrompe nella sua parte inferiore, a causa di quella lacuna già menzionata, ma ciò che distinguiamo è la silhouette di altri frati seduti di spalle, intorno al novizio. Qui, l'affresco ci interessa perché rende nota della disposizione degli stalli addossati alle quattro pareti.

Bonaiuti risolve ingegnosamente la problematica di mostrare ciò che accade in un luogo chiuso, interdetto allo sguardo esterno: le figure disposte di spalle segnano il limite della sala capitolare rappresentata ma, allo stesso tempo, inseriscono lo spettatore tra i presenti. Di più, l'affresco stesso si rivela un'ottima fonte poiché restituisce la forma e una funzione della sala capitolare.

Le fonti iconografiche citate ci permettono di delineare delle costanti che caratterizzano la sala capitolare, ovvero la presenza delle bifore, dell'*imago crucifixi* e degli stalli addossati alle pareti, e due funzioni dell'ambiente, come luogo preposto all'accoglimento dei novizi e sede (tra le altre) della predicazione.

3.1.1 Le costanti di una sala capitolare: elementi decorativi e arredi liturgici

Approfondiamo gli elementi caratterizzanti le sale capitolari precedentemente individuati.

In merito alla cattedra, è nota la frequente presenza di una seduta sopraelevata, o perlomeno visivamente più impattante rispetto alle altre, su cui prendeva posto il priore del convento¹³⁹. Spesso, di fronte alla personalità più importante si trovava o una lastra di pietra, o un tappeto, o una stuoia, utili al capitolo delle colpe: il rito prevedeva che il frate accusato facesse atto di penitenza gettandosi ai piedi del priore. Lo spazio designato allo svolgimento del rituale era detto *iudicium* e sovente si poteva trovare un palchetto in sostituzione alla stuoia o alla lastra¹⁴⁰.

Dell'altare sappiamo che non era richiesto dai primi usi monastici della sala capitolare. Tuttavia, l'arredo si ritrova nei capitoli dei complessi pertinenti agli Ordini mendicanti, grazie alle opere pie dei laici. Questi ultimi ivi si facevano seppellire, come accade presso Santa Maria Novella e Santa Croce¹⁴¹. Ciò nonostante, la limitatezza dei casi la pratica eccezionale.

Ancor più rara è la presenza di cappelle entro lo spazio della sala capitolare. Già Gardner puntualizzava come il caso di Santa Maria Novella sia privo di precedenti in Italia¹⁴².

Un'altra particolarità della sala del convento fiorentino è il soffitto a crociera: se questo era molto in uso in Inghilterra, alla metà del Trecento in Italia era ormai stato abbandonato¹⁴³. Gardner ha confrontato la volta a crociera con il Bargello realizzato nel 1345, quindi contestualmente alla sala¹⁴⁴. Dal raffronto, possiamo dire che i Domenicani di Santa Maria Novella guardavano alla città, e al suo *modus operandi*.

¹³⁹ Ivi, p. 85: la disposizione dei frati entro il capitolo era regolata su base anagrafica e gerarchica.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, p. 88.

¹⁴² J. Gardner, *Patrons* cit., p. 109.

¹⁴³ Ivi, p. 113.

¹⁴⁴ Ivi, p. 114: Gardner confronta la volta del capitolo anche con la Cappella del Nocentino (sorta di anti-refettorio), impostata su un lato del Chostro Verde e attribuita all'ingegno di Talenti.

Ab origine, l'architettura della sala capitolare domenicana deve molto agli esempi cistercensi, ma dal commento di Villani (IX, 46) intendiamo bene come la sobrietà dei Cistercensi non venne ereditata dai Domenicani, piuttosto sfarzosi¹⁴⁵.

La complessiva opulenza dello spazio permette anche al cronista di paragonare la sala alla Certosa degli Acciaiuoli; di più, la ridondanza dello stemma familiare e la ricchezza delle decorazioni rendono lo spazio non più una sala capitolare quanto una cappella privata¹⁴⁶.

Allora il Cappellone degli Spagnoli è caratterizzato da un forte sincretismo che ci porta a concordare con Borghigiani che nella sua *Cronica* lo definiva il «capitolo dei Guidalotti»¹⁴⁷.

3.1.2 Gli arredi della sala capitolare di Santa Maria Novella

Poiché le informazioni finora ricavate sugli arredi della sala non sono esaustive, le confrontiamo con quanto emerge dalla *Cronica* di Borghigiani.

L'autore riporta un minutissimo appunto sulle sedute che dovettero esistere nella sala prima del 1731, quando Salvatore d'Asciano si occupò di restaurare l'ambiente. Borghigiani scrive che, prima di quel momento, nella sala capitolare si trovavano gli «stalli assai vecchi e tarlati», che dovevano essere «i primitivi stalli del coro»¹⁴⁸. Il cronista data il trasferimento delle sedute dal coro alla sala capitolare al 1364 e racconta come «erano ad un ordine solo e assai larghi di sedute, tal che in detto capitolo non ve ne capisse al più che venti per parte»¹⁴⁹. Così l'autore spiega: «perché poi si tenessero i conversi in loro apparte diremo che divenisse dallo scarso numero de' stalli, che forse da prima fossero fatti nel coro grande di mezzo»¹⁵⁰.

¹⁴⁵ M. Villani, *Cronica. Libri 7-11 e continuazione*, a cura di Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda 1995, p. 718.

¹⁴⁶ Lo stemma si trova sull'architrave di ingresso allo spazio, e poi applicato ai quattro pilastri di sostegno alla volta, e ancora entro la scarsella con l'altare.

¹⁴⁷ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella*, 1757-1760, f. 106.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Il fatto che Borghigiani utilizzi il termine ‘stalli’ è indicativo dell’importanza delle sedute che dovevano differire dalle panche negli affreschi di Giotto. Dunque, data la conformazione della sala, supponiamo che gli stalli erano addossati alle pareti est e ovest, e che lungo le pareti nord e sud si riducevano in numero a causa delle aperture riservate agli ingressi alla sala e alla scarsella. Quanto riportato da Borghigiani trova sostegno in un dato materiale ancora oggi visibile: la collocazione della decorazione della sala capitolare a un’altezza pari a 218 cm da terra.

Da una foto proveniente dagli Archivi Alinari, abbiamo constatato come quella porzione inferiore di parete che è oggi lasciata a calce, fosse invece dipinta con una decorazione a finti stucchi [Figura 16]. Quest’ultima, poi rimossa, risalirebbe agli interventi settecenteschi di Veracini, confermando così la notizia riportata da Borghigiani¹⁵¹.

Se reinseriamo le sedute, ovvero i corpi dei frati, possiamo completare il senso dell’affresco occidentale. Osserviamo la decorazione della parete ovest: nel medaglione in alto Dio indica Tommaso, subito sotto le Virtù volano intorno al santo e ad una schiera di personaggi biblici, più sotto si dispongono scienze sacre e arti liberali. Gli stalli ‘vecchi e tarlati’ compongono, con i frati, l’ultimo ordine di questa rappresentazione; il priore al centro, in rilievo rispetto agli altri, dialogava apertamente con san Tommaso, sopra dipinto¹⁵².

Ora possiamo facilmente figurarci la continuità visiva tra l’affresco e i frati seduti sugli stalli, e dunque inglobati nella composizione pittorica e gerarchica appena descritta. La rappresentazione così completata è vivificata dalla presenza reale dei frati che si inscrivono fisicamente nella tradizione e nella storia dell’Ordine. Inoltre, considerando che si tratta di un trionfo, vediamo come, tramite questa pittura, l’Ordine Domenicano non solo appare legittimato dal volere divino (si veda il medaglione con Cristo) nelle sue azioni, quant’anche trionfante e vittorioso nella contemporaneità.

¹⁵¹ Un confronto con il convento domenicano di San Marco a Firenze permette di verificare ancora oggi quanto si è ricostruito per la sala capitolare di Santa Maria Novella: qui, gli stalli visibili *in situ* si impostano al di sotto di una cornice a medaglioni ritraente i maggiori esponenti dell’Ordine.

¹⁵² Abbiamo detto che solitamente il priore occupava la seduta in asse con la crocifissione, nel caso fiorentino ciò non era possibile dal momento che al di sotto dell’*imago crucifixi* si impostava l’arco di ingresso alla scarsella. Questo dato rende nota del sovvertimento spaziale dato dalla commissione laica.

Per quanto concerne altri arredi della sala capitolare fiorentina, possiamo menzionare soltanto la pala di Bernardo Daddi, che abitava la scarsella impostata sul lato nord. In una foto degli Archivi Alinari è disposta sull'altare Settecentesco, perciò, è evidente che l'immagine restituisce solo in parte la situazione trecentesca. Infatti, è noto che nel XVIII secolo il pavimento venne rialzato, la tomba del donatore spostata, e l'arco d'ingresso ampliato.

L'importanza degli stalli nell'economia degli affreschi giustifica un'analisi più approfondita su quanto accadeva nella sala capitolare. Rammentando la grande importanza data alle pareti, funzionali a contenere e a definire lo spazio come azione¹⁵³, ora indaghiamo questo aspetto. Per farlo, cominciamo con una ricognizione sulle fonti scritte, prodromica alla ricostruzione delle funzioni svolte dall'aula.

3.2 Definire gli utilizzi di una sala capitolare tramite le fonti scritte

Per determinare gli utilizzi di una sala capitolare nel Trecento utilizziamo le costituzioni degli Ordini e le regole monastiche. Prima di tutto, però, precisiamo la mobilità delle *Consuetudines* domenicane, tracciandone la storia e le evoluzioni¹⁵⁴.

Nel 1215 il Concilio Lateranense IV aveva proibito l'introduzione di nuove Regole per evitare disordini o confusioni legislative, invitando i nuovi Ordini a ricorrere a una *regulam aliquam iam approbata*. Nello stesso periodo san Domenico stava tentando di ottenere l'approvazione papale per il nascente Ordine: è per questa convergenza che i Domenicani adottarono la *Regola di Sant'Agostino*. Le prescrizioni di quest'ultima erano piuttosto generiche, tanto da permetterne l'adozione da parte degli Ordini più diversi, e da favorire l'aggiunta di *arcitores consuetudines*¹⁵⁵.

¹⁵³ L. Barbaglia, *Mendicanti (architettura)*, «DIP», 5, 1978, pp. 1201-1202; J. Von Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*, Torino, 1989 (ed. or. 1923), p. 77; A. M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 voll. Milano, Ceschina, I, p. 79.

¹⁵⁴ Per una panoramica sulle *Costituzioni* dell'Ordine cfr. G. Melville, *The Dominican Constitutions*, in *A Companion to Medieval Rules and Customaries*, a cura di K. Pansters, Leiden, Brill, 2020, pp. 253-282.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Tra il 1218 e il 1221, ottenuta la conferma dell'*ordo canonicus* da Onorio III (nel 1216), il Papa inviò una serie di bolle per raccomandare i Predicatori a vari dignitari ecclesiastici, in cui indicava i frati proprio in virtù del loro *officium predicationis*. Nel 1220 si riunì a Bologna il primo Capitolo Generale dei Domenicani con l'intento di fissare la maggior parte delle osservanze dell'Ordine. Alla morte del santo fondatore, i Domenicani possedevano una legislazione basilare, seppure ancora incompleta.

Sebbene non conosciamo lo statuto promulgato nell'assemblea del 1220, sappiamo che fu la base del corpo legislativo successivamente approvato da Giordano di Sassonia nel 1228, a Parigi. In questo si riunivano le disposizioni presenti anche nelle consuetudini di altri Ordini; infatti, come ammise Umberto di Romans nel 1240, molti elementi derivarono dalle *Costituzioni Premonstratensi*¹⁵⁶. L'ampliamento e la modifica delle leggi dell'Ordine si deve proprio a successivi Capitoli Generali, e a quello generalissimo parigino del 1228.

Durante quest'ultimo, proprio per evitare il moltiplicarsi delle costituzioni, si proibì di promulgare leggi dal valore costituzionale, previa approvazione di due Capitoli Generali consecutivi e di un terzo immediatamente successivo. Nonostante questo provvedimento, la modifica continua al testo generò una confusione tale che Raimondo de Penyafort creò una nuova redazione del *Liber* per fissare le disposizioni, che venne approvata nel 1241¹⁵⁷.

Una terza versione del *Liber consuetudinem* si deve a Umberto di Romans, che la promulgò nel 1256-1257¹⁵⁸.

Come sottolinea Cygler, vi è un grande problema relativo alla tradizione manoscritta, dovuto al carattere aperto del *Liber*. Quest'ultimo viene costantemente revisionato e corretto nei Capitoli Generali annuali: è per questo motivo, che lo studioso

¹⁵⁶ Cfr. G. Melville, *The Dominican Constitutiones* cit.: l'autore nota un'influenza anche degli usi del monastero di Cluny e degli statuti Cistercensi.

¹⁵⁷ R. Creytens, *Les Constitutions des frères prêcheurs dans la redaction de S. Raymond de Penyafort*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», 18, 1948, pp. 5-68.

Neppure di questo testo si conservano codici, tuttavia, Denifle è stato in grado di ricostruire le leggi e ripubblicarle: cfr. H. Denifle, *Die Constitutionen des Prediger-Ordens vom Jahre 1228*, «Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters» 1, 1885, pp. 193-227.

¹⁵⁸ S. Tugwell, *The evolution of Dominican structures of government: terminology, nomenclature and ordo of Dominican provinces*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», vol. 75, 2005, pp. 29-94.

ritiene le *Costituzioni* depositarie dello *ius particolare* dell'Ordine¹⁵⁹. Tale legislazione risulta essere un testo già adulto nel XIII secolo, per le sue caratteristiche di alta elaborazione giuridica e profonda modernità¹⁶⁰.

A causa delle problematiche riportate, per analizzare le funzioni della sala capitolare di Santa Maria Novella, ci rifacciamo alle *Consuetudines* in vigore in un periodo prossimo al completamento delle pitture. Gli studi afferenti all'ambito della legislazione domenicana si sono concentrati soprattutto sulla fine del Duecento e l'inizio del Trecento, tralasciando le modifiche successive. Nel manoscritto Vat. Lat. 7658, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, è stata individuata una sezione contenente le *Consuetudines* domenicane degli anni 1374-1378¹⁶¹. Gli anni Settanta, un periodo piuttosto vicino alle opere di Bonaiuti, che ci ha permesso di scegliere il manoscritto quale fonte per rintracciare gli usi di una sala capitolare domenicana a quest'altezza cronologica. Un frangente che può condurci a comprendere come gli affreschi venissero attivati da quanto accadeva nello spazio.

I complicati percorsi storici e filologici delle costituzioni e regole monastiche necessitavano di una loro esposizione concisa, che permette di analizzare quanto trasferito dal manoscritto individuato a fronte delle ragioni esposte, nella prossima sezione.

3.2.1 Le funzioni della sala capitolare di Santa Maria Novella

Secondo Armand Dehlinger la fondazione di una sala capitolare è determinata dalla necessità di discutere molte questioni di carattere spirituale e secolare¹⁶².

¹⁵⁹ F. Cygler, *L'Originalité des 'Constitutions Primitives' Dominicaines*, in *L'Origine dell'Ordine dei Predicatori e l'Università di Bologna*, a cura di G. Bertuzzi, Bologna, Edizioni Studio D, 2006, pp. 57-80.

¹⁶⁰ Le ragioni evidenziate da Cygler sono le seguenti: la disposizione intangibile ma dai contenuti modificabili, l'obbligo puramente penale degli articoli, e la distinzione tra legge costituzionale e decreti di applicazione.

¹⁶¹ E. Panella OP, *Cronica fratrum dei conventi domenicani umbro-toscani (secoli XIII-XIV)*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», 1998, pp. 223-294; E. Panella OP, *Libri della provincia Romana dei Predicatori a uso dei frati (secoli XIII-XV)*, in *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (secoli IX-XV). Fonti, testi, utilizzazione del libro*, Atti della Tavola rotonda italo-francese (Roma, 7-8 marzo 1997), 2000, pp. 277-300.

¹⁶² A. Dehlinger, *Die Ordensgesetzgebung der Benediktiner und ihre Auswirkung auf die Grundrissgestaltung des benediktinischen Klosterbaues in Deutschland*, Dresden, 1936, p. 34.

Anche se non possiamo stabilire con certezza quale fu la ragione della nascita di questo ambiente, possiamo ben dimostrare l'importanza dello spazio entro i confini di un convento.

Nella sala capitolare dei monasteri «si vivono gli avvenimenti più importanti riguardanti la comunità: l'elezione dell'abate, l'ammissione al noviziato, alla professione dei consigli evangelici; qui l'abate tiene i suoi sermoni alla comunità convocata per la formazione spirituale nei giorni festivi e in occasioni particolari; in essa si svolge il 'capitolo delle colpe' dove i frati si accusano spontaneamente delle mancanze esterne e pubbliche contro la regola e la vita comunitaria; qui ogni giorno si conclude l'ufficio di Prima con la lettura del martirologio, prima di avviarsi al lavoro comune»¹⁶³. Ancora, il capitolo è il luogo «per la promulgazione di disposizioni e per la trattazione di affari riguardanti la comunità. Esso serviva inoltre come sede di governo intercomunitario dei singoli ordini, cioè per la celebrazione dei capitoli provinciali e generali, e lì venivano ricevuti gli ospiti di riguardo»¹⁶⁴.

Da quanto riportato, possiamo definire tre momenti distinti per l'uso di un capitolo, e cioè quelli relativi agli usi quotidiani interni al convento, a quelli eventuali, e a quelli determinati da una certa ricorrenza.

¹⁶³ L. Bertazzo, *La sala capitolare del convento di San Francesco di Susa. Una koinè iconografica francescana*, in *San Francesco ritrovato. Studi e restauri per il complesso francescano di Susa*, a cura di L. Bertazzo, Torino, CLUT Editrice, 2008, pp. 11-28: 13.

¹⁶⁴ M. Boskovits, *Insegnare per immagini* cit., pp. 123-124: «il capitolo era la sede delle adunanze della comunità sia a scopo di istruzione spirituale, sia per la confessione e la correzione delle mancanze (capitolo delle colpe), sia per la promulgazione di disposizioni e per la trattazione di affari riguardanti la comunità. Esso serviva inoltre come sede di governo intercomunitario dei singoli ordini, cioè per la celebrazione dei capitoli provinciali e generali, e lì venivano ricevuti gli ospiti di riguardo».

3.2.2 La sala capitolare domenicana nel quotidiano

L'aula è utilizzata quotidianamente per l'*officium capituli*, le cui pratiche sono ampiamente e dettagliatamente normate già nelle *Costituzioni* domenicane del 1238-1240, diversamente da quanto accade in ambito francescano¹⁶⁵.

Nelle *Costituzioni* del manoscritto Vat. Lat. 7658 troviamo descritto che il capitolo si teneva dopo il Mattutino e che, talvolta, poteva essere cancellato per evitare di interrompere lo studio. Leggiamo che, una volta entrati in aula, il lettore annuncia l'ordine del giorno e i frati seggono. Dopo la lezione delle *Costituzioni* o del *Vangelo*, si passa al ricordo dei defunti e alla benedizione con inchino, cui fanno seguito altre letture¹⁶⁶. Il prelado esorta all'onestà di condotta e ammonisce i confratelli se lo ritiene opportuno; successivamente, i novizi abbandonano il capitolo, e ha inizio il 'capitolo delle colpe'¹⁶⁷.

Analizzando approfonditamente la sezione relativa al capitolo delle colpe, ovvero la più consistente, possiamo assimilare la sala capitolare ad un vero e proprio tribunale. Infatti, il processo che precede l'assegnazione della penitenza somiglia a quello giudiziario, questo dimostra una totale fusione tra pratiche giudiziarie e penitenziarie, tra diritto e teologia, nel Trecento.

Durante questo capitolo i frati confessavano pubblicamente la propria colpa. Dopo la richiesta di perdono, il priore assegnava loro la penitenza: ai vari gradi di colpevolezza corrispondevano diverse penitenze¹⁶⁸.

Tra le colpe leggere, nelle *Consuetudines* individuamo il ritardo nel terminare le attività che si stavano svolgendo, e nel prepararsi per accedere in chiesa una volta udito il

¹⁶⁵ Cfr. H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal* cit., pp. 47-48: l'autrice rileva che nella *Regula non bullata* e nella *Regula bullata* non ci sono indicazioni su come organizzare giornalmente la vita comune; e ivi, p. 498: si riportano le precise indicazioni in merito nelle costituzioni domenicane del 1238-1240.

¹⁶⁶ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 7658, *Constitutiones ordinis fratrum Praedicatorum*, ff. 139r-184v: f. 168r-168v.

¹⁶⁷ Ivi, f. 168v-169r.

¹⁶⁸ Stein-Kecks puntualizza che nel tempo delle festività di Natale e di Giovedì Santo l'intera comunità si confessava nell'aula (cfr. op. cit. p. 99).

segnale, oppure gli errori nel canto o nella lettura in coro privi di giustificazioni, e ancora «*si quis aliud cantare vel legere presumpserit quam quod communis usus vel sensus approbat*»¹⁶⁹.

Tra le colpe lievi troviamo elencate la negligenza nello studio o insegnamento, e l'incuria nel maneggiare oggetti liturgici e di studio. Per queste colpe lievi «*clamatis vel proclamantibus se de supradictis, detur penitencia secundum quod prelato videbitur expedire*»¹⁷⁰.

Più avanti incontriamo le colpe ritenute gravi, tra queste: litigare tra confratelli, dire menzogne, infrangere il silenzio, imprecare contro l'accusa rivolta in capitolo, viaggiare a cavallo senza permesso, infrangere i digiuni ecclesiastici. «*Pro huiusmodi culpis et hiis similibus veniam petentibus et non clamatis, tres correctiones in capitulo dentur et tres dies in pane et aqua ieiunent. Clamatis vero una dies et una correctio superaddatur*»¹⁷¹.

Il testo, poi, precisa che l'accusatore deve portare delle prove che possano testimoniare l'imputazione, nel caso ciò non avvenisse, sarà costui a subire la pena in vece dell'accusato.

Per le colpe ancor più gravi, come un'ostinata e manifesta ribellione al prelato, l'accusato deve alzarsi, implorare perdono, confessarsi e compiangere la gravità della propria trasgressione, successivamente riceverà dal proprio superiore una punizione corporale. Inoltre, costui sarà separato dai confratelli: non parteciperà alla mensa, ma mangerà a terra al centro del refettorio, e giacerà prostrato davanti all'uscio della chiesa mentre i frati entrano ed escono alle Ore canoniche e al Rendimento di grazie, fino a che non sarà completamente resipiscente.

Infine, leggiamo che la pena del carcere era riservata a chi avesse commesso furti, peccati carnali, omicidi, mentre i cospiratori venivano esclusi dai pubblici incarichi, ed erano giudicati durante i Capitoli Generali o Provinciali¹⁷².

¹⁶⁹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 7658, *Constitutiones ordinis fratrum Praedicatorum*, ff. 139r-184v: f. 152r.

¹⁷⁰ Ivi, f. 153r.

¹⁷¹ Ivi, f. 153v.

¹⁷² Ivi, ff. 152r-157r.

L'ultima parte della regolamentazione del capitolo delle colpe, nel manoscritto, è dedicata agli apostati: nel caso decidano di ritornare al convento «*si vero misertus sui redierit, depositis vestibus in claustro nudus cum virgis in capitulum veniat et prostratus culpam suam dicet et humiliatus veniam petet; et quamdiu prelato placuerit penis gravioris culpe subiacebit et in capitulo nudum se presentabit semel in singulis septimanis*»¹⁷³.

La sezione delle *Costituzioni* degli anni Settanta dedicata al capitolo quotidiano si conclude con un elenco di regole che stabilisce quando i frati possano prendere parola, ossia solo quando devono denunciare la propria o altrui colpa, e quando devono rispondere alle domande del prelato¹⁷⁴.

Effettuata la ricognizione, abbiamo chiara la funzione della sala quale luogo di regolazione della condotta e della coscienza attraverso la penitenza, secondo le modalità proprie del tribunale giudiziario.

Troviamo questa assimilazione al tribunale anche in ambito francescano, di cui si è occupato Antonio Sartori. Difatti, lo studioso ha proposto di riconoscere nella funzione di tribunale il motore primo per l'edificazione delle sale capitolari¹⁷⁵.

Stein-Kecks ha ravvisato un legame tra la funzione descritta e le decorazioni dello spazio, in particolare quelle tradizionali relative alla Passione. Ovvero, sull'esempio delle immagini di Cristo, il frate poteva soltanto sopportare il giudizio ingiusto, da cui non aveva il diritto di difendersi, poteva accettare la punizione e prendere la sua croce sulle spalle. Imitando Cristo, il frate esercitava le Virtù della Pazienza, dell'Umiltà, dell'Obbedienza¹⁷⁶.

¹⁷³ Ivi, f. 157v.

¹⁷⁴ Ivi, f. 169r.

¹⁷⁵ A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, 2 voll., *La Provincia del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova, II, 1986, p. 10: «terminata la Compieta, i religiosi di radunavano nella sala del Capitolo per l'esercizio della colpa. Quest'esercizio aveva tanta importanza che proprio per esso nei conventi vennero erette le speciali sale. I frati, dunque, vi si radunavano non per trattare gli affari ma per il capitolo delle colpe», e nella seguente nota 36 rimanda alle Costituzioni del 1279, in cui però non si fa cenno sul luogo e sul momento della giornata in cui debba svolgersi il capitolo della colpa: «1279. - Le Costituzioni antiche stabiliscono: «*guardianus vel vicarius, teneat capitulum ad minus semel qualibet septimana in quo fratres de quotidianis excessibus et negligentis se accusent*».

¹⁷⁶ H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal* cit., pp. 108-109

Nel caso di Santa Maria Novella, osserviamo che il tono irenico degli affreschi si lega alla concezione della penitenza domenicana: il sacramento non accentua la colpa, ma fornisce la possibilità di redenzione, proprio come accade nell'affresco della parete est, dove la scena di penitenza permette l'ingresso al Paradiso. Per questi motivi, riteniamo quanto teorizzato da Stein-Kecks, valido anche a Santa Maria Novella.

Inoltre, pensiamo che nel capitolo domenicano, il legame tra le pitture e la funzione di tribunale si rafforza se si osserva la parete ovest. Al centro di questa è raffigurato Tommaso, assiso con il tradizionale attributo del libro aperto, contrapposto a Ario, Averroè e Sabellio ai suoi piedi¹⁷⁷. I tre sono accovacciati su di un palchetto ligneo, e Romano ha notato che l'invenzione prospettica li getta al di fuori dello schema che incorpora il santo consesso [Figura 17]¹⁷⁸.

La distanza tra Tommaso e gli apostati non viene sottolineata solo attraverso questo stratagemma, ma anche tramite la posizione sottomessa e malinconica in cui questi ultimi sono ritratti. Per questo ritroviamo un'assonanza con quanto avveniva durante il capitolo delle colpe.

La relazione estetico-performativa appena descritta è forte e ci porta a supporre che, per comporre il *Trionfo di Tommaso*, non solo ci si sia rifatti alle tradizionali rappresentazioni delle Virtù che combattono i Vizi, e ai precedenti trionfi del santo, quanto anche alla pratica descritta.

Nel quarto capitolo, approfondiamo l'effigie di Tommaso attraverso diversi confronti, e rendiamo conto dell'intento legittimante della pittura. Per ora, a fronte della relazione istituita tra l'immagine e il capitolo delle colpe, possiamo evidenziare come la composizione fu probabilmente dettata dall'ambiente che avrebbe decorato. Per noi, questo rende evidente la necessità di pensare le immagini in associazione alle funzioni dello spazio in cui sono inserite.

Ancor di più, se ripensiamo agli arredi liturgici, ovvero agli stalli. Abbiamo detto che reinsertendoli nella sala, l'immagine della parete ovest si completa con i corpi dei

¹⁷⁷ G. Vasari, *Vita di Taddeo Gaddi* cit., p. 156.

¹⁷⁸ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 190.

confratelli. In questo modo, la pittura si espande dalla dimensione simbolica a quella realistica, della contingenza. Poiché vedremo che l'affresco intende legittimare il filosofo, possiamo osservare che tale legittimazione divina si estende ai frati sugli stalli, inviati da Dio per formare la società cristiana.

3.2.3 Riti e ricorrenze nel capitolo di Santa Maria Novella

Dall'affresco della parete meridionale, abbiamo visto che sala capitolare era anche il luogo in cui i laici che intendevano prendere i voti si presentavano alla comunità.

Nelle *Costituzioni* del 1374-1378 leggiamo della pratica della professione: il novizio che intende entrare nell'Ordine viene istruito dal prelado sulla cerimonia, dopodiché recita la formula della professione, si procede così alla benedizione delle vesti accompagnate da un'orazione che ricorda l'incarnazione di Gesù, infine viene aspersa l'acqua benedetta¹⁷⁹.

Questa pratica è rappresentata tra le scene della vita di san Pietro Martire sulla parete meridionale. Sulla base della relazione estetico-performativa, che ci guida nella ricerca, possiamo dire che il novizio che prendeva i voti nella sala capitolare di Santa Maria Novella, si identificava immediatamente con l'immagine sovrastante di san Pietro, in una mimesi che rendeva il santo un modello da seguire.

Analizziamo, ora, la funzione amministrativa della sala. Nelle *Costituzioni* domenicane, l'elezione del priore avviene nel capitolo, per scrutinio della maggioranza (assoluta) degli elettori o per compromesso, o per ispirazione. I voti degli elettori vengono raccolti dal sottopriore (o dal suo vicario in assenza del sottopriore), e dai due frati che da più lungo tempo sono parte dell'Ordine. Reso noto lo spoglio dei voti la minoranza può decidere se accettare o meno il risultato. La stessa procedura si segue

¹⁷⁹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 7658, *Constitutiones ordinis fratrum Praedicatorum*, ff. 139r-184v: ff. 149v-151v.

per l'elezione del maestro dell'Ordine e dei priori provinciali. Nel chiedere conferma del priore elettore, il convento informa per iscritto circa il numero e i nomi degli elettori, e se questi entro un mese non eleggono o postulano, spetta al priore provinciale la nomina del priore conventuale. Il priore conventuale con il consiglio dei saggi istituisce il sottopriore¹⁸⁰.

Dalla pratica elettiva descritta, comprendiamo che la legislazione domenicana si fonda su un impianto estremamente ben regolato e democratico.

L'Ordine Domenicano, fortemente impostato su una rigida gerarchia, regola la propria struttura giuridica attraverso i Capitoli Provinciali e Generali, due momenti regolamentati dalle *Costituzioni*: durante il primo, si elegge il priore provinciale che con il suo socio rappresenterà la Provincia al Capitolo Generale; durante il secondo, il priore provinciale è confermato o rimosso nel Capitolo Generale dal maestro dell'Ordine¹⁸¹. Se il Capitolo Provinciale può scegliere di riunirsi in varie sale capitolari della provincia di riferimento, quello Generale in origine si riuniva un anno a Parigi e l'anno seguente a Bologna, salvo eccezioni.

Al Capitolo Generale partecipano i diciotto definatori delle province (aventi l'autorità di correggere il maestro dell'Ordine), e i diciotto priori provinciali insieme al maestro dell'Ordine. Il Capitolo Generale comincia il lunedì successivo la Pentecoste e non deve protrarsi oltre il sabato: si apre con un'orazione allo Spirito Santo e con la lettura di un sermone edificante; successivamente, si ricordano i frati deceduti, si recitano altre orazioni e salmi, e poi si passa alla confessione di colpa. Una penitenza scritta viene inviata agli assenti ingiustificati e ai trasgressori¹⁸². Relativamente al periodo di riunione del capitolo notiamo un'assonanza con le pitture di Santa Maria Novella: qui sono ricordati i vari episodi della Passione di Cristo, sino alla Pentecoste, rappresentata nella vela ovest. Poiché abbiamo visto come le pareti siano funzionali a contenere e a definire lo spazio come azione, pensiamo che gli affreschi inscrivano la contemporaneità del

¹⁸⁰ Ivi, ff. 159r-161v.

¹⁸¹ Ivi, ff. 171r-173v.

¹⁸² *Ibidem*.

consesso entro la storia cattolica, rendendo la riunione un momento imprescindibile e di elevata significatività.

Quanto detto si conferma alla luce della procedura del capitolo provinciale, la medesima per quello Generale.

Da un appunto di Borghigiani sappiamo che almeno sino al 1371 il Capitolo della Provincia Romana si teneva a Firenze, presso Santa Maria Novella¹⁸³.

Questo dato sottolinea l'importanza della sala fiorentina: luogo di rappresentanza dei confratelli, che dimostrano ai vertici dell'Ordine il proprio impegno in città; e viceversa, è luogo di rappresentanza per l'Ordine che si autocelebra agli occhi della città. È meno evidente, eppure altrettanto rilevante per noi, come la sala diventi un luogo di rappresentanza per la *civitas* stessa, che si presenta come eletta al forestiero in visita - una peculiarità di centrale importanza, nell'analisi che conduciamo.

3.2.4 Gli eventi e il pubblico della sala capitolare. Per un'interpretazione delle pitture di Bonaiuti

Rispetto alle funzioni analizzate, restano da chiarire quelle eventuali, ovvero le occasioni speciali e a frequenza limitata in cui lo spazio era abitato da un pubblico variegato.

Prendiamo in considerazione la sala quale scenografia per la predicazione di importanti personaggi dell'Ordine ospiti nel convento.

Un esempio è dato dalla figura di Pietro da Verona, il cui ricordo è impresso sulla parete sud della sala capitolare di Santa Maria Novella, dove si dispiegano le storie del santo, a partire dal momento del suo ingresso nell'Ordine.

Pietro fu particolarmente attivo nel convento di Santa Maria Novella tra il 1244 e il 1245. Pertanto, riteniamo la scelta di raffigurare le sue storie come un monumento del suo

¹⁸³ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella*, 1757-1760, f. 119.

passaggio a Santa Maria Novella: un fatto da ostentare quale motivo di orgoglio per il convento.

Storicamente, il suo intervento in città si deve alla grande presenza di eretici che a partire dagli anni Trenta del Duecento popolavano Firenze¹⁸⁴, così numerosi che si è ritenuta possibile la costituzione di una chiesa catara nella *civitas* in quest'arco temporale.

A fronte di quanto riportato, si giustificherebbe l'elezione, nel 1235, dei frati predicatori quali capi dell'Inquisizione, da parte di Gregorio IX¹⁸⁵. In effetti, per qualche anno il convento di Santa Maria Novella fu sede del tribunale dell'Inquisizione, fino al durissimo confronto che nell'estate del 1245 contrappose l'inquisitore al podestà del Comune, accusato di eresia per aver accolto il ricorso di coloro che erano stati imputati e perseguitati perché filoimperiali. Un contingente di armati inviato da Federico II risolse il conflitto a favore di questi ultimi, determinando una grave sconfitta per i Domenicani, ai quali fu tolta la gestione del tribunale della fede, che passò nelle mani dei Francescani¹⁸⁶.

La fama di Pietro inquisitore ha fatto propendere a spiegare gli affreschi nel senso di un manifesto antiereticale. Tuttavia, nel capitolo 5 vedremo che la parete è programmata per evidenziare precise caratteristiche del santo, nel tentativo domenicano di riabilitarne la memoria a Firenze.

Ora, l'analisi ci porta su alcune figurette che si ripetono negli affreschi, e che ci interessano perché ci permettono di evidenziare che la sala era luogo preposto all'educazione e all'edificazione. Ciò genera un'ulteriore relazione estetico-performativa.

In diverse scene del ciclo pittorico, appare una coppia di fanciulli, che pare osservare quanto accade nella scena dall'esterno della narrazione. Il punto più evidente in cui ciò accade è nell'angolo in basso a destra della parete ovest [Figura 18]. Qui i due

¹⁸⁴ Dalla *Cronica domestica* di Donato Velluti si apprende che a Firenze si combatteva *fisicamente* l'eresia: «fu grande combattimento contra paterini ed eretici, quando di ciò palesemente in Firenze si combattea, al tempo di san Pietro Martire». D. Velluti, *Cronica domestica*, a cura di I. del Lungo e G. Volpi, Firenze, 1914, p. 72.

¹⁸⁵ R. Manselli, *L'eresia del male*, Napoli, A. Morano, 1963, p. 287.

¹⁸⁶ A. Zorzi, *Novembre 1221: i Domenicani si insediano a Firenze*, in Portale Storia di Firenze, <<http://www.storiadifirenze.org/?temadelmese=novembre-1221-i-domenicani-si-insediano-a-firenze>> (2011).

giovani si immettono nell'immobilità dello schema del *Trionfo di Tommaso*, e interagendo con la Grammatica, le fanno prendere vita: essa, così, si rivolge a loro con lo sguardo e indica quanto è dipinto sopra di lei indirizzando i loro occhi al santo. Le arti liberali sono quasi sempre guidate dalla Grammatica: a partire dalle *Nozze di Mercurio con la filologia* di Marziano Capella, attraverso Cassiodoro, Isidoro, Rabano Mauro fino alla fine del Medioevo¹⁸⁷.

Fin dall'inizio, dunque, le arti ed il loro fondamento, la Grammatica, si identificano con la disciplina o con le 'discipline'. «Molto più del termine, in parte corrispondente, di *doctrina*, quello di 'disciplina' comporta anche il significato di educazione, nel suo duplice risvolto tecnico e morale. In esso le componenti di metodo, di precetto, di regola sono più visibili, come pure non è trascurabile il suo orientamento verso l'azione, la pratica. Partendo [...] dal campo militare questa accezione si afferma anche in campo ecclesiastico e civile, fino ad evocare l'idea di ordine pubblico, di costruzione, di governo»¹⁸⁸.

La parete ovest, quindi, funge da programma formativo: le discipline disposte gerarchicamente a costituire l'immagine ordinata di una congregazione sapiente, potente e ordinata, interagiscono con i fanciulli educandoli.

Resta da comprendere perché si sia scelto di raffigurare dei fanciulli e non direttamente dei frati. Da cui il bisogno di tracciare l'iconografia incerta di queste figurette.

Come individuato da Polzer l'immagine dei fanciulli risale al tardo Duecento, e si ritrova soprattutto nelle scene della Passione e dell'Ascensione di Cristo, altresì, nel Cappellone degli Spagnoli accompagna Cristo nella *Salita al Calvario* fino alla *Crocefissione*¹⁸⁹.

¹⁸⁷ P. Schiera, *Specchi della politica. Disciplina, melancolia, socialità nell'Occidente moderno*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 291.

¹⁸⁸ P. Schiera, *Specchi della politica* cit., p. 292.

¹⁸⁹ J. Polzer, *Andrea Di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy*, «The Art Bulletin», 77, 2, 1995, pp. 263-289: 272.

Con il proposito di spiegarne il significato, Amy Neff ha istituito un confronto con la *Salita al Calvario* del *Polittico Orsini* di Simone Martini in cui compaiono dei bambini [Figura 19]¹⁹⁰. Precisiamo, però, che la presenza di questi ultimi nella tavola differisce molto da quella degli affreschi: se nell'opera di Bonaiuti essi sono parte del corteo di Maria e delle pie donne - e di più, vengono guidati da Maddalena che li accompagna con un gesto della mano, come se fossero personaggi esterni all'episodio -, in quella di Maritini i bambini sono inseriti in qualità di attori, che attivano lo schema.

La studiosa propone di ritrovare in Luca 23, 28 la base per una simile raffigurazione. Diversamente, per questioni storico artistiche, Polzer ritiene che il brano cui ci si deve rifare nel tentativo interpretativo sia Matteo 19,14: «Gesù però disse loro: 'Lasciate che i bambini vengano a me, perché di questi è il regno dei cieli'»¹⁹¹.

Polzer connette le figurette alla pratica dell'epoca di meditazione sul Dio incarnato, una pratica che necessitava l'innocenza e l'ignoranza tipica dei bambini, il cui fine era comprendere l'esperienza essenziale del sacrificio di Cristo.

Riteniamo l'interpretazione di Polzer valida nel caso generale delle scene narrative di Bonaiuti [Figura 20], ma non applicabile alla parete ovest, proprio a causa della ieraticità simbolica del *Trionfo*.

Dobbiamo osservare i fanciulli della parete ovest tenendo conto del ruolo didattico delle immagini teorizzato da Tommaso, e delle tre categorie tomiste che definiscono ciò che è bello nell'arte: *integritas*, *debitas proportio* e *claritas*¹⁹².

Se prestiamo attenzione alla modalità espositiva utilizzata per la parete ovest, riscontriamo una traduzione visiva delle tre categorie: nell'immagine domina la *claritas*¹⁹³ tipica dello schema gerarchico. Considerato che la *claritas* è caratterizzata dalla facoltà di attrarre la conoscenza, e considerato che nello schema è centrale il tema sapienziale

¹⁹⁰ A. Neff, *Wicked Children on Calvary and the Baldness of Saint Francis*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 34, 1990, p. 215-244.

¹⁹¹ J. Polzer, *Andrea Di Bonaiuto's Via Veritatis* cit., p. 272.

¹⁹² *STh*, I, q. 39, a. 8; I-II, q. 27, a. 1, ad. 3.

¹⁹³ Però, dobbiamo ricordare che le tre categorie sono inscindibili e si implicano l'un l'altra.

(come si vedrà al capitolo 4), vediamo che i fanciulli sono l'incarnazione di questa 'attrazione'.

Se indaghiamo la natura dell'osservatore possiamo spiegare la rappresentazione di fanciulli piuttosto che di frati (primi destinatari degli affreschi). Raffigurare i fanciulli permette di integrare le varie componenti del pubblico di riferimento, ovvero non solo gli ecclesiastici, quant'anche i cittadini, che di fronte a Cristo devono esercitare la curiosità pura del fanciullo.

La concezione medievale di *puer* ce lo conferma: l'etimologia di Isidoro di Siviglia fa derivare *puer* da *purus*¹⁹⁴, un concetto che a Firenze era in vigore almeno sino alla metà del Quattrocento, quando il fiorentino Matteo Palmieri lo riprese nel suo trattato *Vita civile*¹⁹⁵. Anche la visione di sant'Agostino sul *puer* ce lo dimostra. Infatti, in questa fase di vita si collocherebbe il momento della *utilis historia*, che ha potere nutritivo in quanto portatrice di valori morali e religiosi. Allo stesso modo Aristotele e i suoi commentatori, tra cui Tommaso, avevano proposto la lettura di *fabulae* e *sermones* ai fanciulli, quale via educativa per preparare alla vita futura¹⁹⁶.

Dallo studio risulta evidente che sulla parete ovest si dispiega un trattato di pedagogia diretto a un pubblico ampio.

A fronte delle nostre affermazioni, dobbiamo interrogarci maggiormente proprio sul pubblico di riferimento delle pitture.

Abbiamo già ricordato che la sala capitolare ospitava personaggi di rilievo dell'Ordine durante i Capitoli Provinciali e Generali, ancora, abbiamo precisato che in determinate occasioni era il luogo di accoglienza degli *onesti hospites*, cui erano riservati i saluti ufficiali.

Stein-Kecks ha scritto che l'occasione dell'accoglienza degli ospiti nella sala capitolare è spesso legata ad un atto giuridico. Infatti, qui gli ospiti chiedevano l'accettazione di

¹⁹⁴ Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, 2 voll., a cura di A. Valastro Canale, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, II, 2004, pp. 502-503.

¹⁹⁵ Matteo Palmieri, *Vita Civile*, a cura di G. Belloni, Firenze, Sansoni, 1982, p. 32.

¹⁹⁶ S. Nagel, S. Vecchio, *Il bambino, la parola, il silenzio nella cultura medievale*, «Quaderni Storici», 19, 57, 1984, pp. 719-763: 724.

donazioni, stipulavano contratti, e assistevano alle udienze. In generale, l'autrice ha rilevato un accentuarsi della funzione di ufficio della sala capitolare a seguito dell'istituzione dei capitoli del monastero e dell'abbazia quali organi giuridici¹⁹⁷ - un aspetto ulteriore che rende nota delle molteplici funzioni rivestite dalla sala.

Sebbene il chiostro e gli annessi edifici costituiscano l'area di clausura di un monastero, in un complesso a più chiostri (soprattutto nel caso degli Ordini Mendicanti) il primo fungeva da luogo di incontro tra i frati e la città, mentre il ritiro e la meditazione si svolgevano nel chiostro più remoto.

Nel caso di Santa Maria Novella, dalla *Cronica* di Borghigiani apprendiamo come, nel 1344, un uomo fosse intento a giocare nel Chiostro Verde con dei compagni e come, perdendo, cominciò ad imprecare e a danneggiare «le figure del Bambino Gesù che in alcuni tondi stavano dipinte nella muraglia; indi voltandosi il vecchio iracondo alla Vergine dipinta sopra la porta che allora ivi stava per cui, e per una scala si saliva al dormitorio di sopra, gli scagliò il pugnale nudo che portava a cintola per ferirla»¹⁹⁸. Se le immagini del Bambino «nulla di prodigioso sentimento manifestarono»¹⁹⁹, quella della Madonna iniziò a sanguinare. Il miracolo non salvò l'uomo, che venne subito impiccato nella piazza antistante la chiesa, ma diede origine alla festa della Visitazione, per celebrare la quale, i frati costruirono un altare intorno all'immagine miracolosa. L'evento riportato da Borghigiani ci offre, tra le righe, informazioni sulla vita del chiostro antistante la sala capitolare, che si può immaginare abitato da laici 'sagrilegi' e da processioni per feste, quale la Visitazione.

In questa sezione abbiamo reso nota della molteplicità delle funzioni rivestite dalla sala capitolare, ovvero uno spazio ibrido che riunisce personaggi di vario ceto, che accoglie consessi ed eventi di natura diversa. La sala capitolare è un luogo complesso in cui alla preghiera, o alla liturgia, si intrecciano predicazioni, consessi e processi -

¹⁹⁷ H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal* cit., p. 123.

¹⁹⁸ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella*, 1757-1760, f. 19.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

esemplare il caso di santa Chiara, la cui santità venne discussa proprio nel capitolo di Santa Maria Novella di fronte ad accusatori e ammiratori. Non possiamo leggere in un unico senso le pitture di uno spazio multifunzionale come questo, abitato da un pubblico altrettanto vario. Di esse, vogliamo evidenziare il linguaggio sincretico che adottano con volontà programmatica, associando immagini di natura narrativa e allegorica per raggiungere molteplici osservatori.

3.3 Un caso unico: il capitolo di Santa Maria Novella, cappella privata e scenografia per la festa del Corpus Domini

Per le funzioni esaminate finora, la sala capitolare di Santa Maria Novella appare assimilabile ad altri spazi aventi la medesima destinazione d'uso. Ma, ancora, non abbiamo ancora trattato delle due funzioni che la rendono un caso del tutto unico.

Per studiare la funzione di cappella privata, tracciamo prima la storia della famiglia Guidalotti finora ricostruita.

Originaria del quartiere di San Giovanni, la famiglia dei Guidalotti vi risiedeva nel proprio palazzo, nei pressi del quale anticamente si situava una piazza cui la famiglia dava il nome²⁰⁰. I Guidalotti erano una ricca famiglia impegnata nell'importazione di lana grezza e nella rivendita di tessuti. Si hanno attestazioni documentarie in merito ai commerci familiari. Ad esempio, dopo il ritiro dei fiorentini da Pisa nel 1356, la Compagnia della Lana sembra concentrasse tutta la sua attività di vendita a Venezia dove, specialmente dal 1336 in poi, vi commerciavano molti mercanti fiorentini, tra cui proprio i Guidalotti, ma anche i Rinuccini, gli Albizzi, e i Del Bene²⁰¹. Questi ultimi, almeno fino al 1363 circa, ivi vendevano tramite corrispondenti delle compagnie fiorentine, quale ad esempio era Noddo Andrea, socio della compagnia dei Guidalotti dal 1333 in poi. In particolare, la compagnia dei Guidalotti dal 1345 è diretta da Domenico di Lapo

²⁰⁰ *Dora Guidalotti del Bene. Le lettere (1381-1392)*, a cura di G. Passerini, Roma, Moxedano Editrice, 2003, p. 106.

²⁰¹ H. Hoshino, *L'arte della lana in Firenze nel Basso Medioevo*, Firenze, Leo Olschki, 1980, p. 164.

Guidalotti, con filiali o corrispondenti a Bruges, a Genova e a Venezia (fino al 1360, poichè Venezia stava attraversando una grave crisi commerciale e finanziaria)²⁰².

A Firenze, la famiglia si schierò a favore del Duca di Atene ottenendo in cambio diversi incarichi pubblici: ad esempio, nel 1342 Domenico di Lapo Guidalotti divenne camerlengo dell'estimo con il compito di provvedere all'approvvigionamento cittadino di grano e biada²⁰³. La cacciata di Gualtieri di Brienne, nel luglio 1343, produsse una revisione dei conti dei sostenitori del Duca di Atene, da parte delle magistrature, a fronte dei danni provocati da quel governare dissennato: tra gli esaminati, anche Domenico Guidalotti, che vantava capitali consistenti alla metà del XIV secolo e che era ben inserito nel tessuto sociopolitico²⁰⁴. La famiglia non ebbe fastidi di sorta, ma non ricoprì mai più cariche pubbliche.

In generale, si registra un lento riassorbimento dei magnati, per cui dal 1343 anche i Guidalotti sono popolani, sebbene vengano ancora considerati magnatizi dai denuncianti²⁰⁵.

L'ultima nota relativa i rapporti tra la famiglia e il convento domenicano risale al 1359, quando Fiondina degli Infanti, vedova di Buonamico, vendette un possesso a Jacopo di Vanni del Migliore. Con il ricavato fu possibile dare esecuzione al lascito testamentario di duemila fiorini fatto da Buonamico in favore dei Frati Predicatori fiorentini²⁰⁶. Anche la moglie venne sepolta nella sala nel 1384²⁰⁷.

Nella città fiorentina esistette un'altra cappella Guidalotti: cosiddetta Cappella Guidalotti-Rinuccini della chiesa conventuale minoritica di Santa Croce²⁰⁸. Ad oggi la cappella è parte della sagrestia della chiesa, ma sappiamo che originariamente fungeva da sala capitolare del convento francescano²⁰⁹. Non è ancora chiaro se i Guidalotti di

²⁰² Ivi, p. 165.

²⁰³ *Dora Guidalotti del Bene* cit., p. 105.

²⁰⁴ Ivi, p. 106.

²⁰⁵ C. Klapisch-Zuber, *Ritorno alla politica. I magnati fiorentini 1340-1440*, Roma, Viella, 2009, p. 123.

²⁰⁶ G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, 2 voll., Firenze, Galletti e Cocci tipografi editori, I, 1906, p. 237.

²⁰⁷ S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, p. 466.

²⁰⁸ U. Procacci, *Il primo ricordo di Giovanni da Milano*, «Arte Antica e Moderna», 13-16, 1961, pp. 49-66: 65.

²⁰⁹ P. Vojnovic, *La sagrestia di Santa Croce in Firenze. Le sue varie funzioni nel '300*, in «Città di vita», 62, 2001, pp. 292-312; E. Zappasodi, *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 102, pp. 49-64.

Santa Croce appartenessero allo stesso ramo familiare di Buonamico di Lapo Guidalotti, eppure lo stemma ritrovato al di sotto di quello dei Rinuccini, coincide con quello presente a Santa Maria Novella.

Nel 1961 Ugo Procacci pubblicò un documento del XIV secolo che confermava la connessione tra la cappella della sacrestia di Santa Croce e la famiglia Guidalotti²¹⁰. Se ulteriori ricerche d'archivio potessero provare una più stretta connessione tra i due rami famigliari (di Lapo e di Lizio), quanto avremmo di fronte è una precisa strategia memoriale attuata dai Guidalotti che acquistarono il diritto di sepoltura nelle due sale capitolarie delle due chiese mendicanti più importanti della città.

Ad avvalorare quanto abbiamo ipotizzato concorre un fatto: per un tempo pari a circa nove anni il desiderio di Lapo di Lizio Guidalotti non verrà esaudito. Infatti, i lavori per la decorazione della cappella a Santa Croce cominciarono solo in un tempo concomitante a quello in cui Bonaiuti operò nella sala capitolare domenicana.

Il testatore, morto nel 1350, aveva disposto di affidare un fondo pari a 700 fiorini presso la Società di Santa Maria dell'Orto a Orsanmichele per l'acquisto e la decorazione di una cappella funeraria in onore del nome di famiglia. Alla somma aggiunse anche dieci fiorini da destinare annualmente alle celebrazioni della festa della Natività della Vergine in propria memoria.

Così come altri cronisti, Villani scrive che dopo la peste del 1348, la suddetta società ricevette molte donazioni pecuniarie da destinare a opere pie. A causa delle numerose morti da epidemia, la società si trovò in difficoltà a spartire il denaro tra i poveri, perciò i fondi vennero divisi tra i membri. La cattiva gestione finanziaria da parte dei capitani di Orsanmichele è concomitante alla commissione data a Orcagna per il tabernacolo, un'opera estremamente costosa²¹¹.

²¹⁰ U. Procacci, *Il primo ricordo* cit., p. 54: «la cappella nel chiostro della Natività di Nostra Donna fu fondata per testamento di Lapo di Lizio Guidalotti, 1365».

²¹¹ M. Gregori, *Giovanni da Milano*, in *Il Complesso Monumentale di Santa Croce*, a cura di U. Baldini, B. Nardini, Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1983, pp. 161-167: 162; M. Gregori, *Giovanni da Milano alla Cappella Rinuccini*, Milano, Fratelli Fabbri, 1965; R. Chiarelli, *Giovanni da Milano e Pittori Minori del Trecento*, «Città di Vita», 21, 4, 1966, pp. 425-40.

Pur rammentando i fatti riassunti, possiamo notare come il ritardo nell'esecuzione delle volontà dei Guidalotti coincida sia a Santa Croce, sia a Santa Maria Novella. Quanto abbiamo osservato potrebbe leggersi come un'impossibilità economica dei familiari di soddisfare le volontà dei propri defunti²¹². Questo fatto unirebbe i due rami familiari sotto un'unica crisi finanziaria, soprattutto considerato che la moglie di Buonamico dovette ricorrere alla vendita di un podere per assecondare quanto disposto dal marito.

Dobbiamo notare un'altra coincidenza, ovvero la concomitanza dell'attuarsi dei lavori per le decorazioni delle due sale-cappella Guidalotti. Come interpretato da Michelle A. Erhardt, quanto si vede negli affreschi di Giovanni da Milano è l'istituzione di connessioni tra la figura di Maria Maddalena e di Francesco²¹³. L'autrice ha scritto che le pitture sono espressione dell'ideologia minoritica, con peculiari accenti posti sulla penitenza, sulla conversione, e sulla *vita mixta*, cioè sull'impegno per la predicazione e la devozione condivisa²¹⁴. Pertanto, in un momento contestuale, sulle pareti si dispiegò un manifesto del pensiero francescano, così come nel capitolo di Santa Maria Novella si dipinse quello domenicano.

Osserviamo che, oltre la diversità dell'Ordine religioso committente, quel che distingue le due opere è l'artista. I Francescani commissionarono gli affreschi a un forestiero, Giovanni da Milano (pare che il pittore avesse ricevuto la cittadinanza fiorentina solo nel 1366 pur risultando a Firenze già nel 1346²¹⁵), mentre i Domenicani si avvalsero di un pittore fiorentino, che già aveva lavorato per loro a Pisa e che era parte del cantiere del Duomo. Per quanto concerne Giovanni, precisiamo che solo recentemente la storiografia si è occupata di ricostruirne il profilo artistico al di là dal patriottismo che aveva innervato i primi studi, facendo emergere la moltitudine di

²¹² Il dettaglio è significativo se confrontato con l'ipotesi di Russo, già riassunta nello stato dell'arte.

²¹³ M.A. Erhardt, *Two Faces of Mary: Franciscan Thought and Post-Plague Patronage in The Trecento Fresco Decoration of The Guidalotti-Rinuccini Chapel of Santa Croce, Florence*, tesi di dottorato, Indiana University, a.a. 2003/2004, Bruce M. Cole.

²¹⁴ Ivi, pp. 24-60.

²¹⁵ U. Procacci, *Il primo ricordo* cit., p. 52.

commissioni fiorentine affrontate dal pittore. Tuttavia, riteniamo che la scelta di Bonaiuti da parte dei Domenicani potrebbe essere frutto di una volontà programmatica, volta a evidenziare la stretta relazione dell'Ordine con la *civitas*.

Dopo aver ricostruito il profilo della famiglia Guidalotti e dei due artisti eletti dagli Ordini, possiamo concentrarci sulla funzione di cappella privata della sala, ovvero un punto rilevante per l'approfondimento che stiamo conducendo, poiché comporta l'utilizzo dello spazio per le commemorazioni famigliari.

Nel testamento, Buonamico prescrisse agli eredi di contribuire alla celebrazione per il Corpus Domini con la donazione di una *pictantia* pari 5 fiorini, e stabilì una commemorazione annuale per l'anniversario della sua morte nel quarto giorno di settembre. Per quest'ultima ricorrenza il mercante dispose 16 lire per la *pictantia* e per la messa. Una cerimonia simile si sarebbe dovuta celebrare in onore della moglie Masa, per la quale vennero destinate 10 lire. Il mercante lasciò anche 148 fiorini per l'acquisto di quanto necessario alle funzioni. Ancora, volle che dieci frati (dei quali, almeno otto dovevano essere sacerdoti), scelti ogni anno il primo novembre dal priore, dal lettore e dai tre frati più anziani del convento, celebrassero gli uffici per la sua anima, ovvero: una messa al giorno, e ogni altro ufficio diurno e notturno nella cappella del capitolo. A tutti i dieci frati spettavano, secondo il testamento, 3 fiorini l'anno, per le vesti. Il mercante legò alla famiglia duemila fiorini utili all'acquisto di beni, dal cui reddito gli eredi avrebbero ricavato il necessario per pagare il servizio dei conventuali *ad perpetuum*.

La trascrizione del testamento per mano di Zanobi Guasconi reca una postilla che precisa come i frati tardarono molto a richiedere agli eredi quanto stabilito dal testatore: seppure garantissero il pagamento stabilito, non avevano acquistato i beni che garantissero la rendita. Per questo motivo, gli eredi divennero insolventi, e per poter pagare i frati, Domenico Guidalotti (fratello del testatore) donò due poderi al convento, il cui frutto era destinato al finanziamento delle celebrazioni *pro anniversario* del

defunto. La postilla testimonia anche di come con la donazione di Buonamico più le rendite, fosse stato possibile edificare il nuovo dormitorio²¹⁶.

Il testamento lascia emergere lo stretto legame che univa il testatore e la sua famiglia al convento domenicano.

* * *

Dallo studio del testamento, è emersa una notizia relativa alla solennità del Corpus Domini. La dedicazione dello spazio al Corpus Christi, insieme alla rilevanza della celebrazione acquisita nel Trecento e alla presenza della pala di Bernardo Daddi dedicata allo stesso tema nel capitolo, ha aperto alla possibilità di interpretare gli affreschi attraverso il dogma (come si vedrà). Le stesse motivazioni rendono necessario per noi un ulteriore approfondimento sull'utilizzo della sala, per dare forma al suo pubblico, mantenendo sempre attivo il legame con le pitture.

La festività, che celebra la presenza reale di Cristo nell'Eucaristia, fu introdotta nel calendario liturgico nel 1264 con la bolla *Transiturus* di Papa Urbano IV, successivamente lo stesso Pontefice incaricò Tommaso di redigerne l'ufficio.

Il legame con il santo permise all'Ordine Domenicano di appropriarsi della festa, nel tempo. Esemplare è il caso fiorentino, infatti Biliotti riconduce la paternità delle celebrazioni in città al mitico frate Lotto (morto nel 1295)²¹⁷. L'importanza della festa è data dalle connotazioni politiche che assunse nel tempo, di cui ora si renderà conto.

Come sottolinea Richard C. Trexler, «the century between 1343 and 1480 represents the classic period of Florentine republican celebrations. The time was past when feudal forms and ideals completely overshadowed the manifestations of civic ones»²¹⁸. L'autore individua tre periodi in cui distinguere l'arco temporale citato, per i fini del presente lavoro, quello di interesse è il primo identificato tra la fine degli anni

²¹⁶ S. Orlandi, *Necrologio* cit., I, p. 443.

²¹⁷ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.9, *Chronica pulcherrimae aedis Sanctae Mariae Novellae (1586)*, *Cronica conventus*, I, p. 813.

²¹⁸ R.C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, NY, Cornell University Press, 1991, p. 223.

Quaranta del Trecento e gli anni Ottanta del medesimo secolo, quando «the parte guelfa's constant assertion of feudal ideals and claims was generally balanced by strong popular counterclaims»²¹⁹. La difficoltà principale che concerne questo momento storico consiste nella penuria di documenti o notizie relative alla festa, un fatto sottolineato anche dai più recenti studi condotti da Paola Ventrone, che dal confronto con città come Siena o Pisa, ha notato per Firenze un leggero ritardo nell'organizzazione della cultura spettacolare ufficiale²²⁰. Tuttavia, si può affermare con sicurezza una crescente importanza accordata dalla *civitas* alla solennità di san Giovanni, uno dei patroni cittadini.

Le festività religiose erano spesso accompagnate da eventi di natura spettacolare, esempio ne sono i palii o le sacre rappresentazioni in onore della festa fiorentina di san Giovanni e di santa Reparata. «L'importanza di questi eventi, sia sul piano storico sociale che su quello storico spettacolare, non risiede nei caratteri formali di esecuzione, ma nella funzione e nel significato politici ad essi collegati. Nella società comunale lo spettacolo è stato uno degli strumenti di costruzione e di affermazione di una identità civica a sostegno di una più ambiziosa politica governativa ed espansionistica»²²¹. Anche Franco Cardini ha ribadito come «nel considerare le feste cittadine, la distinzione in 'religiose' e 'civili' si rivela per il medioevo inapplicabile (anche perché di solito le feste sono l'una cosa e l'altra)»²²². Riteniamo questa visione ancor più valida per la celebrazione del Corpus Domini, ovvero una festività introdotta molto tardi nel calendario liturgico, che funzionava come messa in scena del corpo politico. La metafora ebbe la sua vera definizione organica nel Medioevo come corollario della dottrina teologica del *corpus mysticum* della Chiesa risalente a san Paolo; soprattutto nel Medioevo viene a crearsi

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ P. Ventrone, *Le forme dello spettacolo toscano nel Trecento: tra rituale civico e cerimoniale festivo*, in *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, a cura di S. Gensini, Pisa, Pacini editore, 1988, pp. 497-512: 502; P. Ventrone, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano, Università cattolica del S. Cuore, 2008; P. Ventrone, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo*, «Teatro e Storia», 34, 2013, pp. 285-310.

²²¹ P. Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, «Annali di storia di Firenze», 2, 2007, pp. 49-76: 63. Cfr. E. Cattaneo, *Il culto cristiano in occidente. Note storiche*, Roma, CLV-Edizioni liturgiche, 1984, p. 261.

²²² F. Cardini, *I giorni del sacro: i riti e le feste del calendario dall'antichità a oggi*, Novara, UTET, 2016, p. 42.

l'immagine di un organismo in cui si rispecchia un ordine sociale gerarchico, il quale è altamente differenziato e si articola in ruoli e funzioni che prevedono coordinamento e reciprocità²²³. «La città alla pari del 'corpo sociale' è e deve essere un insieme funzionale di solidarietà di cui il corpo rappresenta il modello»²²⁴.

Parte dell'arredo liturgico della sala era la pala di Bernardo Daddi, dedicata all'Eucaristia. Poiché datata al 1344, potremo considerarla il segnale di un'originaria volontà dei Domenicani di consacrare lo spazio al Corpus Domini. Pertanto, dovremmo supporre che i frati orientarono Buonamico nella decisione sulla dedicazione dello spazio.

Non solo la tavola, ma anche alcune porzioni degli affreschi di Bonaiuti sono state interpretate attraverso il filtro del Corpus Christi.

Montgomery, ad esempio, ha visto una correlazione tra il Corpus Domini e le scene tratte dalla *Legenda* di Pietro da Verona (parete sud). Secondo lo studioso, il sangue del martire si sovrapporrebbe simbolicamente a quello di Cristo, denotando una volontà programmatica dell'Ordine di giustificare il proprio impegno a difesa dell'ortodossia. Montgomery ha interpretato anche le scene della Passione di Cristo (parete nord) in relazione alla festività e alla tematica della salvezza eucaristica. La loro rilevanza sarebbe accentuata dalla pala di Daddi e dalla perduta decorazione della scarsella²²⁵. Riteniamo che anche l'affresco della parete ovest entri in relazione con la festa, poiché fu Tommaso a comporre l'ufficio per il Corpus Domini.

Concordiamo con Romano sul punto in cui illustra come gli affreschi di Bonaiuti celino «un intento di 'parte', cioè di parte domenicana»²²⁶, e aggiungiamo: di parte 'fiorentina'. Per le pitture, la studiosa ha proposto due linee interpretative. La prima individua il Corpus Domini come un tema riscontrabile in diverse scene del ciclo pittorico, quali l'incarnazione dipinta nella pala d'altare, la Passione e la Crocifissione nella parete nord, insieme all'accezione trionfalistica dell'idea sacrificale nel clipeo sulla

²²³ A. Caverero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 121-125.

²²⁴ J. Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2005 (ed. or. 2003), p. 156.

²²⁵ S.B. Montgomery, *Il cavaliere di Cristo* cit., pp. 1-28.

²²⁶ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 201.

volta. La seconda riguarda le conseguenze teologiche del dogma, ovvero la vera sapienza apportata dal dono dello spirito santo (parete ovest) e la chiesa come *corpus mysticum* (parete est)²²⁷. Non solo, la studiosa ha ritenuto la dedicazione del capitolo al Corpus Domini come «rivelatrice del sottofondo eucaristico che giustifica la presenza dei motivi dell'incarnazione e le asserzioni introno al reale Corpo di Cristo esistente nell'Eucaristia»²²⁸. Rifacendosi a Adolf Katzenellenbogen, Romano ha descritto la persistenza delle dispute per i sacramenti nei secoli XII-XIII a Firenze, e ha sottolineato il ruolo delle sette pauperistiche nella svalutazione del Corpus Domini. Lo svilimento dell'eucarestia, come mette in luce l'autrice, sarebbe particolarmente caratteristico della posizione assunta dagli averroisti, da lei definiti come «pensatori e filosofi che si costruivano da soli la loro verità»²²⁹. Dalla definizione, comprendiamo come la lotta all'eresia venne traslata sul piano intellettuale, di conseguenza gli affreschi sarebbero un risultato dell'atmosfera della lotta all'eresia in cui versava la città, come si può vedere nella parte inferiore dell'affresco della parete est.

Ancora, Romano ha ricordato come a Firenze l'eresia continuasse a persistere molto dopo la metà del XIII secolo e la sconfitta della Pataria. Nel suo saggio, la studiosa ha scritto: «l'inquisizione, a capo della quale era, fin dal 1233, per decreto papale, un frate domenicano, funzionava sempre a pieno ritmo e anzi verso il 1365 Urbano V con una bolla raccomandava agli inquisitori una maggiore severità nella repressione dell'eresia, che proliferava con grande vigore»²³⁰. Ma dobbiamo precisare che dal 1245 a capo dell'inquisizione erano stati istituiti i Francescani.

Possiamo spiegare l'importanza che la studiosa conferisce al contesto socioculturale in cui Bonaiuti opera, con la credenza medievale secondo cui la presenza di eretici determinerebbe la sconsecrazione dell'ostia²³¹. Secondo Romano, i Domenicani avrebbero costruito e affermato la propria identità nella lotta all'eresia che li inseriva

²²⁷ Ivi, p. 210.

²²⁸ Ivi, p. 185.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Ivi, p. 201.

²³¹ *Ibidem*.

nell'*ordo* ecclesiastico e li contrapponeva ai Francescani, le cui frange più estreme si erano compromesse con gli eretici²³².

Rispetto ai contributi citati ricordiamo i limiti, già menzionati, che Gardner riconosce nell'utilizzo del dogma quale unico filtro interpretativo per gli affreschi. Mantenendo saldi i termini di confronto, ovvero la festività, lo spazio, le pitture, il pubblico, possiamo ampliare l'orizzonte di ricerca a includere la politica culturale domenicana.

Nel suo saggio intorno al culto di san Tommaso, Marika Rasanen ha scritto: «I argue that Elias Raymundus, Master of the Order of Preachers (1367; 1378; 1399) realised the usefulness of linking the cults of Thomas Aquinas and the Corpus Christi, as part of the drive towards reform in lay circles»²³³, ritrovando l'origine del ruolo del teologo quale «patron of a reform and champion of Corpus Christi»²³⁴ nella relazione istituitasi proprio a partire dalla commissione di Urbano IV per l'inno liturgico della nuova festività. Dalle ricerche effettuate, l'autrice ha affermato che, mentre i primi agiografi di Tommaso non enfatizzavano l'autorialità della liturgia scritta per la solennità del Corpus Domini, con Raymond questo atteggiamento cambiò. Il miracolo del Crocifisso che parla a Tommaso era tra le ragioni per cui l'aquinata venne scelto quale emblema di rinnovamento nell'ambiente culturale dell'Ordine Domenicano. Infatti, parrebbe che Raymond fosse stato il primo a esporre l'idea secondo cui il Crocifisso, parlando, avrebbe espresso approvazione per l'ufficio redatto dal santo.

Possiamo confermare quanto scrive la studiosa attraverso un'opera presente nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella. Ci riferiamo alla lunetta, opera di un seguace di Nardo di Cione, che ritrae san Tommaso a mezzobusto, ieratico e con un libro aperto nella mano sinistra, e un calamaio nella destra [Figura 21]. Le parole scritte sul libro sono quelle dell'ufficio composto per la festività del Corpus Domini²³⁵.

²³² Ivi, p. 210.

²³³ M. Rasanen, *The Cult of st. Thomas Aquinas, Reform and The Laity in Late Medieval Italy*, in *Modus vivendi. Religious Reform and The Laity in Late Medieval Europe*, a cura di Miri Rubin, Roma, Viella, 2020, pp. 37-52: 37.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Cfr. P. Jounel, *Le feste del Signore nel tempo 'per annum'*, in *La Chiesa in preghiera. Introduzione alla Liturgia. 4. La Liturgia e il tempo*, a cura di A.G. Martimort, Brescia, Queriniana, 1984 (ed. or. 1983), pp. 112-123: 123; M. Augè, *Le*

Riteniamo l'accentuata relazione tra Tommaso e il *Pange lingua* sintomatica di un programma culturale preciso. Infatti, Raymond avrebbe utilizzato la figura dell'aquinate quale modello per ristabilire una relazione istituzionale e spirituale tra Cristo e la Chiesa, poiché «he was perceived as doctrinally correct follower of Christ and example how to venerate or understand Corpus Christi»²³⁶. Ai laici veniva così offerto un modello utile a creare una certa vicinanza devozionale a Dio.

Quanto scrive Rasanen illumina anche un aneddoto proveniente da Biliotti: a Firenze, durante la processione in onore del *Doctor Angelicus*, la reliquia (il dito del santo), veniva trasportata in un corteo che coinvolgeva l'intera città. Biliotti scrive «*circumferebatur antiquitis in pixide instar illarum in quibus sanctorum reliquiae et Sacratissimum Christi Corpus poni solet effecta. Quare non pauci, praesertim longius positi, Sanctissimum Christi Corpus inesse putantes, ipsum digitum latria adorabant adoratione, Sacrosantam Eucharistiam se adorare credentes*»²³⁷.

Se possiamo pensare a una volontà programmatica di sovrapporre il teologo e il corpo di Cristo, resta ancora da esplorare il motivo del successo della festività ottenuto nel XIV secolo.

Come scrive Claudio Bernardi, a partire dal Trecento, la festa divenne il maggior evento politico-religioso di ogni stato cristiano²³⁸. Il tema centrale della celebrazione era «la congruità storica della città terrena con lo stato celeste, attraverso la riconciliazione delle parti del tutto, l'unione delle membra sociali nel corpo di Cristo»²³⁹. Le gilde di arti e mestieri non a caso erano le protagoniste del Corpus Domini, la festa in cui si celebrava «l'idea della necessaria solidarietà tra corpo e membra. La città alla pari del 'corpo sociale' è e deve essere un insieme funzionale di solidarietà di cui il corpo rappresenta il modello»²⁴⁰. Negli statuti fiorentini del 1335 e 1339, infatti, il Corpus Domini appare

festes del Signore, della Madre, di Dio e dei santi, in *Anamnesis. 6. L'anno liturgico. Storia, teologia e celebrazione*, a cura di M. Augè, A.J. Chupungco, A. Nocent, M. Rooney, I. Scicolone, A.M. Triacca, Genova, Marietti, 1988, p. 225.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.9, *Chronica pulcherrimae aedis Sanctae Mariae Novellae (1586), Cronica conventus*, I, p. 813.

²³⁸ C. Bernardi, *Tra Cesare e Dio. Il Corpus Domini delle repubbliche di Genova e Venezia (secc. XVI-XVII)*, in *Images, cultes, liturgies: Les connotations politiques du message religieux*, Paris, Editions La Sorbonne, 2014, pp. 273-292.

²³⁹ J. Bossy, *L'Occidente Cristiano. 1400-1700*, Torino, Einaudi, 1990 [1985], p. 186.

²⁴⁰ J. Le Goff, *Il corpo* cit., p. 156.

come *festivitas*, o vacanza, durante la quale il lavoro e il commercio si arrestano. Ventrone sottolinea come «non tutte le processioni o le corse al palio o le offerte delle magistrature o dei corpi ecclesiastici [...] avevano [...] un valore di rappresentazione dell'identità civica»²⁴¹, e precisa come le altre miravano a consolidare e confermare l'assetto politico, istituzionale, sociale di fronte a ospiti forestieri (una presenza costante e desiderata).

Le *festivitas* autorappresentative erano una processione solenne di tutti i corpi cittadini, fossero laici o ecclesiastici²⁴². Ventrone individua l'astensione obbligatoria dal lavoro per partecipare alla festa, quale caratteristica delle manifestazioni celebranti l'identità civica²⁴³.

La natura civica della celebrazione del Corpus Domini nella città di Firenze (così come è stato detto per altre come Roma o Venezia²⁴⁴) è confermata da quanto abbiamo riportato.

L'analisi di Trexler, che ricostruisce il percorso della processione nella Firenze dell'epoca, lo conferma. Poiché il corteo si snodava lungo le mura esterne della città, quel che si compiva era una nuova rifondazione di Firenze²⁴⁵.

Le mura antiche non includevano il convento di Santa Maria Novella, che come precisato dalle prime costituzioni, era una fondazione da costruirsi *extra muros*.

Dal momento che il capitolo di Santa Maria Novella è una delle tappe della celebrazione, vogliamo evidenziare che la processione del Corpus Domini operava una deviazione allontanandosi dalle mura verso il convento. In tal modo, Santa Maria Novella, sebbene fisicamente fuori le mura, veniva inglobata simbolicamente all'originario nucleo cittadino, modificando, dunque, la pianta originaria di Firenze.

²⁴¹ P. Ventrone, *La festa di San Giovanni* cit., p. 51.

²⁴² R.C. Trexler, *Public Life* cit., p. 225.

²⁴³ P. Ventrone, *La festa di San Giovanni* cit., p. 51.

²⁴⁴ C. Bernardi, *Tra Cesare e Dio* cit., pp. 273-292.

²⁴⁵ R.C. Trexler, *Public Life* cit., p. 225.

L'ipotesi è retta dal valore simbolico assegnato alle mura cittadine, e recentemente ricordato da Vittoria Camelliti. La studiosa le ha identificate come una prerogativa della città medievale, in quanto rappresentavano l'identità cittadina²⁴⁶.

Dal momento che «nella loro forma più semplice e ampia, i rituali possono essere considerati un qualsiasi comportamento che viene stabilito [...] per il fine cosciente o l'effetto incosciente di influenzare l'ambiente e le informazioni atte alla comunicazione»²⁴⁷, Santa Maria Novella poteva affermare il proprio ruolo nella *civitas Florentiae*, in quanto inglobata nelle mura originarie. Infatti, come scrive Cardini: «è nella festa che l'autocoscienza di una comunità celebra sé stessa»²⁴⁸, dunque è nella festa che i Domenicani acquisiscono un ruolo politico di rilievo entro l'assetto urbano.

In merito all'appropriazione della festività da parte dell'Ordine dei Predicatori, basta citare l'affresco sulla facciata della Chiesa di Santa Maria Novella, opera di Ulisse Ciocchi, in cui Tommaso prega di fronte al Crocifisso, mentre la processione fiorentina si dirige verso Santa Maria Novella [Figura 23].

Per definire più accuratamente l'articolarsi della processione nella città, ci rifacciamo a *Della festa e della processione del Corpus Domini in Firenze ragionamento storico*, scritto nel 1768 dall'archivista domenicano del convento di Santa Maria Novella, Vincenzo Fineschi. Sebbene la voce narrante sia di parte - e ciò è facilmente leggibile nella reiterazione del primato domenicano della celebrazione di cui si discute -, in questo testo possiamo ritrovare alcuni interessanti indizi storici sulla celebrazione. Fineschi, non solo si rifà alla *Chronica* di Biliotti, ma utilizza fonti oggi irreperibili. Fineschi ritiene che la processione dovette cominciare a svolgersi a Firenze dopo il Concilio di Vienna del 1311, più precisamente quando Giovanni XXII venne ordinato.

Il punto di partenza della processione era il capitolo di Santa Maria Novella, dove

²⁴⁶ V. Camelliti, *Oltre le mura: identità civica, idea del sacro e superstizione nelle città comunali*, in *Entre idéal et matériel: Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-v. 1640)*, a cura di P. Boucheron, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, pp. 115-150: 117.

²⁴⁷ R. C. Trexler, *Prefazione* a M. Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 9.

²⁴⁸ F. Cardini, *Le mura di Firenze inargentate*, Palermo, Sellerio, 1993, p. 296.

si ritrovavano i canonici fiorentini, i magistrati e il popolo per prendere parte alla celebrazione. Originariamente l'ufficio era celebrato a Santa Maria degli Ughi, ma poi si traslò al convento domenicano, più grande.

«È certo che quivi ogni anno si celebrava solennemente tal festa con gran concorso di popolo, per la quale fino all'anno 1355 ultimo della vita di Mico, esso annualmente somministrò per quella fiorini cinque di limosina: la qual festa in essa cappella dovè finire per avventura, allorchè furono accomodate le differenza tral'clero e religiosi attesa la bolla di Pio II»²⁴⁹. La finalità del documento papale era sedare la controversia nata, per la quale i religiosi intendevano fare la processione nel capitolo, e non volevano «portarsi alla metropolitana a solennizzare la festa»²⁵⁰. Il Pontefice stabilì che la festa si sarebbe tenuta nella chiesa maggiore, e a questa avrebbero dovuto partecipare tutti gli ecclesiastici e soprattutto quelli di Santa Maria Novella (in veste di 'inquisitori', scrive Fineschi: «aggravando le loro coscienze, fulminando censure a chi contravenisse»)²⁵¹. Di qui, con tutti i magistrati si sarebbe giunti alla chiesa domenicana per l'offerta della cera e si sarebbe posato sull'altare il Santissimo Sacramento.

A conclusione della cerimonia, si sarebbe fatta una messa e si sarebbero consacrate due ostie, una per il sacrificio e l'altra da lasciare all'ostensorio dei religiosi.

Dal 1425 la festa venne regolata diversamente: la Repubblica stabilì che «passando questa secondo il solito, dal palazzo della signoria, quivi stessero tutte le magistrature alla ringhiera della piazza ad aspettarla e poi scendessero ad accompagnarla a Santa Maria Novella con assistere ivi alla messa ed all'altre solenni funzioni e così si fece»²⁵².

È noto anche che dal 1441 «fu proibito sotto gravi pene *'quod nullus cujuscumque status, gradus, aut conditionis extiterit, possit, audeat, vel presumat, ire extra populum suum, et sue ecclesie, ad aliam processionem in civitate, et per Civitatem Florentie, preter quam*

²⁴⁹ V. Fineschi, *Della festa e della processione del Corpus Domini* cit., p. 13.

²⁵⁰ Ivi, p. 30.

²⁵¹ Ivi, p. 31.

²⁵² Ivi, p. 14.

ad processionem, que fiet pro festiuitate, et celebratoine predicta in, et ad dictam ecclesiam Sancte Marie Novelle»²⁵³.

Quanto otteniamo è ancora un'idea di unità popolare nella processione, determinante per l'identità civica del cittadino, insieme al rispetto riservato da costui alla celebrazione, e alla comunità tutta.

Dalle provvisioni della Repubblica riportate dall'erudito settecentesco, appare chiaro che durante la processione venivano esposte alla pubblica devozione anche altre reliquie. Ciò crea un ulteriore sfondo di plausibilità per la notizia, che abbiamo già citata, relativa la reliquia del dito di san Tommaso.

Nelle prime processioni il Corpus Domini era trasportato in un ostensorio. Di quello utilizzato nel 1370 Biliotti fornisce una descrizione: «*erat in sacrario nostro vas eximia pulchritudinis, quod in elegantis lilii formam cnflatum, lilium dicebatur, quod puro fabrefactum argento, templo nostro donaverat Nicolaus Accaiolus Civis praestantissimus, et Neapolitani Regni sanescalcus, in quo sanne lilio maiores nostri sanctissimum domini nostri Iesu Christi Corpus in illa solempni lustratione, quae in sacris illius stratis post vesperarum solempnia per plateas, et viciniores vias porcedit, circumferre consueverunt*»²⁵⁴. La stessa descrizione dà nota di come alla fine del Trecento la celebrazione avvenisse con una processione cittadina.

A seguito delle ricerche condotte, ora, possiamo rispondere alla domanda iniziale relativa al pubblico. Se la sala capitolare domenicana è uno spazio ibrido, capace di accogliere le personalità più diverse, allora fu decorata tenendo conto della molteplicità delle funzioni che avrebbe rivestito, e della varietà degli sguardi che avrebbe educato, conquistato, e orientato. Emblematico è proprio il caso della festa del Corpus Domini, con le sue accezioni civico-politiche, che abbiamo descritto. La sinergia celebrata in quell'occasione si ritrova in nuce, a livello microscopico, proprio nel testamento di Buonamico, preoccupato di salvare la propria anima e di assicurare ai frati il sostegno

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.9, *Chronica pulcherrimae aedis Sanctae Mariae Novellae (1586)*, *Cronica conventus*, I, p. 815.

economico necessario alle varie occorrenze, e di più, si riverbera nelle pitture della parete ovest che delineano la via per il raggiungimento di Dio, e che legittimano l'azione di guida dell'Ordine nella/per la città nella contingenza, attraverso l'inserimento dei corpi dei frati nello schema gerarchico e l'accentuazione del legame tra Tommaso e il Corpus Christi (ovvero il *corpus mysticum*).

3.4 Conclusioni

Già Cannon aveva definito Santa Maria Novella come '*a case apart*', al confronto con altre sedi dell'Ordine della Provincia Romana. Lo stesso abbiamo appreso dalla *Cronica* di Borghigiani, da cui è emersa la funzione di sala di rappresentanza del capitolo, un ruolo accentuato anche dagli affreschi. Le pitture, che espongono la raffinatezza raggiunta dall'arte nella *civitas*, e precisamente da un artista fiorentino, (auto)rappresentano l'Ordine Domenicano e la città di Firenze agli occhi degli *onesti hospites*, dei forestieri, e di tutto il corpo civico, ovvero la *societas christiana*. Così, la sala capitolare si apre e diventa uno spazio civico dalle forti connotazioni politiche. Infatti, la sala non è solo un tribunale in cui si assegnano le penitenze, ma è anche il luogo di edificazione del cittadino, così come del frate, ovvero dei fanciulli collocati accanto alla Grammatica.

La sinergia tra Ordine e *civitas* è celebrata anche nella commissione laica, che permette la realizzazione di una cappella privata entro un luogo solitamente interdetto ai laici. Infatti, il legame tra le parti è alla base della presenza domenicana nelle città medievali, come ribadisce l'affresco della parete occidentale. La relazione estetico-performativa attuata nel capitolo durante la festa del Corpus Domini accentua tale sinergia, come lo fanno le commemorazioni per Buonamico finanziate dalla famiglia Guidalotti.

La *festivitas* oltre ad aprire ulteriormente la sala ai *cives*, inserisce il convento di Santa Maria Novella entro il perimetro cittadino originario. Nel deviare, la processione riconosce collettivamente il ruolo dell'Ordine in città.

Mentre dai vertici dell'Ordine, Raymond intesse stretta l'associazione tra Tommaso d'Aquino e il Corpus Domini, a Firenze, la politica culturale domenicana si esprime nel capitolo attraverso gli affreschi, e la *festivitas*.

4 | Verso la Sapienza: l'affresco pedagogico per legittimare il filosofo

Sulla base del confronto con la funzione della sala capitolare quale scenografia per la predicazione, abbiamo già accennato al valore pedagogico dell'affresco della parete ovest. Ora, analizziamo l'iconografia di alcune figure più precisamente.

Per la rilevanza della posizione assunta, cominciamo con la *Caritas*. Traceremo le trasformazioni iconografiche della Virtù e le sue accezioni teologiche, confrontando varie opere per determinare il significato assunto nell'affresco di Bonaiuti.

Successivamente, esamineremo la relazione con la *Theosophia* per illuminare il contesto culturale e tracciare le prime espressioni figurative della politica culturale dell'Ordine di Santa Maria Novella.

Riconosciuta nella *Caritas* la chiave di lettura per l'affresco, analizzeremo le altre Virtù alla luce della *Summa Theologiae*, e della *Theosophia*. Risulterà chiara l'elaborazione di un'iconografia tomista per le Virtù, a favore delle necessità dell'affresco.

Poi, analizzeremo l'effigie di san Tommaso confrontandola con i trionfi di sant'Agostino, per evidenziare una sostanziale differenza tra i due schemi: laddove il *Trionfo di Agostino* celebra il santo Padre della Chiesa, il *Trionfo di Tommaso* nel capitolo legittima il filosofo [Figura 9]. L'affermazione troverà conferma al raffronto con altre effigi di Tommaso, ovvero un'operazione prodromica all'individuazione delle tangenze tra l'opera di sistematizzazione dei testi tomisti e l'elaborazione dell'immagine del santo. Così sarà possibile definire la complessità dell'affresco e gettare una prima luce sulla politica domenicana elaborata dai vertici dell'Ordine e dai Domenicani di Santa Maria Novella.

4.1 Considerazioni sulla Virtù della *Caritas* nell'affresco della parete ovest

La *Caritas* è una delle tre Virtù teologali e per san Paolo la più importante: con essa gli uomini possono attuare il fondamentale precetto di amare Dio sopra ogni cosa e il prossimo come sé stessi per amore di Dio. Secondo la definizione agostiniana la *Caritas* costituisce il legante che connette l'uomo a Dio.

A partire da Girolamo e Ambrogio la *Caritas* è riconosciuta quale madre di tutte le Virtù, nonostante il ruolo di primaria importanza attribuitole, in campo artistico non presenta precisi attributi iconografici fino al XII secolo, quando nell'arte monumentale compare il ciclo delle Virtù. Proprio in quel momento, secondo Robert Freyhan, divenne urgente dare forma alla *Caritas*, ovvero renderla riconoscibile anche aldilà dell'iscrizione identificativa²⁵⁵.

Ripercorrendo l'evoluzione iconografica della Virtù, notiamo che, soprattutto in ambito francese, la prima formulazione l'associava alla Misericordia²⁵⁶. Pur memore della connotazione d'Oltralpe, Nicola Pisano operò una trasformazione radicale nell'iconografia della *Caritas*, presso il Pulpito del Battistero di Pisa. Infatti, l'attributo delle vesti, che esprimeva l'azione misericordiosa, venne abbandonato, per essere sostituito con un putto, e con un cesto di fiori e frutti.

Se i connotati misericordiosi restarono inalterati in Francia, in Italia l'accento venne posto sull'accezione di *Caritas* quale *amor dei*. Di conseguenza, in Italia, negli anni Sessanta del XIII secolo, venne elaborata una nuova immagine per la Virtù. Secondo Freyhan, una sovrapposizione tra le teorie francescane, e in particolare quelle di Bonaventura relative alla luce, e i caratteri dell'amore secolare, determinarono i nuovi attributi della *Caritas*, rappresentata alternativamente con il fuoco o il cuore²⁵⁷.

Una prima formulazione della 'nuova' *Caritas* si deve ancora a Nicola Pisano e si trova presso il pulpito della Cattedrale senese. Qui la *Caritas* sorregge una cornucopia

²⁵⁵ R. Freyhan, *The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, 1948, pp. 68-86: 68.

²⁵⁶ Ivi, p. 69.

²⁵⁷ Ivi, pp. 70-71.

sulla cui sommità sono scolpite delle fiamme [Figura 23], ovvero possiamo identificarla tramite lo stesso attributo assegnato alla *Sapientia*. Dal confronto tra le due figure, Freyhan ha dedotto come le teorie di Bonaventura siano dirimenti per la forma assunta dalla *Caritas*, che a Siena si connota come *amor dei*²⁵⁸.

Le innovazioni apportate dalla bottega di Nicola Pisano non vennero assimilate da altri artisti, eppure le sue rivoluzioni giunsero fino a Firenze, attraverso il suo erede. Qui, Tino di Camaino, artista parte della bottega di Giovanni Pisano, realizzò una scultura della *Caritas* con fiamme e cornucopia, per l'Opera del Duomo [Figura 24].

Se prestiamo attenzione all'iconografia della *Caritas* a Firenze, notiamo la sua capacità di cambiare spesso forma. Ad esempio, nella formella polilobata (1328-1330) che ritrae la Virtù a Orsanmichele, lo scultore Giovanni da Pisa attuò una curiosa sintesi tra due degli attributi tipici della Virtù. Infatti, la *Caritas* acquisisce le sembianze di una donna con una ferita al petto da cui si abbeverano due putti, e da cui ha origine una fiamma [Figura 25]. L'immagine ottenuta ci fa pensare a quella del pellicano che si becca il petto per far rivivere i figli grazie al proprio sangue, ovvero a un'allegoria del sacrificio di Cristo. Inoltre, il gesto di abbraccio, che unisce i due putti e la Virtù, ci pare accentui il significato di concordia derivante dall'*amor dei*, questo simboleggiato dal fuoco.

Ritroviamo un altro esempio presso il Battistero fiorentino. Qui, negli anni tra il 1329 e il 1336, Andrea Pisano realizzò le formelle per la porta sud. Tra di esse, una venne dedicata ad ospitare la *Caritas*, che l'artista ritrasse come una figura femminile assisa, e reggente un cuore e una cornucopia [Figura 26]. Invece, si datano agli anni 1343-1360 le formelle a losanga realizzate dalla bottega dello stesso artista per il lato sud del Campanile di Giotto. In una di esse, la *Caritas* è rappresentata ancora come una figura femminile assisa, con il nimbo esagonale e nell'atto di sorreggere un cuore e una cornucopia, ovvero i segni dell'amore di Dio e dei doni da Lui elargiti con abbondanza [Figura 27].

Infine, un esempio più tardo riporta a Orsanmichele. Qui, tra il 1352 e il 1360, Orcagna lavorò al tabernacolo realizzando un rilievo con la *Caritas*. In quest'opera, la

²⁵⁸ Ivi, p. 74.

Virtù è rappresentata ancora da una figura femminile assisa, indossa un copricapo di fiamme, e regge con la mano sinistra un cuore infiammato, mentre allatta e tiene sulle ginocchia un bimbo [Figura 28].

Nei casi elencati, tutti relativi alla città di Firenze, si possiamo osservare come, seppure identifichiamo delle costanti negli attributi, non esiste una forma fissa e collaudata per la *Caritas*, il cui significato complesso e mutevole ne impedisce la cristallizzazione.

Questo fatto, secondo Freyhan si spiegherebbe attraverso la sovrapposizione generatasi tra le contemporanee teorie relative all'amore secolare, e il significato di *Caritas*, quale *amor dei* e *amor proximi*. In particolare, il riferimento si istituirebbe laddove compaiono gli attributi del fuoco, o delle fiamme.

Per spiegare l'attributo, l'autore è ricorso proprio a quelle teorie di Bonaventura già menzionate. Infatti, il francescano incluse l'*amor concupiscentiae* e l'*amor amicitiae* tra i movimenti della *Caritas* verso Dio. In questo modo, egli si distanziò dalla posizione assunta da Tommaso d'Aquino, il quale riconobbe un carattere sostanziale all'*amor amicitiae*, e accidentale all'*amor concupiscentiae*²⁵⁹.

Più precisamente, secondo Tommaso l'amicizia ha due caratteri, tra i quali, l'uno contempla una certa *societas* nell'amore tra l'amante e l'amato, mentre l'altro prevede che le parti agiscano per scelta, piuttosto che per passione. Infatti, l'*amor amicitiae* è un *habitus*, mentre l'*amor concupiscentiae* è una *passio*²⁶⁰. Tommaso spinge la distinzione al punto che neppure il voler bene risulta più sufficiente per una autentica amicizia, la quale richiede una comunità di vita (*communicatio*), ovvero una comunicazione dell'uomo con Dio. Pertanto, proprio sulla beatitudine comunicata da Dio si fonderebbe l'amicizia. Ovvero, l'amore fondato sulla *communicatio* è la carità²⁶¹.

Dalla teoria tomista che abbiamo riassunta, possiamo dire che il filosofo delimitò precisamente il senso di carità, quale amicizia dell'uomo con Dio. Ma possiamo anche

²⁵⁹ Ivi, p. 73.

²⁶⁰ *Scriptum super sententiis*, liber III, distinctio XXVII, queastio 2, articulo 1c. Di qui in avanti faremo riferimento al testo tramite la sigla *Sent*.

²⁶¹ *STh* II-II, q. 23, art. 1 co.

sottolineare, che la caratteristica prima dell'amore equivale all'unione, secondo la precisazione già elaborata da Agostino nel *De Trinitate* (VIII, 10).

«Alla radice dell'affetto amoroso gravitante verso il compimento dell'unione, Tommaso si preoccupa di mostrare un atto cognitivo, giacchè il moto appetitivo fa seguito ad una *apprehensio*»²⁶². Ma l'autentico atto di amore dell'uomo è la *caritas*, che è volta verso il compimento ultimo del suo essere, verso Dio²⁶³. Di più, «l'amore è un'unione tale con il bene amato che l'amante assume come propria natura e finalità la forma stessa dell'amato, tanto da trasformarsi in esso»²⁶⁴.

Nello spiegare la forza dell'amore Tommaso utilizza la metafora del fuoco: così come quest'ultimo non può essere trattenuto, se non con violenza, dal suo proprio movimento, l'amante non può essere trattenuto dall'agire per amore²⁶⁵.

In Tommaso, dunque, troviamo l'immagine del fuoco in associazione alla *Caritas*, ovvero un'associazione assente in Bonaventura.

Rammentare le parole di Tommaso ci permette di osservare meglio la *Caritas* di Bonaiuti, ovvero una figura femminile alata, con un copricapo di fiamme, e con le braccia aperte a reggere il fuoco su entrambe le mani [Figura 29].

Rintracciata l'associazione tra carità e fuoco in Tommaso, e constatato come si riverberi nell'affresco del capitolo, tentiamo ora di interpretare il senso della Virtù entro lo schema, in un continuo confronto con testi e immagini.

Sulla parete ovest, la Virtù occupa un posto di rilievo, trovandosi allo zenit dell'affresco, e si incontra in una curiosa disposizione che genera un asse visivo tra la figura del *Doctor Angelicus* assiso, e la figuretta di Dio inserita nella cornice dipinta della parete. La relazione tra i tre è accentuata dal gesto di Dio che, guardando in basso, direziona le braccia verso la *Caritas*, verso Tommaso e, quindi, verso l'intero schema raffigurato sulla parete ovest.

²⁶² A. Pupi, *La carità secondo Tommaso d'Aquino*, «Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica», 68, n. 3, 1976, pp. 381-439: 394.

²⁶³ *STh* II-II, q. 65, art. 5, ad. 1.

²⁶⁴ A. Pupi, *La carità* cit., p. 394.

²⁶⁵ *Sent* III, d. XXVII, q. 1, art. 1c.

Considerare il dettaglio delle braccia di Dio insieme alle fiamme rette dalla *Caritas*, e rivolte verso l'alto per natura, ci permette di individuare il senso di reciprocità e unione descritto da Tommaso. Inoltre, le braccia della personificazione femminile ci ricordano una delle prediche di Giordano da Pisa per la Quaresima del 1305. In particolare, la meditazione intorno alla Croce di Cristo tenutasi il 14 aprile dello stesso anno²⁶⁶. In essa, il frate si rifà al trattato sulla Passione che prevedeva una riflessione sulla figura della Croce, ovvero sulla sua altezza, la sua larghezza, e le sue lunghezza e profondità. In effetti, il predicatore si interessa quasi esclusivamente alla *latitudo*, ovvero all'ampiezza delle braccia aperte da Cristo come segno di protezione e amore: la *latitudo caritatis*.

Giordano spiega che Cristo apre le braccia a guisa di Padre dolce, in *signum donationis*. Pertanto, il frate mette l'accento sui segni di amore che vincono ogni resistenza, e che costringono a riamare. Attraverso l'*exemplum*, il predicatore spiega il pensiero tomista relativo alla *Caritas*, cioè lo stesso che ritroviamo nelle braccia aperte della Virtù di Bonaiuti. Il raffronto ci permette di comprendere meglio l'accezione di *Caritas* rappresentata da Bonaiuti, e determina l'impegno dei frati di Santa Maria Novella nel veicolare proprio il significato della Virtù quale *amor dei*.

Se leggiamo i cartigli della cornice, si conferma quanto abbiamo proposto:

IPSE H(AB)ET CO(N)SI(LI)UM ET I(N)TE(LL)IGENTIAM (Giobbe 12,13)

PRO(FU)NDA / FLUV(I)ORU(M) SC(RU)PT(AT)US / EST (Giobbe 28,11)

ILLU(M)INA(N)S TU(M) MIRA(BILI)TER / AMON(TI)BUS / ETER(N)IS (Salmo 75,5)

QUAM SPECIOSA VERE SA(PI)ENTI(A) (ET) GL(ORI)OSUS

I(N)T(E)LL(ECT)US (ET) (Siracide 25,7)

Dalle iscrizioni, derivanti dai due libri sapienziali per eccellenza presenti nella Bibbia, e dal Salmo 75, che inneggia al Giudizio Divino, ci appare evidente un continuo riferimento a intelletto e sapienza. Come notava Romano, l'immagine armonica e gerarchica della sapienza proposta evita il pericolo che l'attività umana conoscitiva

²⁶⁶ C. Delcorno, *La fede spiegata ai fiorentini. Le prediche sul 'Credo' di Giordano da Pisa*, «Lettere Italiane», 65, 3, 2013, pp. 318-352.

assuma eccessiva autonomia, finendo per essere considerata via indipendente e sufficiente al raggiungimento della verità²⁶⁷.

In effetti, Tommaso aveva descritto la vita dell'uomo come un percorso volto alla sua realizzazione, ovvero al raggiungimento della beatitudine culminante in Dio. Quest'ultima risiede nella *operatio perfectissima* di un ente che ha intelletto e ragione: Tommaso identifica proprio la carità quale Virtù preposta al compimento del progetto imposto all'essenza dell'uomo da Dio²⁶⁸.

Più propriamente, nel pensiero tomista, la beatitudine consiste nell'atto di intendere. Ciò significa che l'uomo, che si abbandona a tendere a capire, e a volere ciò in cui il proprio intendere trova quiete (ovvero Dio), vive nella carità. Di qui, la relazione inscindibile istituita nella filosofia tomista tra intelletto, beatitudine e carità, ci appare chiaramente espressa nella *Caritas* del capitolo di Santa Maria Novella.

Possiamo approfondire l'interpretazione proposta per la *Caritas* di Bonaiuti tramite il confronto con l'*Allegoria del Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti, ovvero con la Virtù presente in un'opera realizzata a Siena solo pochi anni prima [Figura 30]. Nell'affresco senese, già associato dagli storici dell'arte al Cappellone degli Spagnoli per altri motivi²⁶⁹, cogliamo una somiglianza iconografica che investe le due Virtù. Infatti, anche Lorenzetti utilizza l'attributo del fuoco per connotare la *Caritas*. Tuttavia, in essa, le fiamme si trovano soltanto sulla mano destra, mentre la sinistra tiene un oggetto allungato simile ad un bastoncino. Eppure, come accade a Firenze, la Virtù di Siena è ritratta nelle sembianze di una donna che vola sul capo del *Buongoverno*. Proprio la posizione di rilievo data alla *Caritas* sia a Firenze, sia a Siena, e l'asse visivo che si genera in entrambe le opere, è di interesse nel raffronto effettuato. Infatti, diverse fonti sono state riconosciute nell'elaborazione dei soggetti di Lorenzetti, e tra di esse, anche l'influsso del pensiero tomista è stato accertato²⁷⁰.

²⁶⁷ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 197.

²⁶⁸ A. Pupi, *La carità* cit., p. 393.

²⁶⁹ H. Belting, *The New Role* cit., pp. 158-159; G.A. Schuessler, *Zum Thomasfresko* cit., pp. 255-256.

²⁷⁰ C. Frugoni, *La forza politica delle immagini: a proposito di un recente libro sugli affreschi del Lorenzetti nel Palazzo pubblico di Siena*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, vol. 7, n. 2, 2015, pp. 495-500.

Abbiamo proposto questo confronto perché ha valore sia a livello iconografico, sia a livello culturale. Infatti, la *Caritas* elaborata e descritta da Tommaso²⁷¹ domina sia in uno spazio prettamente politico, pubblico, extra-domenicano, che in uno ibrido, eppure prettamente conventuale, come la sala capitolare di Santa Maria Novella.

Il fatto è curioso se teniamo presente che Tommaso, pur indagando l'ambito sociopolitico, aveva avuto l'esigenza di ribadire la netta distinzione tra Virtù politica e carità²⁷². Tale necessità rifletteva implicitamente il problema di evitare una sovrapposizione tra bene comune politico e bene comune universale, pur fissando la dipendenza del primo dal secondo²⁷³.

Quanto descritto si esprime nel mancato ricorso al lessico della carità, negli scritti più strettamente politici di Tommaso. Egli definisce il legame tra i *cives* o quello che vincola il re ai sudditi come una specie di amore. Allora, notiamo una precisa sovrapposizione, e una reinterpretazione del pensiero tomista, se consideriamo il *titolo* della Virtù di Lorenzetti (*Charitas*), e l'accezione che incarna, ovvero *amor patriae*, e di *amor amicitiae* tra i *cives*.

La radice del problema esposto sta nella rielaborazione del significato di carità portata avanti nelle predicazioni trecentesche proprio dai frati di Santa Maria Novella. Il teologo domenicano di Santa Maria Novella, autore della prosecuzione del *De Regno* di Tommaso tra il 1302-1303²⁷⁴, Tolomeo da Lucca, ne è un esempio. Infatti, il frate aveva fatto ricorso all'immagine di amore come *virtus unitiva* (secondo una definizione dello pseudo-Dionigi) per identificare quella Virtù in grado di preservare la pace della città, ovvero l'aveva connotata politicamente. Non solo, in questo modo aveva fatto riferimento all'*amor patriae* come Virtù religiosa²⁷⁵. La strategia messa in campo aveva elevato l'amore civile al rango di *caritas*. Nonostante la politicizzazione della Virtù, Tolomeo aveva saputo mantenere intatta la funzione originaria di amore per Dio.

²⁷¹ Ovvero, quale amore reciproco per Dio, tendente all'unione, e quale beatitudine data dal raggiungimento del fine della propria essenza.

²⁷² *STh II-II*, q. 26, art. 3 co.; *Quaestiones de quodlibet I*, q. 4, art. 3 co, <<https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>> (2019).

²⁷³ I. Mineo, *Caritas e bene comune*, «Storica», 59, 2014, pp. 7-56: 23.

²⁷⁴ E. Panella, *Priori di Santa Maria Novella di Firenze 1221-1325*, «Memorie Domenicane», 17, 1986, pp. 253-284: 258; J.M. Blythe, *The Life and Works of Tolomeo Fiadoni*, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 168-169.

²⁷⁵ *De regimine principum*, III, 4.

Poco più tardi, altri predicatori presenti nel medesimo convento, avevano portato avanti quest'operazione politica che trovava espressione nella radicalizzazione della centralità del bene comune, ovvero il tema a cui Remigio de' Girolami dedicò il suo trattato più famoso. Pur riprendendo la trattazione aristotelico-tomista della superiorità del bene comune su quello dei singoli, il predicatore fece coincidere il primo con la forma e l'identità trascendente della comunità²⁷⁶. Riordinando lo schema degli oggetti di carità elaborato da Tommaso (a partire da Agostino), Remigio aveva inserito nella scala anche la comunità politica, cioè il comune di Firenze. Così, quest'ultimo era diventato il termine diretto dell'amore caritativo subito dopo Dio. Allo stesso tempo, la città entrava in relazione con Dio, poiché Dio è bene comune e totale di tutti gli uomini. In questo modo, le procedure di salvezza non si attivavano solo nello spazio dell'*ecclesia*, ma anche in quello della comunità politica.

Ancora, in una delle varie occorrenze dell'*ordo* riformulato, si dice che occorre amare in primo luogo Dio, e in secondo luogo la città di Dio, sia quella terrena (*militantem*) che quella celeste (*triumphantem*)²⁷⁷.

Ritroviamo le tracce della politicizzazione della *Caritas* anche in un passo della *Chronica* di Villani. Qui si fa riferimento alla mancanza di carità nei cittadini fiorentini, quei *cives* che al tempo furono sconfitti nella lotta con Mastino della Scala per l'acquisizione di Lucca.

Il cronista utilizza il termine carità e, istituendo un dialogo con un compagno, precisa come con 'carità' non intenda riferirsi all'elemosina, bensì all'amore per Dio e per i propri concittadini. Analizzando il medesimo passo, Igor Mineo ha notato come con Villani, negli anni Quaranta del Trecento, si ha la testimonianza di una raggiunta autonomia dell'*amor patriae* cristiano la cui preminente funzionalità è politica²⁷⁸.

²⁷⁶ I. Mineo, *Caritas* cit., p. 29.

²⁷⁷ Ivi, p. 30-32.

²⁷⁸ *Ibidem*.

Pertanto, se la *Caritas* dipinta da Lorenzetti è più simile a quella descritta da Villani, pur mantenendo gli attributi del fuoco (originati dalla metafora tomista), ci resta da comprendere l'accezione della *Caritas* di Bonaiuti.

Nell'affresco della parete ovest, la cornice sapienziale determinata dalle iscrizioni dei cartigli ci riporta alla concezione della *Caritas* proposta da Tommaso, e a quella presente in Villani. Ma il pensiero tomista rielaborato a Santa Maria Novella porta a chiederci come la Virtù potesse essere variamente interpretata dal pubblico dello spazio, considerate sia la funzione della sala capitolare, sia la relazione tra le pareti orientale e occidentale del capitolo. Se connettiamo tutte le parti dello schema della parete ovest²⁷⁹, ci appare chiaro come quel movimento reciproco, proprio della carità, pervada l'intera opera.

Non solo, il meccanismo di reciprocità presente nell'affresco pedagogico-sapienziale ci ricorda quanto espresso dall'aquinate nel terzo libro della *Summa Contra Gentiles*. In esso, Tommaso presuppone che in ogni uomo sia insito il desiderio di felicità, il cui compimento è possibile in Dio, che ricompensa il *viator* con la grazia. Ancora nel terzo libro, Tommaso espone il legame naturale che unisce le due parti individuando nel peccato e nella Virtù i canoni che esprimono le modalità attraverso cui vivere tale connessione. Dio, cui l'intelligenza tende anche oltre la vita terrena, ha il governo di tutte le cose e ordina sia il progetto, sia il compiersi delle cose mediante la sua provvidenza generale, e particolare.

Considerata la complessità del pubblico della sala, ci appare più chiaro l'intento dell'affresco, ovvero l'edificazione del cittadino. Il *cives*, assimilabile ai due fanciulli in basso a destra, viene accolto dalla Grammatica, e comincia il proprio percorso di conoscenza, e di realizzazione della propria essenza che lo condurrà a Dio. Quest'ultimo, dal lato opposto dell'affresco, è ritratto con le braccia tese, a significare che aiuterà l'uomo con il proprio amore. In questo modo, il cittadino potrà costituire ed essere parte attiva e caritatevole di una comunità vivente nella concordia. Una *societas* simile a quella a cui tende Villani, memore delle lezioni dei frati predicatori, e che già

²⁷⁹ Con riferimento non solo alle principali figure dipinte, ma anche quelle minori come i due fanciulli in basso a destra vicino alla Grammatica, oppure Dio all'apice dell'affresco, con le braccia tese verso il basso.

aveva descritto Tommaso. Quella comunità civile (*politica*) che unisce i membri di una stessa città²⁸⁰. Quella città che gode dell'amore dei suoi cittadini e di quello di Dio.

Questi soggetti si riverberano nella parete est, come riflesso della parete occidentale, come emergerà più chiaramente dai prossimi capitoli.

D'altronde, come afferma Isabella Gagliardi: «contraddistingue i Domenicani di Firenze, uno speciale legame con l'attività politica urbana. Con attività politica non [ci si riferisce] soltanto all'esercizio del governo, bensì e soprattutto alla capacità di immaginare - nel senso aristotelico del termine - la forma della società e di operare in modo da favorirne la realizzazione»²⁸¹. In effetti, già Antal, in riferimento alla *Tavola delle effigi domenicane*, aveva identificato l'origine popolare del linguaggio iterativo adottato dai Domenicani per ottenere più largo consenso tra i fedeli²⁸².

Nel caso dell'affresco del capitolo, dobbiamo precisare che se da un lato appare semplice e comprensibile per la sua schematicità, dall'altro è intriso di una simbolicità complessa, di fatto confermata solo dalle iscrizioni. Per l'importanza delle iscrizioni quale 'guida' all'immagine, possiamo ipotizzare una doppia lettura per un pubblico di riferimento dotto e non. Nel corso dell'analisi vedremo come gli espedienti figurativi, da soli, riescano comunque a trasferire il senso dell'affresco - una necessità data anche dalle proporzioni della sala, che non agevolano la lettura delle iscrizioni.

Il messaggio indirizzato ai cittadini è valido anche per i confratelli. Infatti, anche il convento è una *civitas* in miniatura, e anche entro le mura si pratica l'educazione dell'individuo. Soprattutto nei conventi domenicani, dove lo *studium* è elemento centrale nella vita quotidiana. Traccia di ciò è negli affreschi di Tommaso da Modena nella sala capitolare dell'Ordine a Treviso [Figura 31], opere che tendono a monumentalizzare l'attività di studio, ovvero che hanno un intento epidittico, piuttosto che uno pedagogico²⁸³. Confrontarli con il ciclo fiorentino determina la volontà

²⁸⁰ *Sent III*, d. XXIX, art. 6 c.

²⁸¹ I. Gagliardi, *Coscienze e città: la predicazione a Firenze tra la fine del XIII e gli inizi del XV*, «Annali di storia di Firenze», 8, 2013, pp. 113-143: 116-117.

²⁸² F. Antal, *Florentine Painting* cit., p. 329.

²⁸³ L'intento educativo, diverso da quello teso a monumentalizzare lo *studium*, rende nota già in sé stesso della necessità di riferirsi a pubblici diversi.

programmatica di esporre pubblicamente il sistema sapienziale a Santa Maria Novella, e di renderlo una guida visiva per l'auto-educazione del frate (così come del *cives*).

Ancora quella sinergia che riguarda l'Ordine Domenicano e i cittadini di Firenze avvalorava la nostra proposta. Infatti, sin dalla fondazione del convento i frati si impegnarono a mantenere uno stato pacifico, come ricordato attraverso le parole di Gagliardi.

Dopo aver esposto la relazione tra la *Caritas* e la Sapienza, e aver evidenziato le possibilità di ricezione dell'immagine, tentiamo di contestualizzare la centralità assegnata alla Virtù nella politica culturale domenicana. Ovvero, individueremo nella *Theosophia* passavantiana il terreno che favorì l'elaborazione figurativa dello schema della parete ovest.

Jacopo Passavanti dedica la prima parte della sua *Theosophia* proprio ad una complessa e completa trattazione sulla *Caritas*.

Dati i continui riferimenti ad un trattato latino presenti nello *Specchio*, ovvero nel manuale per la penitenza scritto in volgare, si è supposto che la *Theosophia* venne redatta contemporaneamente a esso.

Se lo *Specchio* venne scritto a partire dalle prediche pasquali del 1354 su richiesta di 'alcuni laici', la *Theosophia* venne redatta poiché la trattazione di alcune tematiche non poteva essere svolta in volgare, ma necessitava di una lingua dotta come il latino. Come scrive Agnese Macchiarelli: «nonostante il mezzo comunicativo adottato sia l'unico in grado di raggiungere un pubblico non edotto in materia teologica, per l'autore la scrittura volgare ha comunque 'difetto di propri vocaboli' ed è insufficiente a spiegare la scienza divina [...]»²⁸⁴. La *Theosophia* «destinata a un pubblico di chierici e letterati [...] avrebbe spiegato 'stesamente' le questioni di impianto filosofico e teologico di più ardua comprensione, poiché, a detta di Passavanti, sono 'cose troppo profonde e sottili per gli laici'»²⁸⁵.

²⁸⁴ A. Macchiarelli, *Jacopo Passavanti e la Theosophia. Nuove riflessioni sul ms. Laur. San Marco 459*, «Linguistica e letteratura», 14, 2019, pp. 27-50: 32.

²⁸⁵ Ivi, p. 33.

La *Theosophia* ci interessa perché qui compare la trattazione dedicata alla *Caritas* che è assente nello *Specchio*. L'importanza data alla Virtù da Passavanti coincide con quella assegnatale nell'affresco della parete ovest della sala capitolare.

Nel prologo, l'autore delinea la *Theosophia* così: «*in quo docetur regula recte vivendi et via perveniendi ad perfectionem caritative dilectionis Dei et pro Christi, in qua consistit summa sapientia christianorum*»²⁸⁶.

Al decimo capitolo, poi, Passavanti pone una domanda: «*in quo movetur questio utrum caritatis perfectio possibilis haberi in vita ista possit <et> humano studio, doctrina vel exercitatione acquiri*»²⁸⁷.

Al quesito risponde affermativamente nel dodicesimo capitolo, secondo l'insegnamento tomista, come confermato dalla trattazione: «*in quo ostenditur quod aliqua preparatio requiratur in homine ad habendam caritatem. Et quod talis preparatio fit per gratiam. Et quod caritas et gratia non sunt idem, sed gratia est principium et causa caritatis*»²⁸⁸.

La *Theosophia* ricorda l'affresco della parete ovest non solo per l'importanza assegnata alla *Caritas*, quanto anche per la possibilità delineata di raggiungerla.

Ai nostri occhi, la trattazione latina si rivela un passaggio obbligato per l'elaborazione dell'affresco di Bonaiuti. Questo, non tanto tenuto conto del ruolo di Passavanti quale esecutore testamentario delle volontà di Buonamico di Lapo Guidalotti, quanto dell'influenza della sua personalità all'interno del convento fiorentino e del vescovado.

Ritrovare il nucleo concettuale dell'affresco nel trattato latino ci permette di connettere Passavanti in modo più preciso alla realizzazione dell'opera pittorica.

Insomma, il nesso che abbiamo stabilito supera le semplici associazioni proposte finora tra il priore e gli affreschi. Infatti, proprio la diffusione limitatissima della *Theosophia* permette di comprendere l'unicità dell'affresco, privo di eredi e di

²⁸⁶ Ivi, p. 41.

²⁸⁷ Ivi, p. 42.

²⁸⁸ *Ibidem*.

precedenti. Pertanto, la dedicazione della biblioteca alla memoria di Passavanti e i legami finora rintracciati ci permettono di pensare al capitolo quale omaggio reso, a posteriori, al genio del priore.

4.2 Le altre Virtù: appunti per un'iconografia tomista

Sulla scia di san Paolo e sant'Agostino, la *Caritas* è anche la *magistra* che guida l'edificazione del Regno di Dio, e in particolare il lume che indirizza l'attività di chi interpreta e applica il diritto²⁸⁹. Dunque, la *Caritas* infiamma le altre Virtù, di cui ora analizziamo l'iconografia.

Sulla parete occidentale, le Virtù assumono particolari attributi – eccezion fatta per la *Prudentia*, in basso a sinistra, canonicamente rappresentata come una figura femminile che regge dei libri [Figura 32].

Accanto alla *Prudentia*, riconosciamo la *Temperantia*. Quest'ultima è solitamente raffigurata con due brocche con cui miscela e tempera l'acqua, come si vede nelle formelle del campanile di Giotto e in quelle per la porta sud del Battistero di Firenze. Diversamente, nell'affresco della sala capitolare, la *Temperantia* regge un ramoscello di foglie [Figura 33]. Romano, che già notò questa variazione, ricondusse l'attributo all'idea di pace, cioè di temperanza morale. Secondo la studiosa, il ramoscello sarebbe utile a esprimere la concezione tomista di equidistanza tra due estremi, di equilibrio tra punti²⁹⁰.

Ritroviamo il ramoscello quale allusione alla verga, con la quale sant'Agostino suggerisce di disciplinare il fanciullo per sottrarlo all'Inferno, in un passo riportato da Tommaso nella *Summa Theologiae*, e più precisamente nei paragrafi relativi all'intemperanza come peccato infantile: «*et hoc modo peccata intemperantiae puerilia dicuntur. Peccatum enim intemperantiae est peccatum superfluae concupiscentiae, quae assimilatur puero quantum ad tria primo quidem, quantum ad id quod uterque*

²⁸⁹ O. Condorelli, *Carità e diritto agli albori della scienza giuridica medievale*, in *Diritto canonico e servizio della carità*, a cura di J. Miñambres, Milano, Giuffrè Editore, 2008, pp. 41-104: 46.

²⁹⁰ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 191.

*appetit*²⁹¹. L'aquinate spiega la sua posizione in tre punti: il primo, come il bambino, anche la concupiscenza brama qualcosa di indecente; il secondo, l'intemperanza e la fanciullezza coincidono negli effetti; il terzo, (che qui interessa maggiormente per l'assonanza figurativa), i rimedi consigliati per intemperanza e fanciullezza sono i medesimi. Tommaso conclude il paragrafo precisando «*et ideo philosophus dicit, in III Ethic., quod quemadmodum puerum oportet secundum praeceptum paedagogi vivere, sic et concupiscibile consonare rationi*»²⁹².

Se rammentiamo i due fanciulli posti accanto alla Grammatica, e l'interpretazione che ne è stata data, ci appare davvero plausibile l'associazione tra la verga e l'attributo iconografico. Di conseguenza, la Virtù è strettamente legata al pensiero del *Doctor Angelicus*, e conferma il carattere pedagogico della pittura.

La relazione tra testo e immagine che abbiamo proposta è avvalorata dal confronto con la volta a crociera della Cappella Strozzi di Santa Maria Novella, dove la *Temperantia* è raffigurata canonicamente con i due recipienti, seppure sia associata al santo.

Sopra l'ultima Virtù descritta vediamo la *Fides*, di bianco vestita. Diversamente dal consueto, nell'affresco di Bonaiuti la personificazione regge una croce, e uno scudo da cui dipartono raggi luminosi [Figura 34].

L'immagine ci fa pensare ad un passo della *Summa Theologiae*: «*ad tertium dicendum quod lumen fidei facit videre ea quae creduntur. Sicut enim per alios habitus virtutum homo videt illud quod est sibi conveniens secundum habitum illum, ita etiam per habitum fidei inclinatur mens hominis ad assentiendum his quae conveniunt rectae fidei et non aliis*»²⁹³.

La luce emessa dalla fede, come quella che promana dallo scudo, permette di vedere e di respingere quanto non collima con la vera fede. Allora, poiché ci sembra che nell'immagine l'accento sia posto sulla difesa dell'ortodossia in contrasto all'eresia, possiamo ricercare tracce del suo valore entro la *Summa contra Gentiles*. Infatti, il

²⁹¹ *STh* II-II, q. 142, art. 2 co.

²⁹² *STh* II-II, q. 142, art. 2 co.

²⁹³ *STh* II-II, q. 1, art. 4, ad. 3.

proposito del testo è «*veritatem quam fidem catholicam profitetur, pro nostro modulo manifestare, errores eliminando contrarios*»²⁹⁴.

In effetti, la relazione tra scudo e fede era già stata istituita da san Paolo che scrisse «prendete lo scudo della fede, nel quale possiate [...] spegnere tutte le saette del demonio» (Efesini 6, 16). La Virtù insegna l'*ars orandi*, e soprattutto ha facoltà di purificare l'intelletto e la vita del cristiano²⁹⁵. Per noi è chiaro che l'immagine venne elaborata sulla base del vizio da combattere. Come abbiamo già visto, il caso della *Fides* non è il solo nell'affresco: anche per la *Temperantia* abbiamo sottolineato il carattere punitivo/disciplinante dato dalla verga.

Dal lato opposto alla *Fides* incontriamo la *Spes*, in alto, di verde vestita, ha come attributo un ramoscello di foglie, con una forma che ben lo distingue dal precedente [Figura 35].

Nelle formelle del Campanile di Giotto e del Battistero, la *Spes* è raffigurata come una donna che rivolge una preghiera al cielo, desiderosa di raggiungere il degno compimento della vita, simboleggiato dalla corona.

È stato riconosciuto un precedente iconografico presso l'arca di sant'Eustorgio a Milano²⁹⁶. Ma nell'affresco fiorentino la posa della Virtù richiama quell'anelito che abbiamo già riscontrato nelle formelle descritte.

Nella *Summa Theologiae*, Tommaso dedica la *quaestio* 19 della *Secunda Secundae* relativa alla Speranza, al dono del timore. In particolare, all'articolo 7 leggiamo come il timore sia l'inizio della Sapienza. L'aquinate cita un passo dall'*Ecclesiastico* in cui si fa riferimento a due elementi naturali: le radici dell'albero e i rami che da queste nascono. Considerato il contenuto sapienziale dell'affresco, rammentate le parole della *Summa Theologiae*, e ancora, tenuto presente l'utilizzo da parte del filosofo nella medesima sezione del trattato, del versetto «*radix sapientiae est timere Dominum, et rami illius longaevi*» (Ecclesiaste 1, 25), possiamo vedere una consonanza tra l'accento posto dall'aquinate sui frutti della sapienza, e l'attributo della *Spes* di Bonaiuti.

²⁹⁴ *Cont. Gent. I, 2.*

²⁹⁵ C. Delcorno, *La fede* cit., p. 27.

²⁹⁶ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 191.

Sotto la *Spes*, in un abito diverso da quello panneggiato, che finora ha vestito tutte le Virtù elencate, riconosciamo la *Fortitudo*, ritratta con un gonnellino giallo sfrangiato, delle brache blu e un copricapo, mentre regge nelle mani una torre e una spada [Figura 36]. Si tratta di una iconografia ben diversa da quella più comune che vede la Virtù generalmente reggere uno scudo, e un gladio o una clava e, talvolta, una colonna. Ad esempio, a Firenze, la formella a losanga del campanile di Giotto e quella polilobata della porta sud del Battistero ritraggono la Virtù assisa con abito panneggiato, scudo e clava.

Come nella sala capitolare, troviamo una *Fortitudo* con abito militare e torre in una miniatura dei *Regia carmina* dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia. Il testo è tradizionalmente attribuito a Convevevole da Prato, chierico, notaio e maestro di Francesco Petrarca, e si conserva in tre codici adespoti ed anepigrafi della metà circa del XIV secolo, conservati a Londra (BL, Royal 6.E.IX), a Vienna (Öst. Nat. Bibl., Ser. nov. 2639) e a Firenze (Bibl. Naz., II.I, 27). I tre vennero decorati da diversi miniatori, risalenti con proprie iniziative a un originale già figurato dall'autore o allestito sotto la sua guida diretta, non senza un calcolo esatto degli spazi da assegnare per ogni pagina ai vari elementi complementari²⁹⁷. Si tratta, dunque, di un *Bilderkodex* di notevole valore iconologico, soprattutto ai fini della nostra ricerca, dal momento che vi sono raffigurazioni delle sette Virtù.

In particolare, qui la *Fortitudo* è occupata a combattere un leone per difendere la torre alle sue spalle [Figura 37]; anche al f. 6r della *Canzone delle Virtù e delle Scienze* del manoscritto 1426 conservato a Chantilly presso il Musée Condé, la *Fortitudo* è associata a una torre ed è ritratta assisa e con una clava [Figura 38].

Allora, l'attributo della torre non è frutto di un'invenzione realizzata *ad hoc* per la sala capitolare, pertanto, pensiamo che vada letto come uno dei 'caratteri' della Virtù, e questo determina la possibile volontà di accentuare un preciso aspetto della *Fortitudo* nella sala.

²⁹⁷ I. Ceretti, *L'iconografia dei Vizi e delle Virtù attraverso lo sguardo di un miniatore bolognese del Trecento*, «I quaderni del M.AE.S.», 12-13, 2009-2010, pp. 125-146: 137-138.

Infatti, riferendosi alla Virtù della *Fortitudo*, Tommaso utilizza spesso termini relativi alla resistenza nella *Summa Theologiae*. Ad esempio, egli scrive: «*et tamen etiam secundum quod est specialis virtus habens determinatam materiam, coadiuvat ad resistendum impugnationibus omnium vitiorum*»²⁹⁸. Di più, l'articolo 6 della *quaestio* 123 della *Secunda secundae* è dedicato proprio alla resistenza quale atto principale della fortezza: a quest'accezione risponde la soluzione iconografica adottata a Santa Maria Novella.

Ancora, Tommaso afferma che «*fortitudo habet utilitatem generalem ad conservandum totum iustitiae ordinem*»²⁹⁹. Infatti, nell'affresco di Bonaiuti vicino alla *Fortitudo* riconosciamo la *Iustitia*, rappresentata come una donna dagli abiti panneggiati, che regge una corona e un bastone, con il quale indica Tommaso assiso [Figura 39].

Anche in quest'ultimo caso, gli attributi della *Iustitia* variano rispetto alla norma: solitamente è raffigurata come una donna assisa con spada e bilancia, come si vede in una delle formelle del portale sud del Battistero fiorentino, e in un'altra di Andrea Pisano per il campanile di Giotto, e ancora in una scultura opera di un seguace di Tino di Camaino, conservata al Museo Bardini di Firenze. Se l'immagine della bilancia fu elaborata nel *Decretum Gratiani*³⁰⁰ e se anche Passavanti, nel suo *Specchio*, fornì un'identica descrizione della Virtù³⁰¹, per ritrovare un precedente dell'iconografia di Santa Maria Novella, occorre riferirci ancora all'affresco senese di Lorenzetti.

Nel *Buongoverno*, la *Iustitia* è assisa e regge la spada insieme alla corona, e alla testa di un giustiziato [Figura 40]. Secondo Mario Sbriccoli, in quest'opera vi sarebbe un'allusione a *Dike*, ovvero la giustizia nelle relazioni tra soggetti³⁰². *Dike*, il cui valore corrisponde al fatto di mostrare con autorità di parola ciò che deve essere, cioè la

²⁹⁸ *STh* II-II, q. 123, art. 2, ad. 1.

²⁹⁹ *STh* II-II, q. 123, art. 12, ad. 5.

³⁰⁰ *Decretum Gratiani, C. X. Iuste misericordiam cum iusticia servat*. <https://geschichte.digitale-sammlungen.de/decretum-gratiani/kapitel/dc_chapter_0_476> (senza data): «*omnis, qui iuste iudicat, stateram in manu gestat; in utroque penso iusticiam et misericordiam portat; sed per iusticiam reddit peccatis sententiam, per misericordiam ortat; sed per iusticiam reddit peccatis sententiam, per misericordiam peccati temperat penam, ut iusto libramine quedam per equitatem corrigat, quedam uero per miserationem indulgeat*».

³⁰¹ J. Passavanti, *Lo specchio* cit., p. 221: «è giustizia una Virtù che tiene la bilancia iguale e diritta e rende a ciascuno il suo debito».

³⁰² M. Sbriccoli, *La benda della giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo all'età moderna*, in *Ordo iuris. Storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milano, Giuffrè Editore, 2003, pp. 47-98: 69.

prescrizione imperativa della giustizia. Successivamente, *Dike* diventa la giustizia stessa che interviene per mettere fine al potere della *bia*, la forza. Allora, *Dike* si identifica con la Virtù della giustizia e colui che ha la *Dike* dalla sua è *dikaios*, giusto³⁰³.

Sbriccoli ha osservato come, nella maggior parte dei casi, la spada non è trattata come un'arma, bensì come una sorta di insegna, cui si attribuisce il valore di *discrimen*, e la relativa facoltà di separare il giusto dall'ingiusto³⁰⁴. Allora, il *baculus* della Virtù di Bonaiuti marcherebbe tale valore, e il potere derivante³⁰⁵, distinguendo precisamente la Virtù cardinale dalla giustizia criminale.

Proprio in questo senso dobbiamo interpretare la Virtù dipinta da Bonaiuti, infatti, Tommaso aveva precisato «*Iustitiae proprium est inter alias virtutes ut ordinet hominem in his quae sunt ad alterum. [...] Aliae autem virtutes perficiunt hominem solum in iis quae ei convenient secundum seipsun*»³⁰⁶. Poiché «*Iustitia consistit in communicatione*»³⁰⁷, regola il rapporto tra gli individui, e «*Iustitia importat generaliter totam rectitudinem ordinis. Et ideo magis denominatur huiusmodi transmutatio a iustitia quam a caritate vel fide*»³⁰⁸. Pertanto, ogni peccato è un'ingiustizia poiché si manifesta come un'insubordinazione dell'anima a Dio³⁰⁹. Ritroviamo quanto riportato nel primo capitolo dello *Specchio* di Passavanti, intitolato *Dove si dimostra come l'amore della giustizia c'induce a fare penitenza*³¹⁰.

Infine, possiamo riconnettere la *Iustitia* al passo biblico: «ormai mi è riservata la corona di giustizia che il Signore, il giusto giudice, mi assegnerà in quel giorno; e non solo a me, ma anche a tutti quelli che avranno amato la sua apparizione» (2Timoteo 4,7-8). Difatti, la *Spes* di Pisano anela alla corona, mentre la *Iustitia* di Bonaiuti l'ha già ottenuta, e pare porgerla a Tommaso, ovvero all'uomo giusto. Allo stesso tempo, la Virtù pare esporla allo sguardo del *viator* che intraprende il percorso di edificazione delineato nell'affresco.

³⁰³ E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Potere, diritto, religione*, 2 voll., a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi, II, 2001 (ed. or. 1969), p. 363, 366.

³⁰⁴ M. Sbriccoli, *La benda* cit., pp. 72-73.

³⁰⁵ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 190.

³⁰⁶ *STh* II-II, q. 57, a. 1.

³⁰⁷ *Sententia libri Ethicorum*, VIII, lect. 9, n. 1658, <<https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>> (2019).

³⁰⁸ *STh* I-II, q. 113, art. 1, ad. 2.

³⁰⁹ *STh* I-II, q. 113, art. 1, ad. 1.

³¹⁰ J. Passavanti, *Lo Specchio* cit., p. 207.

D'altronde, «*Iustitia enim, secundum philosophum, in V Ethic., est habitus a quo sunt aliqui operativi iustorum, et a quo operantur et volunt iusta. Sed voluntas nominat potentiam, vel etiam actum*»³¹¹.

Alla luce del *Trionfo di Tommaso d'Aquino* di Anovelo da Imbonate, ovvero un affresco più tardo di ambito milanese, possiamo spiegare questo gesto di ricompensa. Infatti, lo spazio con il Cristo benedicente è abitato anche da due figure angeliche, che porgono due corone all'aquinate assiso tra i dottori della Chiesa, gli [Figura 41].

Sulla base dei testi tomisti abbiamo riconosciuto un'inusuale iconografia elaborata per le Virtù. Il risultato si conferma al confronto con le Virtù dipinte sull'arca di Pietro, nelle storie che decorano la parete sud del capitolo. Qui non si trovano variazioni iconografiche, a dimostrazione che l'affresco della parete ovest piega sistematicamente la forma delle Virtù ai propri fini. Nuove iconografie vennero elaborate specificamente per il *Trionfo*, allo scopo di trasferire precisi significati: queste si integrano, e rafforzano lo schema sapienziale, delineando il comportamento da adottare in una vita caritatevole, spesa in difesa della cristianità.

I primi referenti dell'insegnamento sono i frati domenicani del convento, fisicamente inseriti nell'affresco 'virtuoso' sotto la guida di Tommaso, formano il corpo della Chiesa, che si rafforza grazie alla *Caritas*. L'unità del corpo della Chiesa, intesa nel suo aspetto di organismo ordinato, in cui i cristiani possono considerarsi concittadini dei santi, si articola nella diversità dei doni dati a ciascuno. Tali doni possono essere sviluppati sotto la guida dell'Ordine, e si ritrovano nell'inclusione delle scienze, e delle arti nel registro inferiore dell'affresco. Questa scelta definisce anche il pubblico laico quale referente dell'affresco.

³¹¹ *STh* II-II, q. 58, art. 1, arg. 1.

4.3 Modelli a confronto: sant'Agostino e Tommaso d'Aquino, celebrazione o legittimazione?

A fronte del contesto delineato, ora, possiamo esaminare l'effigie Tommaso confrontandola con altre immagini dell'aquinate, e con i trionfi di sant'Agostino. Nell'affresco della parete occidentale, è data grande rilevanza a Tommaso d'Aquino. Lo vediamo assiso su un trono dalle proporzioni maggiori rispetto alle sedute laterali, che formano un consesso. Accanto al santo, troviamo i quattro evangelisti, e poi Paolo, Mosè, Davide, Giobbe, Isaia e Salomone, ovvero tutti gli autori che Tommaso ha commentato. Tra di essi, manca solo Geremia, probabilmente perché, come ipotizza Romano, si sono preferiti gli scrittori di libri sapienziali, in un compromesso tra le esigenze interne dell'affresco e la glorificazione della scienza e dottrina di Tommaso³¹².

La centralità della tematica sapienziale è indubitabile, come traspare dall'iscrizione sul libro aperto di Tommaso, tratta dal Libro della Sapienza 7,7-8: «*OPTAVI ET DATUM EST SENSUS ET INVOCAVI ET VENIT IN ME SPIRITUS SAPIENTIAE; ET PREPOSUI ILLAM REGNIS ET SEDIBUS*»³¹³.

D'altronde, già Giovanni Villani ricordava san Tommaso quale «maestro in divinità e in filosofia, e uomo eccellentissimo di tutte le scienze, e che più dichiarò le Sacre Scritture che uomo che fosse da santo Agostino in qua»³¹⁴.

Possiamo verificare il parallelo con sant'Agostino anche nelle immagini che glorificano i due teologi. Infatti, a partire da Meiss³¹⁵, diversi storici dell'arte hanno ricondotto la struttura dell'affresco occidentale del capitolo al *Trionfo di sant'Agostino*. Se gli aspetti che accomunano i due trionfi sono molteplici, molte sono anche le differenze che ci conducono a una diversa interpretazione del *Trionfo* di Santa Maria

³¹² S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 192.

³¹³ Il passo iscritto sul libro che regge Tommaso mette in risalto anche la scelta della povertà propria degli Ordini Mendicanti. I versetti del libro diventano quasi un manifesto dell'Ordine Domenicano fondato su studio e povertà.

³¹⁴ E. Coccia, *Canonizzare il filosofo: san Tommaso d'Aquino*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, p. 162-166: 163.

³¹⁵ M. Meiss, *Pittura a Firenze* cit., 94-104; cfr. G. Kaftal, *Iconography of The Saints in Tuscan paintings*, Firenze, Sansoni, 1965.

Novella. Prima di confrontare l'affresco con il *Trionfo di sant'Agostino*, ovvero la miniatura di Niccolò di Giacomo, forniamo alcune note sull'artista.

Al miniatore, attivo a Bologna tra il 1353 e il 1401, è stata riconosciuta una notevole capacità ritrattistica, nonostante i risvolti grotteschi di alcune corporature eccessivamente massicce. L'alto livello raggiunto in alcune opere miniate è ammesso solo nella misura in cui il miniatore si accostò alla pittura monumentale di Vitale da Bologna³¹⁶. Nella Cappella Gonzaga in San Francesco a Mantova (1376-1378), è stata notata un'influenza del miniatore in alcune delle scene affrescate con l'ampia collaborazione di Serafino de' Serafini³¹⁷.

La miniatura in questione si trova in un commento giuridico di Bartolo da Sassoferrato, la *Lectura super Digesto Novo*, conservata alla Biblioteca Nazionale di Madrid [Figura 42], occupa un'intera pagina del trattato, e Irene Ceretti, che recentemente si è occupata dell'opera di Niccolò di Giacomo, l'ha più propriamente intitolata *Allegoria di sant'Agostino Maestro dell'Ordine* (agostiniano). L'autrice ha notato che la raffigurazione è «molto specifica e molto diffusa in ambito emiliano, e non solo, tanto da indurre gli studiosi a immaginare un archetipo, purtroppo perduto, ma molto visibile e noto nel Trecento»³¹⁸. Dal momento che il miniatore lavorò insieme a Stefano di Alberto Azzi ai corali di San Giacomo Maggiore, sede degli Agostiniani (Eremitani) nella città di Bologna, egli poté ammirare un grande affresco con protagonista sant'Agostino.

Notiamo che, così come l'aquinate, nell'affresco della parete ovest, anche sant'Agostino, nella miniatura, troneggia al centro, in dimensioni gerarchicamente maggiori rispetto alle altre figure.

Nel manoscritto, l'immagine è suddivisa in due registri incorniciati da una serie di piccoli riquadri con scene tratte dagli scritti del santo. Alla sinistra del santo distinguiamo la Teologia, intenta a specchiarsi nell'immagine di Dio, ha una ruota con i simboli degli evangelisti ed è accompagnata da san Girolamo, san Giovanni Evangelista, san Paolo e

³¹⁶ T. Gerevich, *Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese del Trecento*, «RassA», 9, 1909, pp. 190-199.

³¹⁷ R. Gibbs, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-1380*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 206.

³¹⁸ I. Ceretti, *L'iconografia dei Vizi e delle Virtù* cit., p. 129.

Mosè. Alla destra del santo, riconosciamo la Filosofia, pensosa e con una ruota con segni zodiacali e pianeti come attributo; la affiancano quattro filosofi pagani: Aristotele, Platone, Socrate, Seneca, identificati dalle iscrizioni ai loro piedi.

Il registro inferiore è occupato dalla sette Virtù coronate, intente a schiacciare i propri antagonisti secondo lo schema antico del *Trionfo delle Virtù sui Vizi*, e dalle sette arti liberali con i rispettivi rappresentanti.

L'immagine ci appare estremamente densa e affollata, e la gerarchia esposta ci risulta essere differente dall'affresco di Santa Maria Novella. In particolare, possiamo riscontare un maggior rilievo dato alle Virtù nel *Trionfo di Tommaso*, a differenza di quanto accade nella miniatura, dove condividono con le arti liberali lo spazio del secondo e ultimo registro.

Tra le Virtù, la *Fides* pare essere la principale della miniatura, infatti è posta al centro in asse con sant'Agostino: anche questo dettaglio determina una sostanziale differenza tra i due trionfi esaminati, poiché nella sala capitolare è la *Caritas* a guidare le Virtù. Ancora, nell'opera bolognese non c'è spazio per le scienze sacre, e la Teologia e la Filosofia che vengono rappresentate ai lati di Agostino, sono assenti a Santa Maria Novella. O meglio, nella sala capitolare Teologia e Filosofia sono sottese al senso dell'affresco, e si riuniscono sotto l'egida unica della *Sapientia* che innerva l'intero schema. Notiamo, ancora, che nella miniatura le Virtù sono occupate a 'combattere' i Vizi, mentre nell'affresco la loro presenza ha toni irenici, e pare coadiuvare il percorso dei fanciulli dipinti accanto alla Grammatica³¹⁹. Non direttamente le Virtù, quanto Tommaso si trova a dover contrastare il male, riassunto nelle figure dei tre eretici ai suoi piedi.

Nonostante alcuni elementi compaiano in ambo i casi, dal confronto tra i trionfi emerge una differenza fondamentale: laddove Agostino è celebrato dalla composizione, Tommaso è legittimato. Ovvero, Agostino è elemento esaltato e glorificato dalla composizione, ma indipendente da essa: egli solo la domina dalla cattedra più alta, senza la minaccia di antagonisti. Invece, l'autorità di Tommaso dipende dallo schema

³¹⁹ Come le Scienze Sacre, anche i fanciulli sono assenti nella miniatura.

sapienziale in cui è inserito, ovvero la cornice è imprescindibile per riconoscerne l'autorevolezza e il potere. Infatti, egli è visivamente sostenuto dagli autori biblici con cui condivide lo spazio, e anche dall'asse che lo collega a Dio e alla Caritas, e ancora dalle iscrizioni, quelle della cornice e quella sul libro che lo assimila a Salomone. Di più, nell'immagine è in corso la legittimazione poiché è Tommaso stesso a scontrarsi con il male, ovvero i tre eretici ai suoi piedi.

Quanto descritto si verifica anche se si confronta l'affresco di Bonaiuti con quello di Serafino de' Serafini, realizzato per una cappella nella Chiesa di Sant'Andrea a Ferrara, per il quale il 1378, anno di fondazione dell'ambiente, è stato indicato quale sicuro *terminus post quem* [Figura 43]³²⁰.

L'affresco emiliano presenta numerose coincidenze iconografiche con la miniatura di Niccolò di Giacomo, motivo per cui Ceretti ha proposto la derivazione di entrambe le opere dallo stesso modello, insieme a una corrispondenza più diretta e privilegiata rispetto al filo che le collega alle varie versioni della *Canzone delle Virtù e delle Scienze*³²¹. Nell'opera di Serafini, sant'Agostino è posto al di sopra di tutte le figure rappresentate, alla sua altezza si trovano soltanto le ruote di Filosofia e Teologia. Sotto di lui, in tre registri diversi, a partire dall'alto, a sinistra incontriamo san Girolamo, san Giovanni Evangelista, san Paolo e Mosè, e a destra Aristotele, Platone, Socrate e Seneca. Nel registro sottostante vediamo le Virtù con i rispettivi antagonisti, mentre l'ultimo registro, con le arti liberali e i personaggi che le rappresentano, è assai danneggiato e quasi illeggibile.

Dalla semplice descrizione dell'opera ferrarese otteniamo un'informazione fondamentale, ovvero la presenza dei rappresentanti della filosofia pagana antica. Raffigurare tali personaggi insieme a sant'Agostino non risulta problematico dal momento che l'autorità del Padre della Chiesa è indiscussa. Diversamente, Aristotele e Platone, che pure Tommaso commentò, e che pure si incontrano nella tavola di Pisa

³²⁰ I. Ceretti, *L'iconografia dei Vizi e delle Virtù* cit., p. 134; nel 1908, l'affresco venne trasferito nella Pinacoteca cittadina come donazione della *Ferrariae Decus*.

³²¹ Ivi, p. 135.

(ma non in altri casi se non forse a Pistoia³²²), sono personalità che disturbano l'irreprensibilità del sistema esposto sulla parete ovest, infatti vengono esclusi in quanto pagani, poichè potrebbero compromettere la fama di Tommaso.

Proprio l'accento posto sulla tradizione del pensiero cristiano dimostra, in modo lampante, l'intento legittimante del *Trionfo* di Santa Maria Novella.

Abbiamo visto che l'affresco della parete ovest traccia anche un percorso di 'vita nella carità', che rende Tommaso un santo imitabile. Il confronto con la figura di Francesco può illuminare questa affermazione, a fronte di una precisazione. Ovvero, da una prospettiva storica, per il simile ruolo svolto entro il rispettivo Ordine, dovremmo confrontare l'immagine di Tommaso con quella Bonaventura, piuttosto che con quella Francesco. Eppure, dal punto di vista della politica culturale degli Ordini, è chiaro che Francesco è il santo dei Francescani, e Tommaso è il santo dei Domenicani. L'aquinate si sostituisce a san Domenico, il fondatore, un santo poco carismatico, e a san Pietro Martire, un santo problematico come dimostreremo nel capitolo 5. Il tutto è confermato dalla tardiva canonizzazione di Bonaventura, nel 1482.

A fronte della precisazione, possiamo confrontare l'effigie di Tommaso e quella di Francesco, tenendo a mente il valore pedagogico dell'affresco. Se i Domenicani forniscono gli strumenti per avvicinarsi al santo (e poi a Dio), dagli studi di Chiara Frugoni sull'iconografia di san Francesco, è emersa la volontà dell'Ordine Mendicante di rendere il santo *Alter Christus* inimitabile³²³.

Ancora, per quanto concerne l'aquinate, l'assenza di immagini che ne raccontino le storie o ne celebrino i miracoli - eccezion fatta per il *Miracolo del Crocifisso*³²⁴ - va ricondotta alla volontà di presentarlo, e ricordarlo, soprattutto come *magister* o *Doctor angelicus*. Allora, è chiaro che Tommaso necessita di quella legittimazione per apparire quale guida sapiente per l'intera comunità, piuttosto che quale santo da venerare con devozione incondizionata. Radice di questo atteggiamento è la tavola del Maestro del

³²² G. Guazzini, *Due questioni pistoiesi: una Gloria di San Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano*, «Opera Nomina Historiae», 8, 2013, pp. 135-174.

³²³ C. Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Torino, Einaudi, 2015.

³²⁴ Un'immagine dal particolare valore programmatico, considerata la politica elaborata da Elias Raymond, di cui si tratta piuttosto diffusamente al capitolo 5.

Biadaiolo; qui, però, la figura di Tommaso non ha ancora l'enfasi che la caratterizza nella sala capitolare o in altre opere della seconda metà del Trecento.

Questa legittimazione portata avanti nel contesto artistico trova un parallelo anche negli scritti contestualmente prodotti dall'Ordine, di cui è emblematica, ancora una volta, la *Theosophia*.

Nel testo latino, l'autore dedica il primo libro all'amore e alla grazia di Dio secondo un'ottica filosofica e teologica, mentre nel secondo libro (più breve) delinea il cammino sapienziale che dal peccato porta alla redenzione. Come scrive ancora Macchiarelli: «la dottrina della penitenza esplicitata nello *Specchio* è di impianto tomistico, e nell'opera gli scritti del *Doctor Angelicus* occorrono 47 volte, la *Theosophia* è almeno per 2/3 una citazione letterale, continua e implicita delle opere di Tommaso d'Aquino»³²⁵. Tra gli altri passi tommasiani che «costituiscono la base testuale del trattato e sembrano essere stati selezionati e combinati dall'autore in funzione della *Theosophia*»³²⁶ vi è la *Secunda Secundae* dalla *Summa Theologiae*, e il terzo libro della *Summa Contra Gentiles*. Gli stessi brani tomistici sono strettamente relazionati alle Virtù della parete ovest della sala capitolare. Dunque, a Santa Maria Novella troviamo i sintomi, ovvero la *Theosophia* e gli affreschi di Bonaiuti, della legittimazione di Tommaso promossa da un progetto generale della politica culturale domenicana.

L'interpretazione che abbiamo proposta per l'affresco occidentale è confermata da un altro dettaglio. A ben osservare, si nota che Salomone, cioè il sapiente per antonomasia nella Bibbia, è l'unica figura del consesso ad avere il libro aperto³²⁷. Per noi è evidentissima l'associazione visiva che si istituisce tra Tommaso e Salomone, e che viene confermata dalla Bibbia, infatti, il versetto iscritto per la prima volta sul libro di Tommaso solitamente identifica Salomone.

Addentrandonci nell'analisi di quest'ultimo, possiamo determinare la sapienza salomonica, come connessa all'aspetto etico della vita umana, ovvero la vera sapienza produce un retto comportamento morale. Poiché, nella Bibbia, Salomone è simbolo

³²⁵ A. Macchiarelli, *Iacopo Passavanti* cit., p. 38.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Eccezione fatta per Mosè tradizionalmente raffigurato con le Tavole della Legge; in tal caso, l'esposizione delle iscrizioni è dovuta al *medium* su cui si trovano.

della coincidenza di virtù intellettuale ed etica, e poiché nell'affresco l'aquinate è a lui assimilato, Tommaso equivale al re sul trono.

Romano, infatti, ha proposto di interpretare lo schema compositivo del *Trionfo di Tommaso* come adattamento dell'iconografia del trono di Salomone e della *sedes sapientiae*³²⁸, già compiutamente elaborata in associazione al Corpus Domini nelle decorazioni del Portale Royale di Chartres. Per quanto l'arco temporale che intercorre tra le opere sia molto ampio, l'ipotesi va tenuta presente. Difatti, la studiosa afferma che lo schema iconografico francese poté essere solo un punto di riferimento, o di ispirazione, dunque un canovaccio per l'affresco fiorentino.

Eppure, lei stessa scrive che nella seconda metà del Trecento si sviluppò particolarmente la tematica dei trionfi, di cui quelli analizzati relativi a sant'Agostino sono un esempio probabilmente più calzante, date le personificazioni coinvolte anche nell'affresco di Bonaiuti - ed assenti nel canovaccio identificato da Romano.

Soprattutto, alla luce del tentativo di legittimazione di san Tommaso è più plausibile che si guardò ai trionfi di sant'Agostino, ovvero a esempi più contemporanei. Se assumiamo la prospettiva della politica culturale domenicana, di cui un primo risultato è in Villani, è chiaro che utilizzare il trionfo di Agostino, quale canovaccio per la legittimazione dell'aquinate, generava nel fedele un collegamento più immediato tra i teologi.

4.4 Tommaso d'Aquino: frate-*auctoritas*, *magister* e *iudex*

Esplorate le assonanze e dissonanze con il trionfo di sant'Agostino, ci resta da comprendere meglio la possibilità di ricezione dell'opera da parte dei contemporanei. L'operazione ci richiede di confrontare costantemente le attività di edificazione concretate dai Predicatori fin da inizio Trecento, nella città di Firenze. In particolare, nelle prediche di Giordano da Pisa è possibile rintracciare una prima esposizione ai laici delle teorie tomiste più complesse. Esemplare è il caso delle predicazioni di quattro

³²⁸ S. Romano, *Due affreschi* cit., pp. 185-188.

giorni consecutivi (dal 11 al 14 marzo 1305) relative alla tematica della *certitudo*, cioè delle prove della fede.

Con le sue prediche Giordano volle «introdurre i fiorentini al problema generale della fede, intesa come processo cognitivo, quasi coronamento di un'organizzazione razionale di tutta la realtà»³²⁹. Il frate delineò un progresso della razionalità umana dal pensiero degli antichi alla fede cristiana, ma non considerò le leggi erronee dei pagani e dei Saraceni, secondo il luogo comune della polemica antislamica³³⁰. Dal discorso, il predicatore fece emergere come la fede dei cristiani si fondi su Sapienza e Virtù, perché le «cose della fede, le quali sono sopra natura, sì si convegnono e non sono cose che dicano contro alla buona ragione»³³¹.

A fronte di quanto precisa Maria Conte, è cruciale ricordare l'esempio di Giordano. La studiosa scrive: «sebbene l'Ordine dei Predicatori sistematizzi, nel corso di un secolo circa, un programma di divulgazione culturale in volgare, le opere del *Doctor communis* sono escluse dalla traduzione, benchè egli più di ogni altro rappresenti per i Domenicani una guida dottrinale»³³².

La predica di Giordano da Pisa a cui abbiamo accennato non solo rende nota dell'impegno domenicano nell'edificazione del fedele – persino nel caso di temi di natura assai complessa –, ma lascia anche emergere la prerogativa assegnata alla fede cristiana di compiere 'ogni giustizia', un concetto centrale nella cultura del tempo.

Concentriamoci, ora, sulla possibile relazione tra il mancato processo di traduzione delle opere tomiste e la messa a punto dell'immagine del *Doctor Angelicus*. Nei trionfi di san Tommaso d'Aquino, se il teologo è sempre assiso, Averroè è sempre raffigurato ai suoi piedi, ciò che varia è la posizione che prende il suo corpo: talvolta l'eretico è accovacciato, tal'altra è addirittura disteso. Ritroviamo la stessa opposizione nell'affresco della chiesa di Santa Maria Novella, recentemente rinvenuto e datato

³²⁹ C. Delcorno, *La fede* cit., p. 322.

³³⁰ Lo stesso si è visto accadere nell'affresco di Bonaiuti dove non vi è posto per Aristotele e Platone.

³³¹ C. Delcorno, *La fede* cit., p. 329.

³³² M. Conte, *Promuovere il tomismo in volgare una proposta per il contesto di produzione del ms. Città del Vaticano, BAV, Chig. M. VIII. 158*, in *Filologicamente. I manoscritti degli Ordini mendicanti e la letteratura medievale*, a cura di A. Macchiarelli, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 77-96: 77.

all'anno della canonizzazione del santo [Figura 44]. Qui, il teologo è raffigurato in cattedra, al centro della scena, in proporzioni maggiori rispetto alle altre figure; di fronte a lui, steso a terra vediamo Averroè, mentre figure di laici ed ecclesiastici assistono alla scena dando le spalle all'osservatore.

Per la presenza di san Domenico, la composizione è stata inquadrata nel contesto storico della lezione che il teologo tenne nella primavera del 1256 all'Università di Parigi³³³. È stato anche osservato come l'elaborazione di questa immagine dovette fungere da modello per i successivi trionfi di Tommaso, come quello del 1325 circa realizzato dal Maestro delle effigi domenicane nel riquadro in basso a sinistra della tavola del MET Museum [Figura 45]. Anche in questo caso l'Aquinate siede in cattedra con Averroè ai propri piedi, di fronte ad un pubblico variegato, ma nella scena, san Domenico è sostituito dai santi Pietro e Paolo.

Se disponiamo questi trionfi di Tommaso in una successione cronologica, possiamo osservare che l'aderenza all'episodio storico della disputa, individuata da Ravalli³³⁴, vada via via perdendosi. Il rarefarsi del contesto universitario si acuisce entro la sala capitolare dove Tommaso diventa la *persona ficta*³³⁵ in cui l'intero sistema sapienziale si riassume.

Osserviamo la tavola pisana di Lippo Memmi, e vediamo quello che è il punto culminante di questo percorso [Figura 46]. Qui, la cattedra-trono si smaterializza divenendo empireo, e mentre Averroè e il pubblico sono ancora presenti, si aggiungono alla composizione Aristotele, a destra, e Platone, a sinistra.

La tavola di Memmi è considerata da molti studiosi il precedente diretto per il *Trionfo* del Cappellone degli Spagnoli³³⁶. Eppure, a Santa Maria Novella lo schema è molto più

³³³ G. Ravalli, *Un'immagine per la canonizzazione di san Tommaso d'Aquino: agli albori di una nuova iconografia*, «Kermes», vol. 113, 2020, p. 52.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ P. Grossi, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 222: «un aggettivo che reca scritto in sé l'elogio della capacità dei canonisti di edificare un loro mondo configurazioni astratte ma non per questo meno efficaci ed incidenti sulla realtà».

³³⁶ E. Carli, *Pittura pisana del Trecento*, 2 voll., Milano, Martello, I, 1958, p. 31; H. Hettner, *Italienische Studien*, Braunschweig, 1879, pp. 103-109; F. Antal, *Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power, XIV and Early XV Centuries*, Harvard University Press, 1986 (ed. or. 1947), p. 364; S. Romano, *Due Affreschi* cit., p. 186; J. Polzer, *The Triumph of Thomas panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and date*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, 1993, pp. 29-70.

complesso. Nel capitolo ricompare la cattedra-trono, e si aggiungono le Virtù, insieme al consesso angelico e virtuoso che si ritrova più tardi anche nella Cappella Visconti di Milano, dove però non vi è più posto per Averroè.

Osservati i trionfi del filosofo, rintracciamo un graduale abbandono della storicità dell'evento rappresentato, che allontana Tommaso dalla disputa, per inserirlo in uno spazio divino atemporale, che lo rende santo.

Allora, al secolo dedicato alla sistematizzazione delle opere di Tommaso, corrisponde l'elaborazione dell'immagine del filosofo. La sua effigie acquista complessità sino a raggiungere la totale esposizione del sistema sapienziale tomista, entro la sala capitolare di Santa Maria Novella, ovvero il convento a cui forse possiamo riconoscere un ruolo di guida per l'Ordine, almeno entro la Provincia Romana.

Il parallelo tracciato è ancora più interessante se notiamo che converge proprio a Santa Maria Novella, dove appare il più complesso *Trionfo di Tommaso* e dove venne redatta la *Theosophia*.

Nonostante l'autore non possa prescindere dall'uso del latino per i contenuti del suo trattato, il testo riorganizza le complesse teorie tomiste, segnando un punto di passaggio che permette la sistematizzazione del pensiero in immagini, superando il problema linguistico attraverso l'immagine, e di più, adottando uno schema figurativo già collaudato come quello del trionfo di Agostino (o del trono di Salomone).

Quanto abbiamo osservato finora è confermato dal fatto che l'affresco di Santa Maria Novella è un *unicum*. Infatti, il confronto con l'affresco di Anovelo da Imbonate ha reso evidente il *case apart* che rappresenta Santa Maria Novella. Anche per questo motivo, dunque, si rafforza il legame con la *Theosophia*, un testo che «non circolò affatto»³³⁷ e che similmente rappresenta un caso eccezionale poiché recupera «interi passi esclusivamente tommasiani, concatenati al fine di dar vita a una nuova opera»³³⁸.

³³⁷ Ivi, p. 111.

³³⁸ A. Macchiarelli, *Iacopo Passavanti* cit., p. 39.

Riprendiamo, ora, la predica di Giordano citata in apertura, e proseguiamo nell'analisi della figura di Tommaso del capitolo, e del suo valore in relazione alla tematica della giustizia che, nel pensiero tomista, emerge tra le Virtù morali.

La grande diffusione del testo giordano è il motivo per cui abbiamo deciso di ricordarlo in questa sede. Infatti, come ha scritto Carlo Delcorno: «nel *corpus* giordano questo ciclo sulla fede è certamente il pezzo di maggiore successo, come dimostra la notevole consistenza della tradizione manoscritta e la varietà dei circuiti di diffusione. Sebbene i lettori e gli utenti della *reportatio* siano prevalentemente i laici, va rilevato che i codici più autorevoli sono conservati in biblioteche domenicane (a San Marco e a San Domenico di Fiesole)»³³⁹.

Il frate precisa che l'illuminazione dell'intelletto è strettamente correlata alla liberazione dal peccato attraverso la penitenza, e sottolinea ancora che i filosofi antichi, ignari del concetto di penitenza, «erano tutti tenebrosi»³⁴⁰. L'aggettivo va inteso nel senso di turbato, come ricaviamo da una ricorrenza del termine nella *Cronica* di Villani (X, 25)³⁴¹. Nell'affresco della sala capitolare ritroviamo quest'aspetto nella posa dei tre eretici che abbiamo già definiti melancolici, sulla base della tipica posizione in cui sono raffigurati³⁴². Troviamo la relazione tra Virtù e melancolia già ne *Il libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni, dove la melancolia è una malizia, nel duplice senso di malattia fisica e di insieme di cattivi comportamenti. Il rimedio a tale malizia sono proprio le Virtù, per lo più «sfuggite e schifate dalle genti del mondo» perchè vivono sotto grande «ubidienza», le Virtù stanno nel «castello della mente» (IX, 22), e l'ubbidienza è certamente la disciplina³⁴³. Pierangelo Schiera ha dimostrato come la posizione assunta dall'autore fosse del tutto diffusa al tempo. Attraverso la ricostruzione dello sfondo culturale, abbiamo spiegato la forma assegnata ai tre eretici ai piedi di Tommaso. Una posa innovativa se consideriamo che le prime immagini di *Trionfo* li raffiguravano stesi a terra³⁴⁴.

³³⁹ C. Delcorno, *La fede* cit., p. 321.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 328.

³⁴¹ Cfr. <<http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=TENEBROSO&rewrite=>>: «stando per questo i governadori, e i cittadini di Firenze nel tenebroso sospetto».

³⁴² Cfr. F. Saxl, E. Panofsky, R. Klibansky, *Saturno e la melancolia*, Torino, Einaudi, 1964.

³⁴³ P. Schiera, *Specchi della politica. Disciplina, melancolia, socialità nell'Occidente moderno*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 282-283; cfr. P. Porro, *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Roma, Carocci, 2019.

³⁴⁴ *Ibidem*.

Schiera ha sottolineato che nel corso del Rinascimento occorre una «drastica trasformazione» del tema delle Virtù.

In sintesi, si registrò il passaggio da virtù native (cioè virtù come patrimonio innato dell'individuo) a virtù dative (più simili alla *facultas* della tradizione aristotelica)³⁴⁵. «Poiché la vita morale è il risultato di un'attività libera, non si può dire neppure che Virtù e Vizi siano qualità naturali di un uomo. Esse sono *habitus*, e con questo termine, Tommaso intende una *qualitas inclinans*³⁴⁶, una agilità, una piega ad operare in un modo piuttosto che in un altro. Le Virtù e i Vizi non sono i soli esempi di *habitus*, anche il possesso di una scienza è tale, anche certe agilità corporee, ma sottomesse alla volontà (*STh* I-II, q. 50, art. 1)»³⁴⁷. Attraverso questo filtro possiamo spiegare l'esclusione dei tre eretici dal sistema esposto dall'affresco.

La dottrina tomista sulle Virtù delineata nella *Secunda Secundae* «contiene anche una fenomenologia della vita morale. Fra le Virtù morali emerge la giustizia come fra le Virtù teologali emerge la carità»³⁴⁸. Forse, anche per questo motivo nell'affresco la *Iustitia* volge la corona verso Tommaso. Infatti, «nell'incoronazione si congiungono [...] due momenti distinti e fra loro collegati dall'amore: quello della missione terrena dell'uomo verso i suoi simili (*officium*-potere) e quello della sua missione ultraterrena verso Dio (salvezza eterna)»³⁴⁹.

Ma in che modo queste tematiche coesistono dando senso all'affresco? Il legame tra Sapienza, Fede cristiana e Giustizia esposto pubblicamente da Giordano da Pisa, è il medesimo che negli anni Sessanta del Trecento trova forma nell'affresco della sala capitolare. Tale legame costituisce la cornice legittimante, in cui Tommaso è associato a Salomone per la prima volta. La Sapienza e il giudizio sono centrali nelle iscrizioni della cornice, e lo spazio occupato dal filosofo nella parete ovest corrisponde, nella parete est, a quello occupato dal Cristo Giudice, in un'analogia confermata dalla relazione a specchio che riguarda le pareti della sala³⁵⁰.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *STh*, II-II, q. 50, art. 5.

³⁴⁷ S. Vanni Rovighi, *Introduzione a Tommaso d'Aquino*, Bari, Laterza, 2007, p. 123.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 124.

³⁴⁹ P. Schiera, *Specchi della politica* cit., p.161.

³⁵⁰ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 182.

Il senso dell'affresco si illumina ulteriormente al confronto con una miniatura recentemente studiata da Conte [Figura 47], suddivisa in tre riquadri: nel primo «Tommaso è raffigurato a braccia aperte, nell'atto di indicare da un lato un re-giudice (che sostiene nelle mani uno scettro simbolo del governo e una bilancia simbolo della Giustizia) e dall'altro la scena raffigurata nei riquadri successivi, che rappresenta un momento di vita pubblica, giuridica in particolare, ovvero l'imposizione di una sanzione, e la deposizione davanti ai giudici. Il ruolo di Tommaso sembrerebbe quello di un mediatore tra il governatore e la società, un consigliere di fiducia»³⁵¹. La miniatura menzionata pare costituire un riassunto dell'intero testo del manoscritto, infatti appartiene ad un libro redatto a Venezia tra il 1340-1360 conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana, il Chigiano M. VIII. 158, che riporta il volgarizzamento anonimo di Tommaso del *De regno ad regem Cypri* e il volgarizzamento anonimo di Tolomeo da Lucca, *De regimine principum*. Il manoscritto si iscrive nel contesto di rinnovamento artistico domenicano, già studiato da Andrea Robiglio, che si attuò proprio tra gli anni Trenta e Sessanta del Trecento³⁵².

In particolare, la studiosa ha evidenziato come a partire dalla canonizzazione di Tommaso, il santo divenne «una vera e propria icona rappresentativa in cui i frati hanno la possibilità di riflettersi per formare una identità unitaria. Attraverso tali immagini l'Ordine si propone alla comunità laica oltre che come unico interprete dell'universo spirituale, anche come principale detentore della cultura e mediatore di essa, rimanendo in una posizione di egemonia sui mezzi di comunicazione»³⁵³.

Sebbene affresco e miniatura differiscano nei supporti, come nella città di produzione, il periodo di realizzazione è il medesimo e la rappresentazione di Tommaso quale detentore del sapere trova in entrambi i casi un ulteriore significato in relazione al tema del bene comune; le analogie che abbiamo descritte ci permettono di ipotizzare una volontà programmatica nella raffigurazione di san Tommaso dettata dai vertici dell'Ordine, una supposizione che andrebbe ulteriormente indagata.

³⁵¹ M. Conte, *Promuovere il tomismo* cit., p. 91

³⁵² Ivi, pp. 86-87.

³⁵³ Ivi, p. 91.

Poiché inserita entro la cornice del testo più espressamente sociopolitico scritto da Tommaso, la miniatura, in modo più esplicito rispetto a quanto non accada a Firenze, colloca l'aquinate nel contesto giuridico-politico. Tommaso è il frate-*auctoritas* da cui i Domenicani acquisiscono la posizione privilegiata per la diffusione della cultura³⁵⁴, ma è anche lo *iudex*, ovvero il ministro di Dio e il suo imitatore (come ben si legge nella Summa quattrocentesca di Antonino da Firenze³⁵⁵).

Nel medioevo, lo *iudex* è un'istituzione teologizzata³⁵⁶ al servizio del bene comune, e si forma in contrapposizione al *tyrannus* di cui per primo proprio Tommaso aveva fornito un'interpretazione in senso morale, di governo non orientato al bene comune, una visione ancora viva negli scritti dei giuristi della metà del Trecento come Bartolo di Sassoferrato³⁵⁷.

Per chiarire cosa intendiamo con l'associazione tra Tommaso e lo *iudex* (contrapposto al *tyrannus*), è utile approfondire il significato dei due termini e la loro evoluzione. Dapprima, ricordiamo le parole di Diego Quaglioni, che ha scritto: «alla tradizionale antitesi *rex/tyrannus* sembra sovrapporsi, se non sostituirsi, quella funzionale alla *civitas*, tra *iudex* e *tyrannus*; *iudex*, ha scritto il Costa è simbolo su cui convergeva tutto il linguaggio politico medievale e una precisa idea di legittimità»³⁵⁸. Il nuovo titolo si conferma a fronte di una svolta culturale nella concezione di *tyrannus*. Dagli studi di Sylvain Parent comprendiamo il contributo della Chiesa nella formazione della visione del tiranno e del potere tirannico, che poté influenzare anche le concezioni dei pensatori laici. «Proprio a partire dalla metà del XIII secolo, nel momento in cui si struttura l'*officium inquisitionis* e si accelera il movimento di repressione delle dissidenze e delle eresie, sia in Francia, sia in Italia, sempre più sistematicamente si connettono

³⁵⁴ Ivi, p. 96.

³⁵⁵ M. Turrini, *Il giudice della coscienza e la coscienza del giudice*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 279-294: 284.

³⁵⁶ L'espressione *Theologisierung* è di K.W. Noerr, utilizzata a proposito dell'assunzione del principio dispositivo nel processo come obbligo di coscienza per il giudice attuata ad opera della riflessione canonistica nei secoli XII-XIII, cfr. K.W. Noerr, *Zur Stellung des Richters im gelehrten Prozess der Frühzeit: Index secundum allegata non secundum conscientiam iudicat*, Muenchen, Beck, 1967, p. 52.

³⁵⁷ A. Zorzi, *La questione della tirannide nell'Italia del Trecento*, in *Tiranni e tirannide nel Trecento italiano*, a cura di A. Zorzi, Roma, Viella, 2013, pp. 11-36.

³⁵⁸ D. Quaglioni, *Politica e diritto nel Trecento italiano. Il De tyranno di Bartolo da Sassoferrato (1314-1357)*, Firenze, Leo Olschki, 1983, pp. 19-20.

tirannia, ribellione ed eresia»³⁵⁹. Il processo di demonizzazione descritto raggiunge il culmine durante il pontificato di Giovanni XXII³⁶⁰, quando l'uso del tema della tirannide è molto diffuso e sempre più ampio nella documentazione pontificia.

Il Pontefice mise a frutto lo sviluppo progressivo del diritto romano-canonico in materia di lotta all'eresia. In quel momento storico, i legami tra ribellione ed eresia si fecero sempre più stretti poiché la ribellione divenne la qualificazione giuridica procedurale per ogni sorta di offesa all'Onnipotente, di più proprio all'inizio del XIV secolo si instaurò un forte parallelismo tra *heretica pravitas* e *tyrannica pravitas*: il tiranno e il ribelle si avvicinano all'eretico. A proposito, ricordiamo ancora le parole di Innocenzo III: «*lupus est daemon, lupus est hereticus, lupus est tyrannus*», e insieme la rappresentazione dei *domini canes* che combattono il lupo nella parete est della sala capitolare di Santa Maria Novella [Figura 48], nonché il tono anti-eretico che investe tutte le pitture di Bonaiuti.

Quanto otteniamo è un'accentuazione del carattere politico-giuridico delle pitture, a proposito, ricordiamoci che nella sala si riunivano i Capitoli. Otteniamo anche una più complessa immagine della figura di Tommaso, in contrapposizione all'eretico, e in associazione a Salomone, e ad alcuni elementi della parete est come il Cristo Giudice, e i *domini canes*.

All'inizio del Trecento, nel discorso pubblico delle città comunali e signorili, ritroviamo la rielaborazione del pensiero teologico morale sulla tirannide condotta dell'aquinate, negli anni Settanta del Duecento. Il processo, coadiuvato dalla

³⁵⁹ S. Parent, *Tyrannica pravitas. I poteri signorili, tra tirannia ed eresia. Riflessioni sulla documentazione pontificia (XIII-XIV secolo)*, in *Tiranni e tirannide nel Trecento italiano*, a cura di A. Zorzi, Roma, Viella, 2013, pp. 119-142: 120.

³⁶⁰ È forse possibile riconoscere l'effigie di Giovanni XXII nell'affresco della parete ovest. In particolare, il Papa potrebbe essere raffigurato ai piedi del Diritto Canonico: considerato l'impegno del Pontefice in campo giuridico (egli emanò un gran numero di testi, raccolti in seguito sotto il nome di *Extravagantes communes* e *Extravagantes Iohannis XXII*, due collezioni riunite al *Corpus iuris canonici*), e nella promozione delle missioni domenicane a Oriente, nonché il ruolo di canonizzatore di Tommaso d'Aquino e di promotore dell'introduzione delle celebrazioni per il Corpus Domini. Di più, Romano (op. cit. p. 195), sebbene riconosca Bonifacio VIII nella rappresentazione in questione, ha notato come accanto al Diritto Canonico sia collocato il Diritto Civile, cui è dato valore inferiore dal momento che quest'ultimo è posposto rispetto al primo (è infatti più lontano dal centro); la studiosa ha anche descritto l'iconografia utilizzata per il Papa ritratto: egli regge un libro e le due chiavi simbolo del potere ecclesiastico di legare e sciogliere. Questo dettaglio potrebbe ricondursi ai trattati politici di ispirazione teocratica fioriti ad Avignone; tali opere dedicate a Giovanni XXII rammentano il primato del potere spirituale su quello temporale, entrambi concentrati nelle sole mani del Pontefice, e la loro estensione universale. Tutte queste motivazioni, in associazione al triregno indossato dalla figura, fanno propendere al riconoscimento di Giovanni XXII quale Papa eletto a rappresentare il Diritto Canonico nell'affresco.

predicazione domenicana, rese traducibile il pensiero aristotelico nel contesto della *civitas*. Dalla politica di Aristotele, Tommaso aveva ripreso la descrizione della tirannia come forma di governo nella quale chi detiene il potere lo esercita nel proprio interesse e non per il bene comune. È dunque l'abuso di potere, il perseguire il bene proprio anziché quello comune, non assicurando né la giustizia né la pace, a connotare come tirannico il regime di chi governa.

In un contesto come quello della sala capitolare di Santa Maria Novella, presentare Tommaso come frate-*auctoritas*, sapiente, *iudex* garante del bene comune, significa attuare una politica di propaganda precisamente orientata alla città.

Se Tommaso, sulla base dello schema aristotelico delle forme di governo, aveva riprodotto più volte il luogo comune della tirannide come effetto della corruzione morale del re, fissandone al contempo il nuovo standard concettuale per cui la qualità dei regimi si sarebbe dovuta misurare in rapporto alla loro capacità o inclinazione a curare il bene comune, e se egli era stato eletto quale santo principale dell'Ordine nonostante le controversie che ne avevano accompagnato la canonizzazione, allora riteniamo che raffigurarlo entro uno schema sapienziale e pedagogico come quello di Santa Maria Novella, ed entro una sala preposta ad accogliere le celebrazioni cittadine per il Corpus Domini, significava presentare una guida (non solo intellettuale e spirituale) valida per l'intera *civitas*.

D'altronde, secondo Tommaso le Scienze e le arti sono ordinate verso l'unità, ovvero alla beatitudine dell'uomo, ma la *Sapientia* è la norma di tutte. Infatti, è proprio del sapiente ordinare gli altri³⁶¹. Sebbene il supremo ufficio della giustizia fosse affidato a Dio, come testimonia il diffuso aforisma dei giuristi «*iustitia id est Deus*»³⁶², la legge e la giustizia umane si integrano nell'ordine della salvezza, e Tommaso stesso sottolinea come, tra gli effetti della legge, vi è quello di rendere gli uomini virtuosi.

³⁶¹ *Sententia libri Metaphysicae, Prooemium*, 1-2, <<https://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>> (2019).

³⁶² A. Zorzi, *La giustizia*, in *La legittimità implicite*, Paris-Roma, Editions de la Sorbonne, 2015, pp. 337-350.

4.5 Conclusioni

Sulla base del pensiero tomista, vennero elaborate le iconografie delle Virtù dell'affresco occidentale del capitolo. Qui, grande rilievo venne assegnato alla *Caritas* e alla *Iustitia*, rispettando la *Summa Theologiae*. Questo testo, però, non spiega l'unicità della composizione, che non ebbe precedenti né eredi.

Troviamo le radici del sistema dipinto nella politica culturale domenicana, che nel corso del Trecento si occupò di sistematizzare il *corpus* tomista. Sintomo di questo processo è proprio la *Theosophia*. Il trattato, che circolò poco, fu fondamentale per giungere all'elaborazione dell'affresco. Pertanto, la *Theosophia* non fu il testo mediatore per le immagini, ma un passaggio imprescindibile per tradurre il sistema sapienziale tomista a livello figurativo. Il fatto è dimostrato dal periodo prossimo di realizzazione, e soprattutto dalla geografia, che colloca i due risultati a Santa Maria Novella, e solo qui, spiegando così l'unicità della composizione di Bonaiuti.

Al processo di sistematizzazione dei testi, corrispose quello di creazione dell'immagine di Tommaso. Sin dalla canonizzazione, l'aquinate venne effigiato come *magister* da imitare. Ma ai suoi piedi si esposero sempre i suoi antagonisti, allo scopo di innalzarne l'*auctoritas*, riabilitarne la fama compromessa.

L'intento descritto trova la massima espressione nel sistema della parete ovest, dove la cornice sapienziale, oltre a tracciare un percorso pedagogico, è imprescindibile per la legittimazione del filosofo³⁶³. Tommaso dipende da essa, che è resa irreprensibile tramite l'omissione di elementi che ne minacciano l'*integritas*.

Per le iscrizioni e per i richiami visivi, nella composizione Tommaso è ritratto quale *magister*, frate-*auctoritas* e *iudex*. Dunque, l'aquinate non è solo il modello per i frati, ma anche per la *civitas*. La gerarchia dei soggetti, così come l'ordine e la *claritas*

³⁶³ Cfr. P. Porro, *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Carocci Editore, Roma, 2019, pp. 14-15: «nel definire la propria figura professionale, Tommaso ha adoperato un termine che certo non risultava estraneo al lessico teologico, e che si era anzi ben radicato in esso, ma che nella tradizione aristotelica indicava comunque il filosofo, e il filosofo primo in particolare: quello di 'sapiente'. La *sapientia* di Tommaso è evidentemente la teologia fondata dalla rivelazione (sacra doctrina o *theologia nostra*), ma conserva molte delle varatteristiche attribuite da Aristotele alla filosofia. Così, se è vero, come si diceva in apertura, che Tommaso non avrebbe forse mai accettato di farsi chiamare 'filosofo', è vero anche che quando egli descrive poi ciò che compete, come compito o funzione, al sapiente (*l'officium sapientis*), lo fa comunque rifacendosi alla caratterizzazione aristotelica della sapienza filosofica».

dell'affresco dimostrano che è il sapiente a ordinare gli altri. La sapienza è però strettamente legata alla *Caritas*, alla *communicatio* tra Dio e l'uomo, imprescindibile per l'ottenimento del bene comune, *intra* ed *extra muros*.

5 | Il linguaggio e gli intenti degli affreschi a confronto con la *juridical preaching* e la retorica fiorentina

Tenendo presenti i risultati esposti fin qui, con l'obiettivo di interpretare il senso ultimo del ciclo pittorico, analizziamo le pitture della parete meridionale e orientale, basandoci sulla predicazione dei Domenicani di Santa Maria Novella nel Trecento.

Illuminando i temi, gli intenti e i metodi della retorica domenicana, individueremo i punti di contatto con le pitture, per concentrarci poi sul linguaggio adottato entro la sala. Potremo così comprendere il complesso sincretismo degli affreschi, mantenendo costanti i confronti con altre opere trecentesche di committenza domenicana, e con la retorica per immagini della *civitas Florentiae*.

5.1 La parete sud, ovvero riabilitare la memoria di Pietro da Verona

Mentre la parete ovest è dedicata a Tommaso, la parete sud è occupata dalle storie di san Pietro da Verona. Secondo gli studiosi, se la prima celebra la *vita contemplativa*, la seconda ricorda la *vita activa* spesa dai frati in difesa dell'ortodossia.

Altre interpretazioni sono state proposte, ad esempio, Montgomery ha ritrovato nella *Vita* del santo di Tommaso Agni da Lentini la fonte per la narrazione degli affreschi meridionali, che ha poi interpretato in riferimento alla dedicazione della cappella al Corpus Christi³⁶⁴. Considerando la posizione della narrazione sopra l'ingresso, egli ha dimostrato che le pitture fungevano da *memento* finale, essendo le ultime ad essere viste una volta usciti dallo spazio. A sostegno della propria tesi, egli ha ricordato anche che qualcosa di simile accadeva all'ingresso nell'ambiente, dove l'architrave è scolpita con la scena del martirio di Pietro preparava i frati al confronto con la propria missione³⁶⁵.

³⁶⁴ S.B. Montgomery, *Il cavaliere di Cristo* cit., pp. 2-4; R. Offner, K. Steinweg, *Andrea Bonaiuti* cit., IV, pp. 51-55.

³⁶⁵ Ivi, pp. 2-4.

Ancora secondo Montgomery, essere familiari con la storia del martire porta i Domenicani a sentire nelle proprie menti le parole pronunciate dal santo in procinto di morire: «ne le mani tue, Signore raccomando lo Spirito mio»³⁶⁶.

Se la scelta di rappresentare le storie del santo può spiegarsi semplicemente con l'intento di creare un modello per i membri dell'Ordine, non bisogna dimenticare di osservare le pitture dal punto di vista del laico cittadino che abitava gli spazi durante le celebrazioni del Corpus Domini. Quale Pietro si espone agli occhi dei fedeli? Tra le sue caratteristiche, quali vengono messe in luce sulla parete meridionale?

Una volta entrati nella sala capitolare, dalla disposizione dei soggetti delle pitture si percepisce un'eco tra la figura di Cristo crocefisso e la scena della morte di Pietro da Verona, ripetuta già all'esterno sull'architrave, in una *imitatio Christi* che rende Pietro modello per tutta la comunità. La volontà programmatica sottesa agli affreschi è dimostrata da una legislazione domenicana del 1254 che incoraggia la presenza di immagini del santo nelle chiese dell'Ordine, secondo quanto stabilito dal Capitolo Generale tenutosi a Buda e secondo quanto ribadito nel 1256 a Parigi³⁶⁷. Questa disposizione dà nota della necessità dell'Ordine di riconoscere tra i propri membri un santo che possa (com)movere i fedeli, un santo venerabile con fervore dalla comunità laica. Infatti, il legame tra Cristo e il martire domenicano è stato interpretato come una risposta alla relazione che i francescani avevano instaurato tra Francesco (il seguace di Cristo) e Gesù³⁶⁸. A questo si è già accennato nel capitolo 3, quando si è parlato degli affreschi di Santa Croce che ritraggono il *Miracolo del capitolo di Arles*, ma qualcosa di più simile a quanto si vede a Santa Maria Novella si registra nella sala capitolare francescana di Padova, dove la stigmatizzazione di Francesco è giustapposta proprio alla Crocifissione.

Incrociare immagini e predicazione ci dimostra l'intento programmatico dei Predicatori sotteso alla disposizione degli affreschi. Emblematico è l'episodio del 129,

³⁶⁶ *San Pietro Martire da Verona: leggenda di fra Tommaso Agni da Lentini nel volgare trecentesco: con lettera di fra Roderico de Atencia*, a cura di S. Orlandi, Firenze, Edizioni il Rosario, 1952, p. 29.

³⁶⁷ A.L. Canetti, *Da san Domenico alle Vitae Fratrum. Pubblicità agiografica ed ecclesiologia nell'Ordo Praedicatorum alla metà del XIII secolo*, «Mélanges de l'école française de Rome», 108, 1, 1996, pp. 165-219: 167.

³⁶⁸ S.B. Montgomery, *Il cavaliere di Cristo* cit., p. 6.

quando il domenicano Tommaso di Aversa confessò a Nicola IV di aver predicato che san Pietro Martire davvero ricevette le stimmate della Passione, i *signa* del Dio vivente³⁶⁹. La tendenza è confermata anche dalla presenza sempre più frequente nelle chiese domenicane (a partire dal XV secolo) dell'immagine di santa Caterina da Siena che riceve le stimmate: secondo André Vauchez si tratterebbe di una tarda manifestazione del tentativo di appropriazione del modello francescano³⁷⁰.

Laddove la ricezione delle stimmate da parte di Francesco era prettamente relazionata alla Passione di Cristo, il martirio di san Pietro era perfettamente coincidente con la morte di Cristo, come conferma la *Legenda* del santo.

Montgomery ha suggerito di cominciare la lettura del ciclo narrativo dalla cornice del rosone centrale in cui si trova il mezzobusto del santo con un cartiglio su cui è iscritto l'incipit del Credo [Figura 49]³⁷¹. Già Giordano da Pisa aveva precisato che la fede «tutta si riduce in grosso nel Credo in Deo», sottolineando come tutti i cristiani avessero l'obbligo di conoscere il Credo, non «per lettera ovvero l'una parola dopo l'altra», ma in generale, così da «sapere almeno la sentenza delle parole»³⁷².

Le iscrizioni insieme alle componenti figurative del rosone sono sintesi dell'episodio che vede il giovane Pietro rifiutare le teorie eretiche della famiglia, ma dobbiamo sottolineare come l'evento è ancora cristomimetico dal momento che è similissimo all'episodio di Cristo al tempio.

La perfetta conformità alla vita di Cristo è accentuata dal testo della *Legenda* dove, dopo il raffronto, lo zio di Pietro profetizza che il giovane crescerà per essere un grande flagello per gli eretici. Il motivo della rottura con la famiglia ricorda l'episodio francescano della rinuncia agli averi, e il parallelo è particolarmente cogente dato che l'asserzione di Pietro come *imitatio Christi* fu forse sviluppata coscientemente in riferimento alla similitudine con Francesco.

³⁶⁹ G. Grado Merlo, *Pietro di Verona - san Pietro martire. Difficoltà e proposte per lo studio di un inquisitore beatificato*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila, Japadre, 1984, pp. 471-488: 476.

³⁷⁰ A. Vauchez, *La santità nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 12-122; A. Vauchez, *Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge*, «Mélanges de l'école française de Rome», 80, 2, 1968, pp. 595-625.

³⁷¹ S.B. Montgomery, *Il cavaliere di Cristo* cit, p. 24.

³⁷² C. Delcorno, *La fede spiegata ai fiorentini. Le prediche sul 'Credo' di Giordano da Pisa*, «Lettere Italiane», 65, 3, 2013, pp. 318-352: 323.

La parete sud della sala capitolare di Santa Maria Novella presenta otto scene disposte cronologicamente, che secondo Polzer deriverebbero dall'esempio delle decorazioni della tomba del santo a Milano³⁷³.

La narrazione si apre con il risultato dell'allontanamento di Pietro dalla famiglia, cui segue l'ingresso presso l'Ordine Domenicano rappresentato attraverso la vestizione nel capitolo bolognese, al cospetto di san Domenico fondatore [Figura 15]. Proprio la presenza di quest'ultimo accentua lo status del novizio quale secondo grande santo domenicano e seguace diretto di Domenico; possiamo ritrovare qualcosa di simile anche presso Treviso dove l'affresco di Tommaso da Modena comincia proprio con i tre grandi santi domenicani, o ancora nella fascia inferiore della parete est della sala fiorentina dove è proposta la medesima successione.

La scena seguente vede Pietro impegnato nella predicazione: dal pulpito disputa con l'eretico Vescovo di Milano, Ardingo, quando miracolosamente appare una nuvola a dar ombra ai fedeli in una giornata torrida, permettendo al frate di seguitare nella predicazione [Figura 50].

Gli episodi della vita del santo si chiudono con la morte e i miracoli [Figura 51]. Come nel rilievo dell'architrave, anche qui la scena del martirio si costruisce su tre figure principali: l'assassino, il testimone compagno del santo, il martire che scrive con il proprio sangue le parole del Credo, riprendendo così la piccola immagine del rosone. Montgomery ha notato come l'uso del Credo funga da dispositivo di inquadratura per le scene della vita del santo, sottolineando così la missione domenicana a difesa dell'ortodossia³⁷⁴; di più la morte di Pietro esprimerebbe il compimento del suo proposito di 'vita nel Credo': il predicatore muore nel periodo della Settimana Santa affidandosi totalmente a Dio dopo essere stato venduto - la costruzione del parallelo con Cristo è indubitabile.

L'imitatio Christi è accentuata dalla dottrina delle aureole, infatti, Pietro da Verona è uno dei pochi santi a ricevere la tripla corona, come vediamo nell'affresco quattrocentesco del Chiostro Grande [Figura 52]. Montgomery ha ritenuto di poter

³⁷³ J. Polzer, *Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis* cit., p. 281.

³⁷⁴ S.B. Montgomery, *Il cavaliere di Cristo* cit., p. 13.

collocare un'immagine simile a quella appena menzionata nella lacuna che domina la parte centrale della parete sud, poiché ha notato che sopra la tomba del santo compaiono i piedi di due angeli in ascesa, e anche perché già sulla tomba di san Pietro nella Chiesa di Sant'Eustorgio è raffigurato questo momento³⁷⁵. Aggiungiamo, che anche l'iconografia di una delle Virtù raffigurate sulla tomba allude al tema proposto, dal momento che la *Spes*, solitamente anelante la corona (come si è visto), qui pare riceverla.

Il momento di incoronazione si rivela simile ad una Ascensione, proprio come quella della vela³⁷⁶ che vediamo impostata sopra la parete meridionale. Le scene restanti si concentrano sui miracoli *post mortem* del santo.

Il primo miracolo avviene presso la tomba del santo, decorata con una serie di rilievi di Virtù che generano un collegamento visivo con la parete ovest (nonostante le differenze iconografiche già trattate). Attorno alla tomba sono riconoscibili alcuni personaggi della *Legenda*, come: Jacopo da Cornereto, Leonasio da Sorgo e Cara di Legnano [Figura 53]³⁷⁷. Segue l'episodio con le cure riservate ad Agata da Venezia, paralitica; mentre a destra, è un frate domenicano a implorare l'intervento di Pietro; il ciclo si chiude con Rufino da Canapicio.

La potenza taumaturgica di Pietro era stata esaltata al momento della canonizzazione da Innocenzo IV nel 1253, e venne poi ribadita anche nella *Legenda*. Allora, possiamo notare come le pitture della sala capitolare si inseriscono nella più ampia politica cultural-promozionale stabilita dai vertici dell'Ordine e della Chiesa. Pertanto, è chiaro che mettere l'accento sull'azione taumaturgica di Pietro ha lo scopo di conquistare, e fascinare i fedeli, i quali pregando proprio quel santo possono sperare in un miracolo. Nella politica culturale domenicana presentare Pietro come martire e

³⁷⁵ Ivi, pp. 18-22.

³⁷⁶ Si riporta qui una trascrizione dei cartigli della vela sud che testimonia come il dispositivo della cornice, nella sala capitolare, funga da *titolo* per le immagini.

ASCENDE CITO ET/LIBERA NOS (Giosuè 10,6)

ASCENSOR CELI/AUXILIATOR TUUS (Deuteronomio 33,26)

ADSCENDIT SUP(ER) OMNE(S)/CELO/S UT AIMPLERET (Efesini 4,10)

ASCE/NDIT/SUP(ER) O/MNES/CELO/S UT A/DIMPL/ERET/O(MN)IA (Efesini 4,10)

ADS(CEN)/DIT DE/US INV/IBALA/TIONE/ET D(OMI(N)US/IN (Salmo 46,6)

ASCENDE CITO ET/LIBERA NOS (Giosuè 10,6)

ASCENDIT SUPER C/HERUBIN (2 Samuele 22,11)

³⁷⁷ Montgomery suppone che laddove sia la lunetta, in origine vi fosse la scena del paralitico di Valle Levantina.

come santo taumaturgico è centrale dal momento che gli altri due grandi santi dell'Ordine non furono sì attivi nella vita *post mortem*, né sì carismatici, preferendo dedicarsi alla *vita contemplativa*.

Secondo Montgomery, anche il sangue del santo fungerebbe da dispositivo guida alla lettura. Il sangue, versato durante il martirio, genererebbe un'associazione con quello di Cristo, con il Corpus Christi. Persino nella parete nord lo studioso ha riscontrato connessioni tra i due personaggi: la via al Calvario è un esempio, poiché sottolineerebbe il percorso cosciente verso il sacrificio, simile alla scelta di Pietro; allo stesso modo la discesa al Limbo illustrerebbe un'analogia con i miracoli *post mortem* del martire.

A fronte della descrizione effettuata, se confrontiamo le storie di Pietro con le pitture della parete ovest, non solo possiamo dire che il martire incarna la *vita activa* a sostegno dell'ortodossia, ma possiamo anche affermare che fu molto attivo persino dopo la morte, come capiamo dall'esposizione dei miracoli. Di più, il santo è rappresentato quale *miles Christi*, martire che si è immolato per la propria fede: infatti, è a lui che sono riservate le parole dal 2Timoteo 2,3 «*certa sicut bonus miles Christi*» iscritte nella cornice che conchiude la parete³⁷⁸.

Dalle varie scene che abbiamo descritto, vediamo che Pietro è presentato piuttosto quale martire, e attivo predicatore che quale inquisitore. Al momento della morte il frate era inquisitore, come apprendiamo da documenti quali la lettera di canonizzazione *Magnis et crebris* del 25 marzo 1253, e le due missive interne all'Ordine scritte da frate Romeo de Atencia a Penyafort per informarlo dell'assassinio, e precisare che Innocenzo IV aveva scelto frati idonei a divenire inquisitori, tra i quali Pietro da Verona³⁷⁹. Possiamo ipotizzare che l'esperienza di predicazione fu certo più incisiva di quella inquisitoriale e

³⁷⁸ Trascrizione delle altre iscrizioni:

HIC ERIT MAGNUS / CORAM DO[MIN]O (Luca 1,15)

CUM ADHUC PUER ESSET / CEPIT QUERERE D(O)MIN(UM) (2Timoteo 2,3)

A/D MO/RTE / NI CE/RTA / PRO/VIST/ITIA (Siracide 4,33)

ELEVAVIT PUR SPECU/LATOR OCULUS (2Samuele 13,34)

VER/E HI/C HO/MO I/UST/US E/RAT (Luca 23,47)

SCITOTE Q(UONIA)M MIRIFICA(T) / [...] D(O)M(INU)S S(AN)C(TU)M SUUM (Salmo 4,4)

E presso la finestra: *CR(E)DO I(N) UNU(M) DEUM / [PA]TR(EM) OM(N)IPOTE(N)TE(M) FACTORE(M)*.

³⁷⁹ F. Balme, *Documents sur saint Pierre martyr*, «Année dominicaine ou Vie des Saints de l'ordre des frères Prêcheurs», 5, 2, 1889, pp. 901-910: 908.

che quindi, attraverso Pietro, si sia scelto di creare un santo dalle caratteristiche tradizionali, un santo carismatico, un santo da venerare.

D'altronde all'inizio degli anni Trenta del Duecento con la decisione della Chiesa di affidare l'inquisizione ai Domenicani, i frati vennero riconosciuti come 'repressori' dell'eterodossia, piuttosto che come 'difensori' dell'ortodossia³⁸⁰. In particolare, a Firenze, nel Duecento, l'azione repressiva domenicana era orientata al ceto del patriziato urbano³⁸¹. Allora, la scelta di dedicare la parete sud a Pietro - un santo che da subito, ma con poco successo, i Domenicani avevano tentato di promuovere - era volta a riabilitare la sua figura. Proprio l'impegno nell'*ars orandi* fungeva da manifesto per le attività dell'Ordine a favore della *civitas*, in sinergia con questa; questo, soprattutto considerate le parole di Donato Velluti tratte dalla *Cronica domestica*, redatta tra il 1367 e il 1370: «contra paterini ed eretici, quando di ciò palesemente in Firenze si combattea, secondo udì dire, al tempo di san Pietro Martire»³⁸² - a proposito, precisano Volpi e Del Lungo in una nota, che con le parole 'palesemente si combattea' l'autore si riferisce alla crociata cittadina promossa dal santo contro i catari, di cui la Croce del Trebbio vicino alla Piazza di Santa Maria Novella conserva il ricordo³⁸³. Le parole di Velluti ci aiutano a ricostruire l'immagine che del santo si aveva a Firenze, nel periodo della realizzazione degli affreschi. Dal confronto tra queste e le pitture della parete meridionale, possiamo riconoscere la volontà programmatica di creare una precisa memoria del santo.

Ampliando la ricerca, abbiamo constatato che prima del 1450 circa, ovvero la data di realizzazione del *Dossale di san Pietro* per la Chiesa di San Domenico di Modena, gli episodi relativi all'attività inquisitoriale vengono omessi nelle immagini. Quindi, pensiamo di poter parlare di un controllo ideologico sulle immagini attuato dall'Ordine

³⁸⁰ G. Barone, *L'età medievale XIII-XV secolo*, in *L'Ordine dei Predicatori: i Domenicani. Storia, figure e istituzioni (1216-2016)*, a cura di G. Festa, M. Rainini, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. 5-29: 7.

³⁸¹ R. Davidsohn, *Storia di Firenze. Guelfi e Ghibellini. Lotte sveve*, 2 voll., Firenze, Sansoni, II, 1960, pp. 415-418; D. Corsi, *Aspetti dell'Inquisizione fiorentina nel Duecento*, in *Eretici e ribelli del XIII e XIV secolo. Saggi sullo spiritualismo francescano toscano*, a cura di D. Maselli, Pistoia, 1974 pp. 65-91: 73-75; C. Lansing, *Power and Purity: Cathar Heresy in Medieval Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 72-75; A. Benvenuti, *Tra devozione e politica: aspetti del culto mariano nella Firenze del Duecento*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 49, 2013, pp. 501-530: 515.

³⁸² *La cronica domestica di Messer Donato Velluti*, a cura di I. Del Lungo, G. Volpi, Firenze, Sansoni, 1913, p. 72.

³⁸³ *Ibidem*.

almeno nell'Italia del Trecento. Ulteriori ricerche potranno confermare o smentire questa ipotesi.

Le pitture della sala capitolare, pur essendo opere religiose elaborate quale modello per i frati, sono anche affreschi che si riferiscono ai *cives*, e ad un pubblico d'élite, condividendo i propri obiettivi con l'arte secolare. Data la varietà del pubblico di riferimento, nasce la necessità di elaborare un linguaggio pittorico che renda comprensibile ogni messaggio per ogni pubblico. L'affresco con le storie di san Pietro è un ottimo esempio di questo tentativo poiché: agli occhi delle élite dà lustro al convento, tramite il ricordo del soggiorno del santo presso Santa Maria Novella, agli occhi dei frati crea un modello per la *vita activa*, mentre crea un santo venerabile per i fedeli riabilitandone l'immagine. Infatti, dobbiamo ricordare che, inizialmente, «le città italiane sentirono la presenza dell'Inquisizione come un elemento estraneo alla loro vita ed imposto a forza, per cui le autorità comunali adottarono una tattica di non obbedienza o di resistenza passiva, che provocò lunghi ed accaniti conflitti persino con lo stesso Papa»³⁸⁴. I conflitti culminarono a Milano proprio con l'uccisione di Pietro, mentre «a Firenze, il podestà si rifiutò nel 1244 di arrestare Barone del Barone, costretto a farlo gli facilitò la fuga, nonostante la sua azione suscitasse in città una vera rivolta»³⁸⁵.

L'immagine di Pietro in veste di predicatore comparirà nel Quattrocento esposta all'esterno della Loggia del Bigallo [Figura 54]. L'edificio, posizionato in un punto strategico come la piazza del Duomo, ospitava una confraternita volta ad azioni caritatevoli leggendariamente fondata dal santo (mancano, però, attestazioni ufficiali). Se consideriamo questo affresco in relazione alla propaganda domenicana, orientata a ricordare Pietro quale predicatore e martire, la pittura ci sembra restituire i risultati della politica domenicana per immagini: attraverso quest'opera, infatti, possiamo osservare come, nel Quattrocento, la predicazione domenicana approdi sottoforma di immagine in contesti laici. La svolta è rilevante soprattutto se consideriamo l'importanza del luogo

³⁸⁴ R. Manselli, *L'eresia* cit., p. 262.

³⁸⁵ *Ibidem*.

e la centralità delle azioni caritatevoli, che si acuisce proprio nel corso del Trecento e che subisce una graduale laicizzazione e municipalizzazione.

Abbiamo visto che l'azione predicatoria è utilizzata anche dalla politica culturale domenicana sottoforma di immagini, allo scopo di costruire e riabilitare la memoria di Pietro agli occhi della *civitas*. Abbiamo anche visto come tra i molti, per l'affresco del Bigallo, venne scelto lo stesso soggetto. Di fronte a tali coincidenze, dobbiamo chiederci perché le immagini di predicazione domenicana sono centrali nella propaganda entro gli spazi conventuali dell'Ordine, e allo stesso tempo vengano esposte a Firenze, in quelli della confraternita della Misericordia.

5.2 Caratteristiche e metodi della predicazione domenicana a Santa Maria Novella, nel Trecento

Analizzare l'*ars orandi* è fondamentale alla comprensione della *forma mentis* dell'Ordine, soprattutto di quella dei membri residenti presso Santa Maria Novella, poiché del tutto peculiare rispetto ad altre sedi.

In riferimento all'analisi delle immagini di predicazione, ove il potere dell'oratoria contro l'eresia è celebrato, dobbiamo ricordare quanto scriveva Alain de Lille, alla fine del XII secolo, nella *Summa de arte preadicatoria*. Egli affermava il carattere precipuamente didattico della predicazione definendola «*manifesta et publica instructio morum et fidei*», un insegnamento collettivo che ha come scopo principale l'educazione dei costumi e l'istruzione religiosa dell'universalità dei fedeli cui è indirizzato. *Mores* e *fides* sono elementi fondanti la pastorale mendicante, e della quale rimangono sostanzialmente gli obiettivi sottesi, almeno fin oltre la seconda metà del Trecento, quando, sotto l'impulso di nuove istanze - politiche, culturali, religiose - anche il predicare inizia a mutare sensibilmente la propria fisionomia, in relazione ai mutamenti

dello scenario politico-istituzionale in cui avviene, della compagine sociale cui si rivolge, della ridefinizione degli stessi Ordini³⁸⁶.

Cecilia Iannella ha ammesso che la predicazione, fondata su un rapporto comunicativo tra predicatore e pubblico, si aggiornava e cambiava a seconda del contesto, di qui la necessità di incrociare l'*ars orandi* e le immagini. Per farlo, dobbiamo prima analizzare il sovvertimento annunciato, che occorre alla metà del Trecento.

Ci soccorrono gli studi avviati nel 1982 dal *Center for the Study of Law and Religion*, diretto oggi da John Jr. Witte, e i più recenti di Laura Gaffuri e Rosa Maria Parrinello. In particolare, il contributo della prima mira a dimostrare «le profonde osmosi ed interlocuzioni fra teologia e diritto, liturgia penitenziale e processo giudiziario»³⁸⁷. Qualcosa che abbiamo già riscontrato trattando del capitolo delle colpe, in relazione alla natura di tribunale della sala capitolare.

La studiosa ha evidenziato come già in Graziano, e nei primi commentatori, si faceva strada l'idea che molti passi della Bibbia non potessero più costituire nel presente una norma di comportamento, ma solo un orientamento alla perfezione. Dal XII secolo ciò implicò il cambiamento di quadro epistemologico della *lex* cui seguì la separazione tra foro ecclesiastico (interno ed esterno) e foro laico, tra peccato e crimine, con importanti conseguenze sulla pastorale e sulla predicazione.

Il sermone divenne il luogo di ricezione ed elaborazione dell'interpretazione giuridico-religiosa della società e della morale, da parte della Chiesa tardomedievale. Collocandosi tra scuola e piazza, la predicazione divenne la principale forma di divulgazione del sapere, e il sermone, uno dei luoghi privilegiati del confronto tra *lex* e *chirstianitas*, nonchè lo strumento più efficace di una pastorale ormai volta a insegnare al pubblico delle città il corretto ordinamento della *societas christiana*.

La *lex* che impegnò i predicatori non fu più la legge naturale teologicamente intesa, ma il diritto positivo, le procedure giudiziarie, le leggi e gli statuti che governavano le

³⁸⁶ C. Iannella, *Predicazione domenicana ed etica urbana tra Due e Trecento*, in *Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento*, a cura di L. Gaffuri, R. Quinto, Padova, Centro Studi antoniani, 2002, pp. 171-185: 171.

³⁸⁷ L. Gaffuri, *La predica e la norma. Osservazioni sui rapporti tra predicazione, teologia, diritto nel Medioevo*, in *Verbum e ius. Predicazione e sistemi giuridici nell'Occidente medievale*, a cura di L. Gaffuri, R.M. Parrinello, Firenze, Firenze University Press, pp. 3-23: 5.

comunità. Il lemma *lex* divenne protagonista di un'esegesi che aprì il sermone al raffronto fra la tradizione scritturale e il lessico giuridico dell'Occidente medievale. Secondo l'autrice, gli scambi testuali tra Bibbia, esegesi e diritto furono facilitati dagli strumenti di lavoro ad uso condiviso di biblisti, giuristi, predicatori. In particolare, furono importanti le raccolte di *distinctiones* che gli studi biblici presero da quelli giuridici, esemplare il caso dell'*Alphabetum in artem sermocinandi* (1193 circa) di Pietro Capuano, che intesse intorno al lemma *lex* una *distinctio* in cinque punti.

L'interlocuzione tra il mondo spirituale e quello temporale si riverbera anche al di fuori dei testi e dello studio poiché, proprio gli strumenti che abbiamo citato, si rivelarono «particolarmente adatti a rispondere all'istanza classificatoria della contemporanea procedura penitenziale sempre più connotata in senso giudiziario»³⁸⁸. Soprattutto i Domenicani si distinsero in questo tipo di predicazione, etichettata da Darleen Pryds come '*juridical preaching*'³⁸⁹, una definizione capace di evidenziare l'intenzione di influire sulle norme che regolavano il quotidiano delle comunità. E basta pensare alla cospicua attività dei predicatori domenicani a Firenze da inizio a fine Trecento per trovare conferma di quanto illustrato.

Un'evoluzione della predicazione mendicante in città è stata tracciata da Gagliardi, che ha precisato come i Domenicani di Santa Maria Novella furono i «protagonisti assoluti del pulpito»³⁹⁰. Un pulpito estremamente mobile, considerato che per Giordano da Pisa è noto che usualmente predicasse nella chiesa o nella piazza di Santa Maria Novella, ma pure presso il Duomo, Orsanmichele, San Lorenzo, San Felice e San Giacomo Oltrarno, e infine presso i conventi femminili domenicani³⁹¹.

Ripercorre lo studio di Gagliardi, ci permetto di dimostrare quanto i Domenicani fiorentini rivestirono, a pieno titolo, il ruolo di attori politici attraverso quella *juridical*

³⁸⁸ Ivi, p. 15.

³⁸⁹ D. Pryds, *Monarchs, lawyers, and saints: juridical preaching on holiness*, in *Models of holiness in medieval sermons*, Proceedings of the International Symposium (Kalamazoo, 4-7 May 1995), a cura di B.M. Kienzle, Turnhout, Brepols, 1996, pp. 141-156.

³⁹⁰ I. Gagliardi, *Coscienze e città: la predicazione a Firenze tra la fine del XIII e gli inizi del XV. Considerazioni introduttive*, in *Annali di Storia di Firenze*, 8, 2013, pp.113-143: 121.

³⁹¹ *Ibidem*.

preaching di cui si è detto. Proprio questa ricognizione illuminerà il ciclo di Bonaiuti da una nuova prospettiva.

Tra il 1303-1305 Giordano da Pisa affronta le tematiche pilastro dell'educazione cristiana: tratta della conversione, poi della contrizione e della penitenza, enfatizzando il ruolo dell'amore divino, da cui scaturisce l'amore per il prossimo: è attraverso questa lente, cioè alla luce degli insegnamenti politici di Tommaso³⁹², che analizza la città fiorentina. Il suo discorso mira a dimostrare come la fiorentina attività economico-commerciale di Firenze, e la conseguente articolazione sociale, sarebbero effetto della volontà di Dio se non fosse per il peccato che abita l'uomo. Sono chiarissime le parole che Giordano utilizza: «questo è dunque l'ordine e il fine de la mercatanzia, cioè subvention e amore. Se a questo ordine e a questo fine si facessero l'arti e le mercatanzie, tutti saremmo santi»³⁹³. Sulla scorta del pensiero tomista il frate predicava la riflessione sulla divaricazione tra città celeste e città terrena, dove i principali valori erano ordine, unità e concordia, a favore del bene comune.

Attraverso i suoi sermoni Giordano intendeva «realizzare nella storia le aspettative divine»³⁹⁴. Come ha scritto Gagliardi, «tutto si tiene, nell'interpretazione offerta da Giordano che recupera l'antica filosofia greca in chiave cristiana e che si allarga all'informazione sulle principali eresie per disegnare, alla fine, un modello etico-pratico di sicuro non banale e completo, tale da accogliere e rendere coerenti gli spazi dell'orazione e della meditazione con l'azione»³⁹⁵.

Nella prospettiva del parallelo con il linguaggio pittorico che più tardi illustreremo, osservare le modalità di predicazione è interessante. La studiosa ha descritto un certo conformismo proprio dell'Ordine Domenicano, così articolato: «in superficie si accetta la scala di valori di chi si vuol correggere, addirittura ci si appropria delle sue modalità espressive – sono note le metafore dell'anima/moneta, delle pratiche di beneficenza paragonate a pratiche di divina usura, per esempio – in realtà si riempiono quelle forme

³⁹² *STh., II-II, q. 77, art. 1.*

³⁹³ I. Gagliardi, *Coscienze e città* cit., p. 121.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 122.

³⁹⁵ *Ibidem.*

espressive di significati del tutto contrari. È un sistema argomentativo efficace: non si rompe affatto con la consuetudine per quanto non la si approvi, bensì se ne stravolge la semiotica restituendola attraverso una forma in apparenza conforme ma nella sostanza del tutto ribaltata»³⁹⁶.

Dal 1349 al 1355 è documentabile a Firenze la presenza di Taddeo Dini, altro predicatore domenicano di grandissimo successo, che ha in comune con Giordano la medesima istanza morale. È stato Ernesto Screpanti³⁹⁷, storico dell'economia, a rilevare lo straordinario portato della rivoluzione concettuale messa in campo da Dini. Il predicatore porta all'estremo il pensiero tomista sull'*equitas*, includendo la gestione dei beni materiali³⁹⁸.

Quanto abbiamo descritto attraverso i due personaggi citati, è una certa necessità di riformare i costumi della società anche attraverso l'adozione di una nuova etica civica. Il proposito è condiviso anche dai Minori, e dagli Agostiniani. Come i Predicatori, anche questi ultimi accentuano la necessità di conoscere e seguire la parola di Dio piuttosto che di dedicarsi a pratiche devozionali, un evangelismo «capillarmente innervato dal richiamo costante all'equità sociale (politica e economica)»³⁹⁹.

Gli anni di Taddeo Dini, sono anche quelli di Passavanti e in particolare è proprio del 1354 il perduto *Quaresimale* da cui si origina l'incompiuto *Specchio*. Qui ritorna forte la tematica del Giudizio Divino, poiché dopo la Peste Nera le meditazioni sul tema e sulla pratica della buona morte iniziarono a segnare maggiormente l'attività omiletica. Dello *Specchio*, Gagliardi ha sottolineato un elemento, cioè «il passaggio a un'istruzione personalizzata che mira a consegnare al fedele almeno i rudimenti necessari per effettuare una prima operazione di discrezione dei peccati, una sorta di auto-discrezione preliminare e agganciata alla pratica della confessione»⁴⁰⁰, un atteggiamento che si ricollega facilmente alle teorie tomiste sulla sinderesi⁴⁰¹.

³⁹⁶ Ivi, p. 123.

³⁹⁷ E. Screpanti, *L'angelo della liberazione nel tumulto dei Ciompi. Firenze, giugno-agosto 1378*, Firenze, Il Ponte Editore, 2007.

³⁹⁸ I. Gagliardi, *Coscienze e città* cit., p. 124.

³⁹⁹ Ivi, p. 126.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 129.

⁴⁰¹ Cfr. J. Bossy, *Social History of Confession in the Age of Reformation*, «Transactions of the Royal Historical Society», vol. 25, 1975, pp. 21-38.

In una prospettiva cronologica, ultima tappa del percorso tra predicazione ed etica urbana delineato da Gagliardi è sicuramente l'azione politica portata avanti da Giovanni Dominici a inizio Quattrocento. In vari sermoni, il domenicano, entrato nel convento di Santa Maria Novella nel 1374, insiste sulla necessità che i laici familiarizzino con la Scrittura, e li istruisce sulla necessità di agire nel proprio tempo, poiché non si può sapere se quello che resta sarà sufficiente a portare a termine la missione affidata da Dio agli uomini. Non solo al tempo è assegnato un certo valore, anche il luogo è speciale nelle prediche di Dominici: Firenze emerge come la città in cui è necessario riformare le coscienze secondo la volontà di Dio, perché Dio stesso lo desidera. Firenze è *civitas* eletta ed è per questo che Dominici predispone una dettagliata etica civica, in un atteggiamento più simile a quello di chi bada alla Realpolitik: il vizio intralcia l'attività politica e per questo va estirpato. Dominici fu un predicatore di enorme successo - «traeva l'anime da' corpi» scrisse Lapo Mazzei - e sia per capacità oratoria, sia per prestanza fisica, sia per l'uso di una prossemica di forte impatto emotivo, riscosse un grande favore nella società fiorentina dell'epoca⁴⁰².

Quanto abbiamo illustrato è utile a delineare una precisa tendenza dell'Ordine Domenicano residente presso il convento di Santa Maria Novella. I frati utilizzarono la predicazione non solo quale strumento di educazione morale e religiosa della comunità cristiana, quanto anche nel tentativo di accrescere il proprio ruolo politico cittadino inserendosi nei discorsi civici, economici, pubblici della città di Firenze. È questa una caratteristica che l'Ordine di Santa Maria Novella ha sin dalle proprie origini quando gli spazi dell'*ecclesia laicorum* in costruzione vengono assimilati a quelli della *civitas Florentiae*.

Giacché possiamo definire l'opera di predicazione portata avanti dai frati del convento di Santa Maria Novella, a tutti gli effetti, quale *juridical preaching*, ovvero una predicazione esplicitamente orientata al raggiungimento e al mantenimento del bene comune della città, comprendiamo i motivi per i quali, a Firenze, le immagini che ritraggono i momenti di predicazione compaiono anche in contesti laici, come il Bigallo.

⁴⁰² I. Gagliardi, *Coscienze e città* cit., pp. 130-131.

Abbiamo visto che la *juridical preaching* permette di delineare la *forma mentis* e il *modus operandi* della politica culturale domenicana: si adatta al contesto, ne comprende le forme e ne modifica la semantica. Ora esaminiamo come questa *forma mentis* si riverbera nel campo delle arti figurative, ovvero quale linguaggio (pittorico) si adottò nella sala capitolare fiorentina e con quali intenti.

5.3 La parete est: un problema di definizione

Nonostante i diversi studi condotti sulla parete est, ancora oggi è complesso stabilire una titolazione capace di riassumerne le varie tematiche.

Evidentissima è quella della penitenza, che spicca al centro dell'affresco in una composizione a due figure, e che ci ricorda quella ideata da Andrea Pisano, per la formella a losanga conservata presso il Museo dell'Opera del Duomo.

Ci appare più sottile, sia per il suo articolarsi nell'intero ciclo pittorico, sia per lo spazio che le è riservato ai piedi della parete est, la tematica del contrasto all'eresia: è evidente nella fascia con i tre principali santi domenicani attivi nella predicazione, ai cui piedi troviamo degli animali, allegoria della militanza: le pecorelle (simbolo del gregge cristiano) sono difese dall'attacco dei lupi (gli eretici) grazie all'intervento di cani dal manto bianco-nero (i *domini canes*).

Questi due argomenti si intrecciano al cospetto di Cristo Giudice, presente nella parte sommitale dell'affresco, in una crasi inedita con l'iconografia del Cristo della Rivelazione. La fascia mediana, comprendente la scena della penitenza, è la più ricca e problematica poiché riunisce due elementi che, a prima vista, pare difficile possano relazionarsi tra loro. A destra, incontriamo il cosiddetto verziere, abitato da due donne e due uomini, e una danza in dimensioni ridotte ai loro piedi. A sinistra, troviamo un'esposizione dei poteri spirituale e temporale stagliata sullo sfondo della cattedrale di Santa Maria del Fiore.

Prima di affrontare le varie proposte interpretative circa questa ultima porzione d'affresco, ricordiamo i due principali, eppur diversissimi, titoli con cui viene identificata

la parete [Figura 7]. Tra i Domenicani, come leggiamo in Biliotti, Borghigiani e Fineschi, l'affresco orientale è ricordato come *Chiesa militante e Chiesa trionfante*, e per questo motivo Ravalli ha recentemente consigliato di mantenere tale titolazione⁴⁰³; a qualcosa di simile era giunta Romano già nel 1976⁴⁰⁴. Mentre Polzer, sulla scia di Meiss, ha riproposto di identificarvi la rappresentazione della *Via Veritatis*, la via per la salvezza indicata dall'operare dei Domenicani⁴⁰⁵.

È comunemente accettata la visione secondo cui l'affresco est, narrativo e allegorico insieme, costruirebbe un percorso, e secondo questa modalità procede anche la lettura di Romano. Dal momento che anche la parete ovest delinea una via, possiamo confermare il tono epidittico e pedagogico degli affreschi.

I titoli finora assegnati all'affresco orientale ci dimostrano come non sia ancora stata data sufficiente importanza a due elementi centrali: quello civico e cittadino⁴⁰⁶, e quello normativo. Interpretare anche l'affresco a est attraverso queste lenti, ci permette di comprendere che il ciclo del capitolo costituisce la massima realizzazione della politica culturale messa in atto dai Domenicani di Santa Maria Novella nel corso del Trecento.

5.4 Passavanti, lo *Specchio* e la parete est

La possibile implicazione dello *Specchio*, nella concezione del programma iconografico della parete est, ha contribuito alla difficoltà di comprendere il senso delle pitture. Seppure la maggior parte degli studiosi abbia ritenuto di poter mettere in stretta relazione le due opere, finora, il manuale è stato utilizzato in maniera semplicistica e dogmatica. L'impiego dello *Specchio*, quale testo mediatore per l'affresco della parete orientale, è stato giustificato da due elementi: la nomina Passavanti quale esecutore testamentario delle volontà di Buonamico di Lapo Guidalotti, e il tema della penitenza, ovvero il soggetto centrale sia nell'affresco, sia nel manuale.

⁴⁰³ G. Ravalli, *L'egemonia degli Orcagna* cit., p. 221.

⁴⁰⁴ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 210.

⁴⁰⁵ J. Polzer, *Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis* cit., pp. 262-289; M. Meiss, *Florentine painting* cit., p. 160.

⁴⁰⁶ In un'indagine che attribuisce l'elaborazione degli affreschi a Passavanti, collocandola negli anni Cinquanta, l'analisi del legame tra il ciclo pittorico e la *civitas* è stata condotta solo da Russo, che ha adottato una prospettiva puramente storica, in *Religion civique* cit.

Recentemente, Ravalli⁴⁰⁷ ha proposto di identificare proprio Jacopo Passavanti, nel frate che assolve il laico penitente dipinto nella fascia mediana della parete est. Sebbene questo non sia dimostrabile, riteniamo che un'effigie del priore, presso la sala capitolare, testimonia la dedicazione, implicita, dello spazio a Passavanti (cui già era stata intitolata la biblioteca).

Eppure, secondo gli studi, la presenza della Navicella sulla vela est sarebbe l'elemento che più connette lo *Specchio* agli affreschi [Figura 8]. Infatti, nel prologo del testo, quest'immagine è un'allegoria per trattare della tematica della penitenza. Passavanti scriveva: «secondochè dice el venerabile dottore messere santo Ierolimo, «*poenitentia est secunda tabula post naufragium*»: la penitenza è la seconda tavola dopo il pericolo della nave rotta. Parla il santo dottore della penitenza, per somiglianza di coloro che rompono in mare, de' quali spesse volte interviene che, rotta la nave per grande fortuna e per tempestade che sia commossa in mare, coloro che sono più accorti prendono alcuna delle tavole della rotta nave, alla quale attegnendosi fortemente, soprastando all'acqua, non affondano; ma giungono al rivo o al porto, iscampati del periglio del tempestoso mare. Così avviene degli uomini che vivono in questo mondo, il quale è appellato mare per lo continuo movimento e instabile istato, e per le tempestose avversitadi e gravi pericoli che ci sono, ne' quali la maggiore parte della gente perisce»⁴⁰⁸.

In effetti, possiamo dire che la descrizione del mare tempestoso e del salvataggio attraverso la penitenza collima sia con l'immagine della vela, sia con le iscrizioni presenti nella cornice, delle quali proponiamo una trascrizione di seguito:

QUI HESITAT S(IM)ILIS / EST FLUCTUI MA(RIS) (Giacomo 1,6)

CU(M) CEPISSET MERGI / CLAMAVIT DICE(NS) (Matteo 14,30)

AIT ISU / CHRISTUS M/ODICE / FIDEI / QUAR/E DUB/ITAS/TI (Matteo 14,31)

POS/TUL/ET I(N) / FID/E NI/HIL (Giacomo 1,6)

UT AUDIVIT PETRUS / Q(UI)AD(OMI)N(U)S ESSET TUNIC(AM) (Giovanni 21,7)

VIDISSET VETUM / VALIDU(M) TIMUIT (Matteo 14,30)

⁴⁰⁷ G. Ravalli, *L'egemonia degli Orcagna* cit., p. 225.

⁴⁰⁸ J. Passavanti, *Lo specchio* cit., p. 207.

Tornando all'immagine, nella vela est in basso a sinistra vediamo un pescatore.

Una figura simile abita anche la *Tebaide* di Buffalmacco a Pisa, e rende il senso dell'allegoria presentata attraverso l'episodio biblico della barca di Pietro, salvata da Cristo dalla tempesta sul lago di Tiberiade.

Non solo Passavanti, quanto anche Giordano da Pisa aveva utilizzato le allegorie del pescatore e del pesce in una delle sue prediche sull'Inferno e sul Purgatorio: «i buoni pesci istanno in acqua amara; assai sono migliori che quelli delle dolci; e in ciò significa la condizione della penitenza; chè, come il pesce istà in acqua salsa amara, così noi dovemo istare in acqua amara di lagrime, di dolore, di contrizione de' nostri peccati; onde disse santo Macario una bella parola: se il pesce tu il trai fuori dell'acqua non può vivere; così se il peccatore che torna a penitenza, egli uscirà di lagrime e di dolore di penitenza e d'affrisione, incontante morrà e tornerà a peggio che prima»⁴⁰⁹. E poi, al tempo di Simon de Langres, ovvero il predecessore di Raymond, il Generale dell'Ordine era comunemente chiamato 'pescatore di uomini'⁴¹⁰.

Come ben esprimono le iscrizioni della cornice, e la figura del pescatore, sinora non considerata, il significato della vela è salvifico e si accorda al tono irenico dell'intero ciclo.

Nonostante sia sostenuta dai più, la relazione tra lo *Specchio* e la *Navicella* ha trovato anche oppositori: tra questi, Belting ha dimostrato come l'allegoria sia pregna di una stratificazione di significati di lunghissima durata, e come oggi sia impossibile determinare una sicura fonte letteraria o iconografica. Resta valida l'opzione di ricondurla all'allegoria passavantiana, ma dal momento che la tematica penitenziale è centrale nella predicazione domenicana tutta, non è associabile esclusivamente allo

⁴⁰⁹ *Prediche Giordano da Pisa* cit., p. 56.

⁴¹⁰ A. Mortier, *Historie des maîtres généraux de l'ordre des frères Prêcheurs*, 3 voll., Paris, Alphonse Picard et fils éditeur, III, p. 289.

Specchio. Pertanto, la relazione tra lo *Specchio* e la *Navicella* è plausibile, ma non sufficientemente dimostrata (e dimostrabile).

Sicuro è, che la predica giordaniana, così come il testo passavantiano e la vela est, sono media diversi accomunati da un unico intento: accentuare il valore del sacramento quale veicolo per la riacquisizione della propria dignità, e insieme evidenziare il carisma della Chiesa, unica guida per il compimento della propria missione in Terra.

Di qui, sorgono due problematiche: quali sono il senso ultimo e gli intenti del programma pittorico? Quale linguaggio viene elaborato per veicolare tali contenuti?

5.5 Riverberi della *juridical preaching* in campo artistico: *case-study* sulla parete est

L'*ars orandi* è il cuore della politica culturale domenicana, come vediamo dalla fascia inferiore della parete est. Qui compare l'allegoria dei *domini canes*, tradotta in forma narrativa nella scena di predicazione, che implica la presenza dei tre maggiori santi dell'Ordine Domenicano. Pietro confuta i miscredenti, Domenico aizza i cani contro i lupi con un bastone da comando, e Tommaso regge un libro aperto con un'iscrizione tratta dai Proverbi (8, 7). Le parole, ben leggibili, sono anche l'incipit della *Summa contra Gentiles*, e recitano: «*VERITATEM MEDITABITUR COR MEUM E LABIA MEA DETESTABUNTUR IMPIUM*».

L'azione di Tommaso pare sortire un maggiore effetto rispetto a quella degli altri santi, dal momento che le reazioni degli eretici ritratti di fronte a lui sono estreme: c'è chi straccia le pagine dei propri libri, chi si dispera, e chi non vuole ascoltare la verità. Notiamo che il filosofo non discute con i detrattori dell'ortodossia, semplicemente rivela loro la verità, come il Cristo della Rivelazione e del Giudizio all'apice della composizione. Rispetto al capitolo 4, anche in questo caso Tommaso è autorità incontrastabile, cui fanno da contrappunto gli eretici.

La predicazione domenicana si inserì nel discorso etico-politico cittadino attraverso il volgare, e utilizzando gli strumenti afferenti al campo giuridico-politico. La *juridical preaching* tiene traccia della *forma mentis* dell'Ordine, che, in quanto tale, informò anche del ciclo pittorico, rendendolo parte della politica culturale domenicana. Infatti, gli affreschi si collocano ad un'altezza tale per cui le esperienze summenzionate sono oramai cifra distintiva dell'Ordine a Firenze, e possono sussumersi anche a livello visivo. D'altronde, nel complesso di Santa Maria Novella non esistono altre opere coeve che ricordino tanto esplicitamente l'impegno dei Domenicani per la *civitas*. Per questo, le pitture di Bonaiuti, esposte nella sala di rappresentanza di un convento cardine per il potere dell'Ordine, sono centrali per la propaganda domenicana e la propria auto-celebrazione. E per questo, è necessario far leva sulla *juridical preaching*, dunque sulla politica culturale domenicana, per studiare le pitture.

Finora la storiografia ha posto al centro soprattutto alcuni elementi iconografici: la schiera dei poteri dipinta sulla sinistra, la presenza dei tre Polo, la Cattedrale di Santa Maria del Fiore, un nucleo di elementi correlati al cosiddetto verziere, e infine l'iconografia del Cristo.

Molto è stato detto a proposito dell'identificazione dei personaggi rappresentanti i poteri, e in particolare sul tema si sono concentrate Devlin e Romano [Figura 55]⁴¹¹. Sul *podium* riconosciamo i principali esponenti del potere spirituale e temporale: il Papa, il Cardinale, il Vescovo e poi l'Imperatore, il re e il conte. Romano ha definito l'immagine come una «rappresentazione simbolica del potere e dei vari gradi di autorità»⁴¹², ma ha poi precisato come sia possibile riconoscere ritratti di uomini famosi del tempo.

Nel Papa si è riconosciuta l'effigie di Urbano V⁴¹³, che potrebbe motivare la scelta di altri personaggi, e che potrebbe essere ricordato in quanto promotore della crociata del 1366

⁴¹¹ M.A. Devlin, *An English Knight* cit., pp. 270-281; S. Romano, *Due affreschi* cit., pp. 199-203.

⁴¹² Ivi, p. 200.

⁴¹³ A. Luttrell, *A Hospitaller* cit., p. 364.

e del ritorno della corte papale da Avignone a Roma. Romano ha ritenuto che i motivi elencati possano essere il motore della rappresentazione anche senza dover forzatamente riconoscere il ritratto di Urbano V nell'affresco; a quest'ultimo la studiosa ha sostituito la figura di Innocenzo VI, il Pontefice in carica al momento della realizzazione del ciclo pittorico⁴¹⁴. Innocenzo VI ebbe rapporti con vari personaggi che compaiono nel gruppo e che sono stati messi sempre in rapporto a Urbano V. Alla destra del pontefice riconosciamo il Cardinale Albornoz⁴¹⁵, cui fanno seguito i due personaggi appartenenti a ordini cavallereschi non meglio identificati.

I rappresentanti del potere temporale sono: Carlo IV, il re Pietro di Lusignano (re di Cipro), il conte Amedeo VI di Savoia, ovvero personalità che non aiutano a stabilire l'identità del Papa, poiché vissero sia l'epoca di Urbano V, che quella di Innocenzo VI. Nell'uomo di profilo vestito di bianco vediamo Edward le Dispenser: come denota la sua posizione, venne aggiunto alla composizione successivamente, probabilmente in memoria della visita al convento nel 1370⁴¹⁶. Inserire una rappresentazione dei poteri entro la sala capitolare corrisponde certo a una volontà programmatica, facilmente associabile agli scopi della predicazione trecentesca a Firenze, ove i frati non avevano timore di commentare la situazione politica cittadina.

In bilico tra il realismo dato dalla presenza di personaggi storici contemporanei, e il loro stesso assurgersi a simbolo della carica impersonata, l'immagine corrisponde alla volontà programmatica dei Domenicani di normare la società cristiana. A conferma, notiamo che il Papa è posizionato poco più in alto dell'Imperatore⁴¹⁷.

I personaggi descritti sono disposti frontalmente su un palchetto, e ai loro piedi sono rappresentati altri componenti della *civitas*: laici, pellegrini, mercanti, donne e poveri. Tra questi, Daniel Russo ha notato come vi sia una presenza consistente di giudici e giuristi, raffigurati con abiti e copricapi rossi e con i libri come attributo⁴¹⁸.

⁴¹⁴ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 201.

⁴¹⁵ A. Luttrell, *A Hospitaller* cit., p. 364.

⁴¹⁶ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 202.

⁴¹⁷ Tommaso descrive il potere temporale e spirituale come totalmente dipendenti l'uno dall'altro e derivati indipendentemente da Dio; il filosofo non opera alcuna *reductio ad unum* dei due poteri: solo in virtù di una congiunzione personale, il Papa li detiene entrambi occupando l'apice di entrambe le gerarchie.

Cfr. I.T. Eschmann OP, *St. Thomas. Aquinas on the Two Powers*, «Mediaeval Studies», 20, 1958, pp. 181-190.

⁴¹⁸ D. Russo, *Religion civique* cit., p. 288.

Successivamente, Maria Grazia Chiappori ha riconosciuto il ritratto dei tre Polo, sottolineando come Bonaiuti «onde renderli immediatamente riconoscibili, [attribuì loro] connotati etnici e costumi cinesi»⁴¹⁹. La studiosa ha affermato che in Occidente i tre veneziani erano considerati come dei veri e propri missionari⁴²⁰.

Per meglio indagare il secondo elemento iconografico, ci rifacciamo agli ultimi studi condotti sulla relazione tra Marco Polo e l'Ordine Domenicano. Precisiamo che il mercante fu un 'prodotto' dei frati che ne legittimarono la figura⁴²¹, poiché l'opera di traduzione del *Devisement dou Monde* dal volgare al latino venne portata avanti nello *studium* lagunare. Nello specifico, la versione Z va ricondotta al convento dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia, sebbene «la presenza domenicana [aleggi] sia sul viaggio di Marco Polo sia nella elaborazione 'carceraria' del testo»⁴²². Inoltre, recentemente è stato rinvenuto un documento che attesta gli stretti legami tra il convento e il mercante: in una pergamena del 1323, Marco risulta essere nella sala del capitolo domenicano di Venezia, insieme ai frati riuniti per accettare un ingente lascito testamentario. La presenza di un laico mercante nella sala, per di più in una posizione rilevante – quale fu quella ricoperta da Marco –, è del tutto inusuale ed è la testimonianza del gran riguardo che i frati avevano per lui⁴²³. Pertanto, Marco Polo si inserirebbe «in un interscambio complesso, in un andirivieni, tra cultura laica e volgare e cultura chiericale e latina, che sembra caratteristica della politica culturale [...] dell'Ordine Domenicano»⁴²⁴.

Questo interscambio determina la scelta di raffigurare Marco nel capitolo per celebrare la sinergia tra l'Ordine e la classe mercantile, ovvero la più abbiente, e la più problematica per gli equilibri della *societas christiana*.

La consonanza tra la *juridical preaching* e la politica per immagini elaborata dai Domenicani è ben esplicita dal ritratto dei Polo, tanto che ci ricorda le predicazioni sul

⁴¹⁹ M.G. Chiappori, *I tre Polo nella Ecclesia militans di Andrea Bonaiuti in S. Maria Novella a Firenze*, «Quaderni medievali», 15, 1983, pp. 27-51: 29.

⁴²⁰ Ivi, p. 28.

⁴²¹ A. Montefusco, «Accipite hunc librum». *Primi appunti su Marco Polo e il convento veneziano dei SS. Giovanni e Paolo*, in «Ad consolationem legentium». *Il Marco Polo dei Domenicani*, a cura di M. Conte, A. Montefusco, A. Simion, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 39-56: 43-44.

⁴²² Ivi, p. 41.

⁴²³ M. Bolognari, *Marco Polo e il convento dei SS. Giovanni e Paolo nella 'roulette veneziana'*, in «Ad consolationem legentium». *Il Marco Polo dei Domenicani* cit., pp. 15-38.

⁴²⁴ A. Montefusco, «Accipite hunc librum». *Primi appunti*, p. 45.

denaro di Giordano da Pisa. Ritroviamo il conformismo della *juridical preaching* anche nelle pitture di Bonaiuti.

Il terzo elemento iconografico individuato nell'affresco della parete est della sala capitolare è il Duomo: alle spalle degli uomini di potere si staglia il lato longitudinale di Santa Reparata, definita da Franklin K.B. Toker «the most grandiose of medieval architectural renderings»⁴²⁵.

Rahel Meier si è interrogata sul nesso tra la struttura architettonica raffigurata e l'effettivo stato dei lavori per la costruzione dell'edificio⁴²⁶. Al tempo degli affreschi, erano state terminate solo la facciata, iniziata nel 1296 sotto Arnolfo di Cambio, e le prime due campate voltate, come da progetto di Francesco Talenti. Di conseguenza, entro il capitolo i Domenicani forniscono una sorta di anteprima della forma finale dell'edificio, ed è proprio per questo che possiamo notare alcune incongruenze rispetto all'edificio odierno.

La studiosa ha giustificato la raffigurazione della Cattedrale attraverso una notizia riportata da Biliotti: il cronista racconta di un gran numero di frati di Santa Maria Novella presenti nel giorno della posa della prima pietra. Altresì, con la capacità tecnica dimostrata dall'Ordine nell'*ecclesia laicorum* di costruire volte, da cui si originerebbe la richiesta di Domenicani in molti cantieri fiorentini, a partire dal 1355⁴²⁷.

Le ricerche di Meier testimoniano soprattutto dell'impegno dei frati di Santa Maria Novella in questioni di rilevanza per la città, e sebbene le ipotesi che derivano dallo studio dei documenti si possano dire fondate, ci sembrano limitate dall'astrarre eccessivamente l'edificio dal contesto dell'affresco.

Se reinseriamo Santa Reparata nel sistema dipinto da Bonaiuti sulla parete est, vediamo che forma un inscindibile nucleo insieme al *podium*, e che funge da perno visivo nella composizione. Difatti, Romano lo considera elemento di partenza per la lettura dell'affresco⁴²⁸.

⁴²⁵ F.K.B. Toker, *Building on Paper: The Role of Architectural Drawings in Late-Medieval Italy*, in *L'art et les revolutions. Technique, Structure et style de l'architecture*, Atti del convegno di Strasburgo 1989, a cura di A.M. Romanini, Strassburg, 1992, pp. 31-50: 34.

⁴²⁶ R. Meier, *Wie kommt der Florentiner Dom* cit.

⁴²⁷ Ivi, p. 141.

⁴²⁸ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 199.

Pertanto, possiamo affermare l'appropriazione visiva programmatica del simbolo della *civitas*, costruito dalla *civitas* con la collaborazione a stretto braccio dei Predicatori stessi.

Dal nucleo descritto, procedendo verso destra, incontriamo il quarto elemento iconografico identificato: il verziere [Figura 56]. Lo studio di Romano ha segnato un punto di svolta rispetto alle interpretazioni iconografiche fornite fino a quel momento, interpretazioni che ponevano il verziere in assonanza con quello del Camposanto pisano, ovvero con la raffigurazione della vita gaudente, del peccato.

Solo la voce di Hermann Hettner, a cui Romano si è unita, si discostò dalla tradizione, poiché lo studioso lesse il soggetto quale rappresentazione simbolica delle Virtù umane, attraverso il filtro del commento di Tommaso al *Cantico dei Cantici*. Egli si avvale anche della *Clavis* di Melitone per giustificare la danza come elemento positivo, capace di esprimere la gioia per la liberazione dal peccato, in rapporto a David e al passo 2Samuele 6,14⁴²⁹.

Per dimostrare il carattere positivo, e non negativo, dell'iconografia del verziere, Romano ha analizzato la verzura retrostante i quattro personaggi, e li ha caratterizzati come: il *vir meditativus* in associazione al noce significante santità e virtù morale; la dama con cagnolino come prudenza o fedeltà in connessione al melagrano, simbolo di amore e fecondità; l'uomo con il falco, ovvero il superbo che unito al cedro, e al Salmo 92,13, diventa il giusto capace di dare molti frutti; la donna con uno strumento musicale e il melo alle spalle, che si definirebbe come *perfectae animae vel opera* secondo la *Clavis*, il testo utilizzato per tutte le precedenti interpretazioni botaniche⁴³⁰.

La precisione dei riferimenti proposti da Romano determina la nostra scelta di seguirne l'interpretazione.

Possiamo precisare la scelta di ripetere il *vir meditativus* del verziere anche nella scena di penitenza, tramite la teoria tomista relativa alla sinderesi, ovvero un concetto centrale nell'ambito della predicazione sviluppatosi contestualmente agli affreschi. Soprattutto se rammentiamo quanto segnalato da Macchiarelli relativamente alla svolta registratasi nella pratica penitenziale, dal 'saper confessare' al 'sapersi confessare'.

⁴²⁹ H. Hettner, *Italienische Studien* cit.

⁴³⁰ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 199.

L'ipotesi di vedere i due passaggi della sinderesi dipinti presso la sala capitolare è cogente, e conferma l'interpretazione del verziere quale effetto della concordia dei poteri terreni, posti sulla sinistra, piuttosto che quale immagine del Purgatorio. Infatti, quel *vir meditativus*, pur vivendo entro un piccolo paradiso terreno, sarebbe cosciente della propria situazione (ossia di vivere nella perfezione meritevole, ma solo umana) e capace di condurre un'autoanalisi preliminare alla penitenza, e poi al conseguente compimento della volontà divina, e infine al raggiungimento del Paradiso celeste.

La riproposizione del verziere di Buffalmacco, risemantizzato attraverso l'inserimento di personaggi positivi, ha permesso a Romano di istituire un parallelo con l'affresco della Sala dei Nove a Siena: Lorenzetti dispone a sinistra il *Buongoverno* e a destra i suoi *Effetti*, così come Bonaiuti dispone il verziere di destra come effetto della schiera dei poteri⁴³¹. Proprio come dimostra l'affinità tra gli affreschi di Lorenzetti e Bonaiuti, l'interscambio tra diritto e teologia, che definisce la *juridical preaching*, è strutturale nella comunicazione visiva del capitolo di Santa Maria Novella.

A fronte di quanto abbiamo affermato, è d'obbligo tornare sulla scena di penitenza che si colloca tra il verziere e il Duomo [Figura 57]. Il frate è rappresentato sulla *sella confessionalis*, che tende a sottolineare l'autorevolezza del ruolo di amministratore del sacramento. L'allusione al grande potere esercitato è data dal gesto dell'assoluzione, che esplicita il parallelo con la mano di Dio stesso. Questo gesto introduce nell'istituzione ecclesiastica una dimensione fortemente giuridica, che rispecchia il passaggio avvenuto con Penyafort da confessore-medico a confessore-giudice. La confessione, l'inquisizione antiereticale, la proclamazione della santità assumono la veste della procedura giudiziaria⁴³².

L'osmosi tra diritto e teologia non si registra più solo nella *juridical preaching*, ma anche nella pittura, e nelle pratiche religiose. Soprattutto, se consideriamo la scena descritta in associazione al Cristo della Rivelazione e del Giudizio, posto allo zenit della parete est [Figura 58].

⁴³¹ Ivi, p. 204.

⁴³² R. Rusconi, *Ordini medievali del peccato. La penitenza tra confessione e tribunale*, in *Peccato e pena. Responsabilità degli uomini e castigo divino nelle religioni dell'Occidente*, a cura di M. Borsari, Modena, Fondazione Collegio San Carlo di Modena, 2007, pp. 103-125: 108.

Il Cristo, con il libro e una chiave, ha ai suoi piedi l'Agnello ad occhi chiusi, accovacciato su di un libro sopra l'altare, da cui pendono sei cordoncini. Ai lati aleggiano i simboli dei quattro evangelisti totalmente ricoperti di occhi. L'unione tra mondo terreno e celeste avviene tramite san Domenico, che indica alle anime elette, rappresentate da bimbi incoronati di fiori, l'ingresso al Regno dei Cieli, le cui porte sono presidiate da san Pietro e altri santi.

Gli elementi apocalittico-escatologici e i simboli di potere si fondono nella curiosa iconografia del Cristo, che si può spiegare - ancora una volta - attraverso i cartigli della cornice che conchiude la parete:

GLORIA HEC EST OM(N)IBUS/S(AN)C(T)IS EIUS (Salmo 149,9)

ILLE ERAT LUCERNA AR/DE(N)S ET LUCE(N)S (Giovanni 5,35)

BEATI QUI AD CENAM NU/TIARUM AGNI VOCATI SUNT (Apocalisse 19,9)

PRECO CLAMABAT/VAENTER (Daniele 3,4)

*QUASI STELLA MATUTINA I(N)MEDIO/DE[...]E (ET) QUASI LUNA PLENA I(N)
DIEBUS SUIS* (Siracide 50,6)

I cartigli sottolineano la crisi iconografica che abbiamo individuato, poiché si rifanno al tema della Rivelazione e del Giudizio, invitando l'osservatore/il penitente a perseguire il cammino iniziato.

Piuttosto che rifarsi al tradizionale confronto con la Pala Strozzi, Romano ha spiegato la crisi iconografica tramite le miniature delle *Decretali*, precisamente attraverso le immagini antecedenti le *distinctiones* iniziali, che illustrano un testo particolare, di natura giuridica, contenente formulazioni di principio riguardanti non solo l'ambito legale, ma tutta la *forma mentis* di questo periodo⁴³³. La studiosa ha precisato che si ricorreva allo schema codificato dalle miniature ogni qual volta fosse necessario dare visibilità all'idea di autorità, e ai rapporti dei poteri divino e umano. In particolare, l'autrice ha individuato

⁴³³ S. Romano, *Due affreschi* cit., p. 209

nelle miniature bolognesi del XIV secolo, il filtro attraverso cui analizzare l'iconografia di Cristo.

Di più, dobbiamo ricordare Tommaso che utilizza l'immagine della chiave quando descrive i poteri appartenenti alla sfera della giurisdizione, come la scomunica, mentre essa designa generalmente il potere sacramentale. La *clavis est duplex*, infatti, va distinta in *clavis ordinis*, ovvero quella conferita tramite l'ordinazione sacerdotale, e la *clavis iurisdictionis*, cioè quella di cui possono disporre anche i non sacerdoti. Così, il potere di governo della Chiesa (*iurisdictio*) è distinto da quello sacramentale delle chiavi, ma questi si sovrappongono proprio nella sfera della penitenza (*forum internum*), dato che l'assoluzione sacramentale, richiede che l'assolto sia sottoposto alla giurisdizione dell'assolutore⁴³⁴. Considerata la scena centrale della parete est con la penitenza, potremmo ricondurre all'immagine tomista anche la chiave che regge il Cristo.

Quanto abbiamo riscontrato nel caso delle Virtù della parete ovest, è valido anche per la parete est, infatti, anche le iconografie più codificate, come quella del Giudizio e della Rivelazione, vengono piegate alle necessità normative dell'affresco. I Domenicani risemantizzano persino quest'immagine con l'intento di presentare una società regolata secondo la propria visione, esattamente come accadeva nelle piazze, dai pulpiti.

Poiché l'analisi iconografica separa troppo gli elementi della composizione, per unire i vari soggetti analizzati, procediamo nel tentativo di codificare il linguaggio usato dalle pitture.

In un articolo sui metodi della pittura narrativa tardomedievale, Belting ha dimostrato che la funzione delle immagini narrative cambiò, e produsse una nuova struttura narrativa corrispondente a un nuovo ruolo sociale dell'arte⁴³⁵. Egli ha illustrato questo cambiamento radicale attraverso le opere di Giotto della Basilica Superiore di Assisi, e della Cappella degli Scrovegni: mentre le prime si concentrano sul realismo dei dettagli, che permette di verificare empiricamente la vita di san Francesco, le seconde rivelano

⁴³⁴ *ASent* d. 19, q. 1, a. 1, qc. 3, co.

⁴³⁵ H. Belting, *The New Role* cit., p. 151.

un'interpretazione psicologica accentuata dell'attenzione data all'espressione di stati d'animo e personalità.

L'inaugurazione della nuova prospettiva narrativa determina la conversione della tensione al divino, in tensione al reale. Tale ribaltamento permette l'immedesimazione del devoto nelle immagini⁴³⁶. Questi risultati si possono registrare solo nell'arco dei primi venti/trenta anni del Trecento, infatti, con la pittura secolare nuovi temi, di natura politica e sociale, entrano a far parte delle narrazioni pittoriche e di conseguenza «allegory became its new domain»⁴³⁷.

Così, la narrazione persiste, ma diviene fittizia e più simile agli *exempla*, che illustrano un tema attraverso un programma di natura teorica o astratta. «Narrative adopted an instrumental scope. It no longer told a story but served other ends: it became a way of arguing, of phrasing topics of general interest, a reading device»⁴³⁸. Belting ha definito le pitture come *monumental narrative allegory*, poiché quanto è nuovo sono l'aspetto pubblico e la funzione politica. La narrazione diventa un metodo di esposizione ed anche una modalità di persuasione.

Nel suo articolo lo studioso ha trattato anche delle pareti affrescate da Bonaiuti descrivendole come: «entirely fictitious narrative. Its unity is conceptual, it serves as a description or exposition of a program in narrative terms. [...] It is a reading device for following an argument»⁴³⁹. L'allegoria «had become the main device for discussing politics and social matters in general. In its poetical and scholarly mode for dealing with human conduct and social patterns»⁴⁴⁰.

Ci sembra che i Domenicani compresero la forza della *monumental narrative allegory* e la fecero propria, come vediamo a Pisa⁴⁴¹ e a Firenze. Nonostante questo, le due opere hanno intenti molto diversi, e dunque sfruttano diversamente anche il metodo.

⁴³⁶ Ivi, p. 152.

⁴³⁷ Ivi, p. 154.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ Ivi, pp. 155-156.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 155.

⁴⁴¹ La committenza domenicana per gli affreschi del Camposanto è stata dimostrata in: C. Frugoni, *Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 3, vol. 18, n. 4, 1988 p. 1557-1643.

L'assimilazione è testimoniata anche dal parallelo che Frugoni istituisce tra gli affreschi di Buffalmacco e gli *exempla*, ovvero un'operazione che solo in seconda battuta dobbiamo a Belting. Gli *exempla* sono molto più vicini all'esperienza dell'ascoltatore rispetto ai miracoli, infatti: «il miracolo conferma la santità, l'*exemplum* la costruisce»⁴⁴². L'osservazione di Frugoni rafforza anche quanto abbiamo rintracciato nella parete sud, dove sono esposti i miracoli di san Pietro da Verona.

Nonostante l'affinità, se nel Camposanto «allo spettatore è suggerita una nostalgica riconquista del Paradiso perduto»⁴⁴³, nel capitolo la Gerusalemme celeste diventa la città di Firenze, grazie alle azioni dell'Ordine Domenicano che l'hanno resa città eletta. Infatti, la parete est è occupata in egual misura dal mondo terreno e da quello celeste: il nucleo con il Duomo e il verziere riassume il mondo terreno nella forma di Firenze, così la città diventa specchio dei cieli. Il tutto è confermato dal tono irenico che pervade la totalità della rappresentazione, dalla quale il male è assente.

In merito all'affresco pisano è stato scritto che «il fine che si propone questa sorta di predica figurata è quello di fustigare una classe sociale troppo soddisfatta di sé, che misura il senso della vita secondo un metro di valori puramente terreni»⁴⁴⁴. Un attacco sì sfrenato al laicato è assente nelle pitture di Bonaiuti, è proprio questa la differenza a cui abbiamo accennato in apertura presentando la diversità di intenti e di metodi.

La sala capitolare di Santa Maria Novella si configura come il luogo preposto a rimarcare che l'operare dei Domenicani è in sinergia con la società civile, e a conformare quest'ultima al proprio programma di vita nella *caritas* e nella penitenza. Piuttosto che attaccare e stigmatizzare l'etica civile, i Domenicani di Santa Maria Novella si propongono di rieducarla mostrandosi come i primi persecutori del bene comune. Per tal motivo delineano il percorso penitenziale che permette all'individuo di riacquisire la dignità perduta peccando nella parete est, e il percorso educativo nella parete ovest.

Rispetto al progetto sotteso agli affreschi dobbiamo ricordare anche quanto detto in merito al pubblico di riferimento. I Domenicani si costituiscono quale guida capace

⁴⁴² Ivi, p. 1616.

⁴⁴³ Ivi, p. 1590.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 1582.

di educare i fedeli laici, e i membri della comunità conventuale, presentandogli la propria missione e i metodi per perseguirla, mentre espongono i risultati ottenuti in città, in sinergia con essa, ai vertici dell'Ordine.

Il confronto tra il Camposanto e la sala capitolare ha evidenziato che il riverbero della *juridical preaching* nelle arti visive è peculiare di Santa Maria Novella, e ha dimostrato che l'analisi della predicazione è un passaggio obbligato per interpretare gli affreschi nel solco della politica culturale dell'Ordine. In ultima analisi, consideriamo che nella 'predica figurata' di Pisa, il momento del Giudizio Finale, espresso su base morale, è accompagnato da un cartiglio in cui si registra l'interscambio tra ambiti diversi, ma solo a livello linguistico: nell'iscrizione che fa riferimento al libro della vita che raccoglie i nomi di chi si salverà, si utilizza il termine 'quaderno', in cui si 'cassano' i peccati secondo l'abitudine mercantile a maneggiare i libri di conto, dove il dare e l'avere vengono costantemente aggiornati⁴⁴⁵.

Ripercorrendo l'analogia tra i risultati di Bonaiuti e quelli di Lorenzetti, è evidente che nella sala capitolare l'osmosi tra teologia e diritto è strutturale, mentre presso il Camposanto l'interscambio resta impresso in un minuto dettaglio linguistico.

Abbiamo ricondotto a una peculiare *forma mentis* dell'Ordine di Santa Maria Novella quella comunione di intenti che domina la predicazione e le pitture del capitolo. Poiché l'una si sviluppa sul piano linguistico, e le altre si articolano su quello visivo, non possiamo ricondurre i risultati pittorici del capitolo alla sola *ars orandi*. Infatti, fu necessario individuare dei modelli artistici per mettere a punto un'efficace politica delle immagini capace di essere compresa da quel pubblico misto, già più volte descritto.

L'affinità individuata da Romano con gli affreschi senesi, o l'assonanza con le miniature-canovaccio delle *Decretali* non spiegano fino in fondo il tono di una composizione tanto ricca, poiché trattano dei modelli iconografici dei singoli elementi, piuttosto che del linguaggio adottato. Dal momento che la fascinazione per gli affreschi della sala capitolare nasce proprio di fronte al sincretismo dei singoli elementi che generano il ciclo (motivo per cui questi non vanno considerati separatamente), occorre

⁴⁴⁵ Ivi, p. 1574.

comprendere come in uno dei più rappresentativi luoghi del convento domenicano si conseguì una composizione sì complessa, priva di precedenti o di eredi.

5.6 Politica di/in immagini. Osmosi, interlocuzione, appropriazione dei metodi visivi comunicativi della *civitas Florentiae*

Dato che il punto di vista assunto finora si è rivelato fruttuoso, ora, esaminiamo il linguaggio pittorico del ciclo nel capitolo, con l'intento di rintracciare modalità comunicative contemporanee agli affreschi di Bonaiuti, che poterono ispirare il linguaggio artistico domenicano, e di descrivere l'attuarsi della politica culturale domenicana e i suoi metodi.

In un recente saggio, Klaus Krueger ha trattato il tema della visualizzazione dello spazio sociale tramite le immagini pubbliche a Firenze, e quello della efficacia mediatica delle idee politiche e dei valori sociali trasmessi dalle immagini stesse⁴⁴⁶. Egli ha esaminato il ruolo delle immagini in quanto mezzi di auto-costituzione e auto-interpretazione dei gruppi sociali, cioè di quelle configurazioni sociali considerate sfere pubbliche interne o solo parzialmente sfere pubbliche. Tali sfere si costituirono entro di uno spazio comunicativo, o più precisamente di reti comunicative, definite da sistemi di partecipazione o di esclusione, di consenso o di distacco.

In questo spazio comunicativo le immagini erano strumenti potenti in grado di farsi portatrici di valenze normative: Krueger si è interrogato proprio sul linguaggio visivo che si elaborò nel corso del Trecento per manifestare argomenti di politica, diritto e governo, sottoforma di rappresentazioni realistiche.

Lo studioso si è concentrato su immagini provenienti da contesti laici e ha tracciato una certa tendenza fiorentina contemporanea agli affreschi di Bonaiuti. Così, il saggio raccoglie esempi che si configurano quale ottimo metro di paragone per comprendere il linguaggio adottato dall'Ordine nell'aula di Santa Maria Novella.

⁴⁴⁶ K. Krueger, *La politica dell'evidenza nel Trecento fiorentino. Pittura e immaginario pubblico*, Roma, Viella, 2020 (ed. or. 2015), p. 9.

Innanzitutto, nella Firenze del Trecento, Krueger ha osservato una stretta connessione tra le immagini pubbliche e le immagini del pubblico, fra spazio comunicativo e spazio concretamente e materialmente edificato, fra città costruita e città immaginata o intesa come immagine⁴⁴⁷. L'autore ha condotto un'analisi dell'urbanistica di Firenze e ha dimostrato come gli interventi effettuati nel corso del Trecento corrispondano all'intento di mettere a regime lo sguardo del cittadino, segnalando i centri di potere e presentandoli in tutto il loro splendore al forestiero: emblematico è il caso di Piazza della Signoria, e in particolare di Palazzo Vecchio.

In città, questi luoghi diventavano un «complesso unitario e il segno tangibile di un nuovo tipo di sfera pubblica espressione dell'autorità del regime del buon governo»⁴⁴⁸, ed erano anche espressione di un sistema sociale e civile ordinato, poiché fungevano sia da auto-attestazione che da manifestazione all'esterno di potere.

Sottolineando l'attenzione riservata alla politica estera tipica delle città-repubblica e soprattutto di Firenze, l'autore ha definito l'attuarsi di un 'regime dello sguardo costruito', «che rende lo spazio sociale letteralmente esperibile come ordine figurativo e in molti modi costruisce evidenze, è complementare al ruolo svolto dalle immagini pubbliche e dai programmi iconografici i quali, dal canto loro, non solo rappresentano e rendono manifesti i concetti di ordine politico e di valore sociale, ma li realizzano a livello estetico-performativo correlando le esperienze corporee e visive all'interno dello spazio sociale»⁴⁴⁹.

Tra le varie immagini considerate nel saggio, vi è anche il celebre affresco con la *Cacciata del Duca di Atene* del 1344-1345 [Figura 59], in cui si vede Palazzo Vecchio diventare un monumento di esplicita e pubblica significatività. «L'edificio è rappresentato in modo fedele alla realtà, ma questo realismo assume una funzione argomentativa di tipo simbolico, perché lo segnala come [...] la sede del potere legislativo, vale a dire l'asse portante del potere politico»⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 13.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 17.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 18.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 77.

A fronte di quanto riassunto, possiamo guardare con occhio nuovo il Duomo dell'affresco della parete est. Qui, Santa Reparata non è puro elemento scenografico come dimostra il confronto con altre rappresentazioni di edifici cittadini in contesti religiosi. Ad esempio, presso Santa Croce, nell'affresco con la *Venuta dei francescani a Firenze* è dedicato largo spazio all'immagine della città, e in particolare a Piazza Duomo, ma gli edifici fungono da semplice contestualizzazione storico-geografica dell'evento [Figura 60].

Al contrario nell'opera di Bonaiuti il Duomo è elemento centrale e di grande impatto visivo date le dimensioni, in quanto rende visualizzabile una realtà familiare ed esperibile che si sviluppa in un'argomentazione di stampo astratto. L'astrazione permette di collocare gli elementi storici, cioè i rappresentanti dei poteri, e insieme il popolo e l'Ordine Domenicano, in un orizzonte che trascende la storia: con l'utilizzo di elementi iperrealistici (quali i ritratti, gli indumenti dei vari personaggi, e i dettagli del Duomo) si dà forma a un contenuto dal significato sovratemporale, evidente e normativo: ricordiamo, ad esempio, che il Papa ha una posizione preminente rispetto all'Imperatore.

Proprio la decisione di unire la schiera dei poteri al Duomo, ovvero di creare un nucleo coeso e realistico all'interno di una narrazione allegorica, sottolinea la volontà dell'Ordine di 'rimettere a posto' le gerarchie. Altresì, con quest'immagine l'Ordine insegna i valori cardine su cui la società retta, la società di Dio, si fonda: non la moneta, non le istituzioni secolari come proposto dalla retorica cittadina, bensì la penitenza quale via alla socializzazione della salvezza e la *caritas*, strettamente legata al sacramento, nell'originaria accezione di *amor dei* come esposta nella parete ovest.

Se poi guardiamo l'immagine dalla prospettiva cittadina, dobbiamo ricordare che già nel corso del XIII secolo si assistette ad una progressiva valorizzazione del Duomo. Nel corso del XIV secolo, la Cattedrale venne ufficialmente riscoperta anche dalla storiografia municipale, entrando a pieno titolo nel mito delle origini civiche durante il

XV secolo⁴⁵¹. Questo dimostra una riduzione della subalternità della chiesa rispetto al Battistero di San Giovanni, che pur restando sede delle celebrazioni di maggior pregnanza liturgica, e palladio civile del prestigio pubblico, tesse sempre più a dipendere dalla centralità liturgica e rituale di Santa Reparata.

Di più, nella sala capitolare, l'edificio diventa emblema dell'unità cittadina, del contributo di tutti per un bene comune, se consideriamo l'impegno della *civitas* tutta nel finanziamento dei lavori. Fornendo anticipazioni sulla forma finale della cattedrale, l'Ordine si fa annunciatore e istitutore dell'immagine della Firenze eletta, ancora in divenire.

Ricordando la dimensione normativa che innerva gli affreschi, e il regime dello sguardo che domina l'urbanistica della città, l'analisi del Duomo sulla parete est del capitolo evidenzia che i metodi della politica cittadina vennero assorbiti dall'Ordine dei Predicatori. Attraverso la risemantizzazione della pittura secolare, mantendone l'efficacia comunicativa, i Domenicani trasferivano la propria idea di società ideale, di bene comune, di *pax civitatis*.

Rispetto al concetto di evidenza come manifestazione verso l'esterno, possiamo riflettere sul caso dell'affresco di Bonaiuti considerando l'ambiente in cui si trova: la sala capitolare, luogo di rappresentanza dell'Ordine, non solo durante i Capitoli Provinciali e Generali, ma anche in occasione della processione del Corpus Domini.

L'autorappresentazione celebrativa si conferma attraverso le affermazioni di Krueger, che scrive: «l'affresco è pubblico e rende pubblico, svolge un ruolo determinante nella costruzione sociale sia di un consenso politico considerato generalmente vincolante (*consensus omnium*) sia di un'unione sostenuta unanimamente dalla comunità di consenso (*opinio communis*)»⁴⁵². Altresì, richiamando alla mente le miniature-canovaccio delle *Decretali* proposte come confronto con il Cristo del Giudizio e della Rivelazione, ci apparirà ancor più chiara la perenne prospettiva normativa esposta

⁴⁵¹ A. Benvenuti Papi, *Arnolfo e Reparata. Percorsi semantici nella dedizione della cattedrale fiorentina*, in *Arnolfo's Moment*, Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 26-27, 2005), a cura di D. Friedman, J. Gardner, M. Haines, 2009, pp. 233-257: 233.

⁴⁵² Ivi, p. 26.

agli occhi del pubblico nella sala capitolare, piuttosto che celata nelle pagine di un manoscritto. Lo stesso è valido per l'affresco della parete ovest, in cui finalmente si sintetizza e si esibisce il sistema sapienziale tomista, anch'esso non più confinato alle pagine dei manoscritti.

Se finora la critica aveva individuato le intenzioni autocelebrative, epidittiche e moralizzanti degli affreschi, e se a seguito delle analisi qui condotte abbiamo riunito sotto la medesima *forma mentis* le pitture e la *juridical preaching*, dagli ultimi confronti effettuati abbiamo dimostrato che il conformismo caratterizza anche le immagini della politica culturale domenicana. Ovvero, nella predicazione per immagini i Domenicani adottano le modalità comunicative della Firenze secolare, poiché rappresentano un linguaggio ben codificato e comprensibile.

Il confronto tra il regime dello sguardo, la politica dell'evidenza messa in atto con la produzione di immagini laiche e pubbliche presenti a Firenze, e gli affreschi di Bonaiuti dimostra l'acquisizione del linguaggio artistico cittadino da parte dei Domenicani, che comprendendone la forza normativa lo ripropongono anche entro le mura del convento. Quello scenario di coerenza sociale ed efficienza statale basato sul consenso di cui Firenze si fa forte agli occhi del forestiero, viene adottato nella parete est dove non c'è spazio per il male, ed anche l'eretico è convertito dalla forza della predicazione domenicana (come esempio si rammenti la l'allegoria dei *domini canes*), dove le diverse compagini sociali si riassumono nel simbolo del placido agnellino ai piedi della gerarchia dei potenti.

A livello figurativo, i Domenicani di Santa Maria Novella si dimostrano capaci di comprendere e acquisire modalità espressive della *civitas*, per fondare l'opinione comune sul sovvertimento semantico che rimette al centro la penitenza, il vero sacramento attraverso cui si esprime la *caritas*.

Infatti, dobbiamo legare la precisazione del significato di *caritas* quale *amor dei* sulla parete ovest al contesto sociale. Nella Firenze del XIV-XV secolo la dinamica assistenziale delle opere pie tese a istituzionalizzare la *caritas*, assegnandole una valenza prettamente operativa tale da convertirla in elemento di rilevanza economica, funzionale

a unire tutta la città insieme come una comunità spirituale⁴⁵³. Seppure i Domenicani furono tra i promotori dei movimenti assistenziali, a lungo andare i modi e i linguaggi della carità si dissolsero nel sociale collettivo⁴⁵⁴, di qui la necessità di riaffermare il concetto primo di *caritas*.

Se le confraternite riassumono la comunità attraverso la *caritas*, organizzando un sistema di circolazione della ricchezza che si identifica con la vita economica della città, i Domenicani mettono in atto il medesimo processo puntualizzando il significato primo della Virtù quale *amor dei*. L'Ordine utilizza il concetto in relazione al Corpus Domini, che a questa altezza cronologica si sovrappone al bene comune, al corpo cittadino. In questo modo, i frati si autorappresentano come la guida preposta a raggiungere la salvezza eterna, attraverso la penitenza da loro predicata. Infatti, la scena centrale della parete est ritrae il sacramento come l'atto attraverso cui l'uomo riacquista la dignità perduta, cioè la capacità di orientare le proprie scelte in continua tensione etica verso Dio. Il soggetto è illuminato dalla parete dirimpetto (ovest) in cui è centrale la tematica sapienziale: per raggiungere la *caritas* è necessaria l'illuminazione dell'intelletto, che a sua volta non può avvenire senza la liberazione dal peccato⁴⁵⁵.

Rappresentando il sacramento, in associazione a san Domenico, l'Ordine si auto-investe del primato di guida spirituale in un tempo in cui i movimenti penitenziali e i monasteri aperti aspiravano a una presenza effettiva nella storia e nella società (pur riuscendo a conservare la propria forte matrice laicale)⁴⁵⁶.

Non solo, la tematica penitenziale è di rilevante importanza proprio negli anni Sessanta, quando a Firenze i grandi temi dell'apocalittica collettiva diventarono centrali anche tra le fila del non conformismo religioso⁴⁵⁷. Certo, ritroviamo traccia di ciò anche nello *Specchio*, dove la penitenza è «lo scampo e la salute della maggior parte dell'umana

⁴⁵³ G. Todeschini, *Razionalismo e teologia della salvezza nell'economia assistenziale del basso Medioevo*, in *Povertà e innovazioni istituzionali in Italia: dal Medioevo ad oggi*, a cura di V. Zamagni, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 45-54.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ Per la relazione tra intelletto, carità e penitenza si veda: C. Delcorno, *La fede spiegata ai fiorentini* cit., p. 328.

⁴⁵⁶ A. Bartolomei Romagnoli, *I movimenti penitenziali alla fine del Medioevo come problema storiografico*, «Chiesa e Storia», 6-7, 2016-2017, pp. 23-56.

⁴⁵⁷ M. Lodone, *L'attesa e la paura. La fine dei tempi nella predicazione fiorentina del tardo medioevo (XIV-XVI secolo)*, <<https://journals.openedition.org/cei/6244#bodyftn16>> (2019).

gente»⁴⁵⁸, ma il testo non basta a spiegare l'intento normativo degli affreschi come invece ha reso possibile il confronto con la *juridical preaching*.

D'altronde, Firenze, città guelfa per eccellenza, nel corso dei secoli da un lato esaltò l'alleanza con Roma attraverso una retorica comunale frutto di una scelta strumentale promossa dai ceti mercantili, dall'altro le stesse famiglie «finanziatrici della camera apostolica, non mancarono di instaurare regimi ostili al papato, né scongiurarono l'insorgere di conflitti contro di esso, soprattutto durante il corso del secolo XIV»⁴⁵⁹.

Consideriamo quanto riportato in associazione agli affreschi, e vedremo chiaramente come i Domenicani, sostenitori della *pars ecclesiae*, adottarono la medesima retorica comunale de-strumentalizzandola per auto rappresentarsi come mediatori capaci di mantenere la concordia tra potere spirituale e temporale, dunque in grado di assicurare la *pax* nella *civitas*.

L'appropriazione, non solo della *monumental narrative allegory* già vista presso il Camposanto pisano, quanto anche di un *modus operandi* tipico delle immagini civiche fiorentine da parte dei Domenicani di Santa Maria Novella si conferma al confronto con l'affresco pistoiese della Chiesa di san Domenico che rappresenta proprio la *Via veritatis*. Come osservato da Andrea De Marchi, nella navata sinistra della chiesa, in prossimità della crociera, si trovavano due ampi affreschi di Giovanni di Bartolomeo Cristiani: il *Percorso di penitenza* era sopra l'attuale porta di accesso laterale (sul lato settentrionale, tra l'attuale altare Cellesi e quello Franchini-Taviani), mentre la *Visione beatifica* giungeva sino all'angolo del transetto. Larga parte della decorazione trecentesca della navata era stata affidata, molto probabilmente su incarico del priore Andrea Franchi (1376-1382), a Giovanni di Bartolomeo Cristiani, all'opera nel cantiere domenicano attorno al 1380.

Il primo affresco ritraeva gli innocenti che percorrono la loro via, al di sotto i penitenti, tutti Domenicani: l'uno si confessa ad un confratello, un primo santo indica al penitente il cielo, un secondo sottolinea il dolore della via penitenziale e insieme la gioia

⁴⁵⁸ J. Passavanti, *Lo specchio* cit., p. 235.

⁴⁵⁹ F. Salvestrini, *La Chiesa e la città a Firenze nella prima metà del Quattrocento*, in *Il Codice Rustici. Un viaggio attraverso la Storia, l'Arte e la Chiesa della Firenze del XV secolo*, a cura di E. Gurrieri, 2 voll., Firenze, Leo Olschki Editore, II, 2016, pp. 31-34: 31.

dell'approdo al cielo, e in ultima battuta san Domenico fissa il Signore e gli presenta i penitenti. Nel secondo affresco, gli eletti sono introdotti a Dio da Cristo e Maria. Il nucleo concettuale degli affreschi è simile a quello individuato da Meiss e Polzer per la parete est della sala capitolare di Santa Maria Novella. Pertanto, Eugenio Marino OP, che si è occupato di studiare l'iconologia degli affreschi pistoiesi, in un saggio un po' tendenzioso ha riconosciuto allo *Specchio* il ruolo di testo mediatore, di cui le pitture sarebbero precisa traduzione figurativa.

Sebbene ciò non venga mai dimostrato nel dettaglio, la fortuna del testo passavantino e la centralità del motivo penitenziale nella retorica domenicana potrebbero connettere le due opere.

Pur considerata tale relazione, il tono normativo è del tutto assente a Pistoia, dove non vi è spazio per alcuna trattazione politica, o alcun riferimento alla *civitas*. In effetti, gli studiosi hanno precisato che gli affreschi originariamente si trovavano in una zona dedicata ai soli religiosi. La precisazione sul pubblico referente potrebbe invalidare il confronto tra le due opere, ma quest'ultimo resta possibile poiché dimostra la volontà dei Domenicani di Santa Maria Novella di riferirsi anche alla *civitas* attraverso il lavoro di Bonaiuti. Proprio questo fatto determina l'accostarsi alla retorica cittadina da parte dei Domenicani. Il confronto illumina il tono moralizzante delle pitture di Bartolomeo Cristiani e quello del tutto normativo delle pitture di Bonaiuti, e accende la possibilità di confrontare anche la politica culturale dei due conventi - un tema di indagine che potrebbe essere percorso fruttuosamente in altra sede.

Per essere più precisi, individuiamo gli elementi iconografici che distinguono l'affresco pistoiese da quello fiorentino. Consideriamo che l'esecuzione di entrambi risale alla seconda metà del Trecento, che in ambo i casi avvenne su committenza domenicana, e in particolare entro i confini della Provincia Romana. Soggetto presente nelle due opere è il Cristo Giudice, ma se muta a Firenze, a Pistoia è scevro da ogni allusione politico-normativa; allo stesso modo, la sinergia tra laici e Domenicani fondante gli affreschi del capitolo, è del tutto assente a Pistoia, dove gli unici eletti sono membri della *pars ecclesiae*. Di più, se riconduciamo i termini puramente moralizzanti, ed

escatologici dell'affresco Pistoiese allo *Specchio*, allora, dobbiamo considerare limitata la sua influenza nel concepimento del ciclo fiorentino.

Il raffronto dimostra come i Domenicani recepirono i nuovi metodi comunicativi adottando la *monumental narrative allegory* sia a Firenze, che a Pisa, che a Pistoia, ma rende evidente come l'Ordine residente a Santa Maria Novella seppe fare propria anche la politica delle immagini civiche elaborata e promossa dalla città fiorentina, poiché tracce di elementi simili sono assenti dagli altri esempi di arte domenicana trattati⁴⁶⁰.

Il linguaggio adottato nel capitolo di Santa Maria Novella permette ai Domenicani di affermarsi politicamente entro i confini di Firenze, autopromuovendosi quali primi attori dell'edificazione della *civitas* eletta (ancora in divenire) e rammentando ai cittadini la centralità della penitenza come mezzo privilegiato per la socializzazione dell'ascesa.

Gli studi sulla politica culturale domenicana tra fine Duecento e prima metà del Trecento hanno reso noto il ruolo preponderante assunto dai frati, nell'elaborazione di strumenti e metodi tesi all'educazione, formazione e orientamento del pensiero dei fedeli. Ma dalla nostra analisi è emerso come in campo artistico, dalla metà del Trecento, l'Ordine si sia avvalso dei metodi comunicativi visivi della retorica secolare per esprimere concetti teologico-normativi, in un'osmosi di linguaggi che inserisce la sala capitolare di Santa Maria Novella tra i luoghi di rappresentanza della *civitas*. Ovvero, la sala capitolare, con i suoi affreschi, rientra a tutti gli effetti nella politica dell'evidenza e nel regime dello sguardo - cambiano solo i suoi temi e i suoi promotori.

Così facendo i Domenicani si pongono quale elemento imprescindibile all'ottenimento della pace e della concordia civiche, secondo quell'uso tipicamente trecentesco del concetto di *pax*, che cifrava un ampio discorso relativo all'organizzazione politica delle città. Stefania Giraudò ha spiegato che «i poteri che intendevano imporsi sui centri urbani usavano le varie declinazioni della pace per presentare il proprio progetto relativo al governo cittadino»⁴⁶¹. Attraverso il tono irenico delle pitture i Domenicani attuano un progetto simile, in quanto il loro intento non era partecipare

⁴⁶⁰ A proposito si può anche ricordare come Gardner suggerisca di riferirsi all'architettura secolare fiorentina, ed in particolare al Bargello, per spiegare la volta a crociera che si trova anacronisticamente nella sala capitolare.

⁴⁶¹ S. Giraudò, *La devozione dei Bianchi del 1399: analisi politica di un movimento di pacificazione*, «Reti Medievali Rivista», 14, 2013, pp. 167-195: 169.

all'«esercizio del governo», ma esporre la propria «capacità di immaginare - nel senso aristotelico del termine - la forma della società e di operare in modo da favorirne la realizzazione»⁴⁶².

Attraverso queste modalità comunicative i Domenicani tentavano «la creazione di un mondo totalmente cristianizzato - e in cui regnassero perciò pace e giustizia - ove i singoli avrebbero potuto dedicarsi all'autoperfezionamento e alla ricerca di Dio»⁴⁶³. Come sottolinea Giulia Barone, un simile obiettivo non aveva «alcuna attrattiva per quei 'realisti della politica' che formavano ormai le classi dirigenti italiane»⁴⁶⁴. In quest'orizzonte, entro la sala capitolare fu necessario adottare il linguaggio della *civitas Florentiae* per orientare cattolicamente l'opinione pubblica.

5.7 Conclusioni

«It remains to be argued whether there is something specifically Dominican in the chapterhouse decoration, an art of expository dogmatic»⁴⁶⁵ scriveva Gardner nel 1994. Qualcosa di specificamente domenicano esiste entro la sala capitolare di Santa Maria Novella, ed è riassumibile nel concetto di tendenza, o *modus operandi*: domenicano è l'atteggiamento di apertura verso le nuove tecniche comunicative elaborate nei contesti più differenti, e la comprensione, e l'utilizzo di queste in una prospettiva semantica nuova.

Proprio l'analisi incrociata tra la predicazione e le pitture è stata imprescindibile per dimostrare che, nel caso di Santa Maria Novella, la tendenza indicata acquisisce sfumature peculiari dovute a una tradizione tutta fiorentina. Infatti, sussunta negli affreschi, troviamo l'esperienza della *juridical preaching* che innervò l'attività dei frati di Santa Maria Novella per tutto il Trecento, e che è necessaria all'interpretazione delle pitture.

⁴⁶² I. Gagliardi, *Coscienze e città* cit., p. 116.

⁴⁶³ G. Barone, *L'ordine dei predicatori e le città. Teologia e politica nel pensiero e nell'azione dei predicatori*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 89, 2, 1977, pp. 609-618: 617.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 618.

⁴⁶⁵ J. Gardner, *Patrons* cit., p. 129.

La precisa attenzione dei frati fiorentini per la *civitas* è stata dimostrata al confronto con altre opere domenicane trecentesche. Ma è già lampante sulla parete sud dove alla scomoda memoria di Pietro inquisitore, si sostituiscono le immagini del predicatore, del martire, e del santo taumaturgo e venerabile.

Non solo i frati celebrano la sinergia con la *civitas*, ma integrano l'immagine di Firenze entro la propria politica culturale, autorappresentandosi quali istitutori della Gerusalemme Celeste terrena. I Predicatori utilizzano l'immagine che la città va elaborando di sé stessa per aumentare la propria rilevanza politica, per costruire un'opinione comune cattolicamente orientata sull'*amor dei* e sulla penitenza.

Risemantizzando gli schemi e il linguaggio adoperato in ambito secolare, i Domenicani di Santa Maria Novella si propongono quale guida capace di garantire il bene comune, ovvero la trasposizione in chiave cristiana del concetto di *utilitas*, che informa della logica dei ceti emergenti.

La sala capitolare fiorentina diventa il manifesto della *vita mixta* condotta dai Domenicani a Firenze, per Firenze. Nella città, l'Ordine non può più essere rappresentato dagli affreschi trevigiani di Tommaso da Modena, opere parziali che non lascerebbero trasparire l'evoluzione trecentesca del carattere dei Domenicani di Santa Maria Novella.

Opere che al confronto con il ciclo di Bonaiuti nullificano l'azione dell'Ordine in sinergia con la *civitas*, opere ora incapaci di presentare agli occhi del forestiero in visita nella città eletta la propria natura prismatica.

Conclusioni

Quale luogo di rappresentanza e tribunale, la sala capitolare di Santa Maria Novella e le sue pitture attivavano molteplici relazioni estetico-performative, ad esempio, determinavano la legittimazione divina dell'azione domenicana nella contingenza, espressa nel legame tra l'affresco occidentale e i relativi stalli, e permettevano l'identificazione del frate penitente con la Passione di Cristo della parete nord. Ancora, tali relazioni enucleavano il ruolo del confessore quale giudice delle anime, come è evidente sulla parete est, ove si concreta l'osmosi tra pratica penitenziale e giudiziaria, tra teologia e diritto, tipica del periodo.

Nondimeno, la sala di Santa Maria Novella è un *unicum*: infatti, fungeva inusualmente da cappella privata della famiglia Guidalotti, e da scenografia per la solennità del Corpus Domini (alla quale è dedicata). Quindi nella sala si attivavano ulteriori relazioni tra immagini, referenti, spazio e funzioni che celebravano la sinergia tra Ordine e *civitas*, includendo un pubblico insolitamente variegato, ossia formato dai confratelli, dai vertici dell'Ordine, dalle élite laiche, e dai *cives*.

Il confronto tra la sala capitolare di Santa Maria Novella e quella di Santa Croce, realizzata poco dopo e probabilmente finanziata dal medesimo ramo dei Guidalotti, rende plausibile l'ipotesi di una strategia memoriale riabilitante della famiglia estesa in città, e soprattutto ben esemplifica la politica culturale domenicana, illustrata dai soggetti dipinti nel capitolo e dalla commissione assegnata ad un pittore fiorentino. Ad esempio, abbiamo riconosciuto al ritratto dei tre Polo effigiati sulla parete est, il ruolo di legante tra ceti mercantile e Ordine dei Predicatori, poiché proprio questi ultimi si occuparono della traduzione del *Devisement dou Monde* nello *studium* veneziano. Essendo Marco Polo il mercante per eccellenza, ed essendo la sua fama un prodotto domenicano, ritrarlo in un luogo di rappresentanza permette di ottenere consenso tra i membri delle compagnie, ovvero tra quei laici la cui scala di valori più necessita di essere riformata.

Allo stesso modo, le celebrazioni per il Corpus Domini illuminano l'appropriazione domenicana di una festività dai connotati fortemente politici, e dunque la volontà dell'Ordine di essere soggetto politico attivo per la *civitas*, nonché parte integrante del suo assetto originario. Infatti, il percorso processionale si svolgeva lungo il perimetro delle antiche mura cittadine, in una rifondazione simbolica della città che avrebbe escluso Santa Maria Novella. Ma il convento entrava a far parte della prima Firenze tramite il capitolo dedicato al Corpus Domini. La volontà programmatica di essere parte del nucleo delle origini è testimoniata dalla pala di Daddi, realizzata nel 1344 per il capitolo che era ancora in costruzione. Il progetto domenicano ben si iscrive in quello più ampio dettato dai vertici dell'Ordine, ove Elias Raymond era impegnato a dimostrare che la redazione del *Pange Lingua* di Tommaso avvenne per diretto ordine divino.

Eppure, come è emerso, l'interpretazione degli affreschi attraverso il filtro del dogma del Corpus Christi, già proposta dagli storici, non può costituire l'unica chiave. Infatti, la varietà tematica delle pitture è direttamente proporzionale alla molteplicità dei pubblici referenti, perciò, necessita di essere osservata da più d'una prospettiva. Esemplare è l'affresco meridionale con le storie di san Pietro da Verona, che ritraggono il santo quale modello per la *vita activa* dei frati, e quale martire e taumaturgo venerabile dai fedeli. L'affresco a sud associa Pietro alla *Passio Christi* dirimpetto, e riecheggia l'*imitatio Francisci* delle prediche, allo scopo di rendere Pietro un santo carismatico. La pittura sulla parete meridionale si inserisce a pieno titolo nella politica culturale dei vertici dell'Ordine, che già nel 1265 avevano stabilito la promozione dell'effigie di Pietro; ma anche in quella di Santa Maria Novella che intende riabilitare la memoria del santo a favore della sinergia con la città, rimuovendo il ricordo della sua attività di inquisitore, e che mira a darsi lustro ricordando il soggiorno di Pietro presso il convento.

Osservata attraverso il medesimo filtro della politica domenicana, la parete ovest si svela quale cornice sapienziale capace di legittimare Tommaso.

Presso Santa Maria Novella, la *Theosophia* passavantiana e il *Trionfo di Tommaso* sono sintomi della sincronia tra i processi di sistematizzazione dei testi e dell'effigie del filosofo. La scarsa diffusione del trattato rende il programma iconografico unico, irripetibile, irripetuto, e di conseguenza, frutto della politica culturale di Santa Maria Novella attuata a/per Firenze.

Pur assiso al trono, Tommaso non domina il *Trionfo* come è costume, ad esempio, per sant'Agostino; egli è invece determinato integralmente dal sistema figurativo e dottrinale, cioè dal sottotesto sapienziale suggerito dall'inclusione delle Scienze sacre accanto alle Arti liberali, dalla sua assimilazione a Salomone cui fanno chiaro riferimento il libro e l'iscrizione, e dai cartigli della cornice a marmi dipinti. Tommaso dipende dunque dall'intento primariamente legittimante dell'affresco, confermato dall'esclusione di Platone, Aristotele e Geremia e viceversa dall'inclusione di Ario, Averroè e Sabellio, cioè degli avversari sui quali misurare la rettitudine di Tommaso, e dall'asse visivo che lega Dio al santo tramite la *Caritas*.

Così, Tommaso diventa un modello da imitare: egli è il *magister*, il frate-*auctoritas* e il simbolo del rinnovamento, secondo il progetto elaborato da Elias Raymond. Come Salomone, e Cristo Giudice (dirimpetto), egli è il sapiente che ha facoltà di giudicare: egli è lo *iudex* capace di ordinare gli altri, data la *claritas* della composizione gerarchica. *Iudex*, ovvero un'istituzione teologizzata al servizio del bene comune formatasi in contrapposizione al *tyrannus* - di quest'ultimo, Tommaso stesso fornì un'interpretazione in senso morale, di governo non orientato al bene comune.

Persino l'iconografia collaudata delle Virtù si piega allo scopo della composizione, incarnando i passi della *Secunda secundae*. Emblematico è proprio il caso del fuoco quale attributo della *Caritas*, che determina l'accezione di *amor dei*, e sintetizza il concetto di *communicatio*, legandola ai fanciulli accanto alla Grammatica. In effetti, l'affresco ha anche un carattere pedagogico e normativo, poichè insegna il percorso per la beatitudine, e riordina le gerarchie di valore.

Pertanto, lo schema accentra l'attenzione sulla *persona ficta et rapraesentata*, e accentua il primo significato di *Caritas*, intesa come *amor dei*, collocandola nel posto più

alto e legandola alla penitenza, centrale nell'affresco dirimpetto. Così, gli affreschi riordinano le gerarchie valoriali segnando la penitenza quale via alla socializzazione della salvezza, e la *caritas*, strettamente legata al sacramento, nell'originaria accezione di *amor dei*. Il tono pedagogico del programma decorativo non stigmatizza l'etica civica, ma la reindirizza verso un percorso di vita nella carità e nella penitenza. Tale percorso è guidato dall'Ordine stesso che si mostra quale primo persecutore del bene comune.

Allora, è chiaro che i Domenicani, tra le righe, intendessero risemantizzare la retorica cittadina fondata sulla carità quale valore economico-sociale, a fronte dell'acuirsi della laicizzazione e municipalizzazione delle confraternite caritatevoli, per riproporre vecchi valori quali la penitenza e l'amor dei.

Il conformismo domenicano, che informa della predicazione, è strutturale anche per la politica per immagini. Attraverso gli affreschi di Bonaiuti, l'Ordine espone la propria idea di *societas* virtuosa, orientata a Dio, ovvero al bene comune, cioè nient'altro se non una trasposizione in chiave cristiana del concetto di *utilitas*

Quanto dichiarato trova migliore espressione sulla parete orientale, dove venne utilizzato il dispositivo della *monumental narrative allegory*, già costitutivo del *Buongoverno* di Lorenzetti, e descritto come il mezzo per trattare di argomenti sociopolitici in generale.

Proprio il parallelo con l'opera senese ha permesso di evidenziare la struttura logica dell'affresco fiorentino, dove il lato destro corrisponde agli effetti derivati dal lato sinistro. Ma, cominciando dall'alto, il conformismo domenicano è rilevabile nella parte sommitale dell'affresco, ove avviene la crisi tra l'iconografia del Cristo Giudice e del Cristo della Rivelazione, su modello delle miniature delle decretali, che sintetizzano il primato della Chiesa. Rispetto alle miniature, l'affresco è per natura volto all'esposizione, dunque è un mezzo utilizzato per costruire un'opinione pubblica. Proprio l'esposizione di soggetti come quello descritto accentua la natura normativa della pittura: un fatto ancor più evidente se si osserva la parte mediana della parete est.

Infatti, a destra è il cosiddetto verziere, luogo della perfezione solo umana generata dalla concordia dei poteri temporale e spirituale, a destra.

Così, a sinistra si vede un giardino abitato da personificazioni virtuose, come il *vir mediativus*, che è ripetuto anche nella scena di penitenza, al centro della composizione tutta. I due brani sintetizzano il concetto tomista di sinderesi, come dimostra lo *Specchio*, sintomo della rivoluzione culturale trecentesca in ambito confessionale, e diventano strumento di educazione per il confessore e il penitente.

A sinistra, come anticipato, si incontra la schiera dei poteri temporali e spirituali, rappresentati da personaggi che sono realisticamente resi, quindi riconoscibili e vicini al pubblico. Allo stesso tempo, essi assurgono a simbolo della carica impersonata: emblematico, di questo e del tono normativo, è il fatto che il Pontefice siede sullo scranno più alto. Tali figure ritratte assise sul *podium* formano un nucleo inscindibile con la Chiesa di Santa Reparata alle loro spalle. La concordia tra i poteri non solo genera la perfezione umana del verziere, ma inserisce Firenze entro una dimensione di compiutezza atemporale, e trascendentale. Infatti, il Duomo giganteggia a simbolizzare la *civitas* e la sinergia cittadina che ne ha permesso l'edificazione, quest'ultima ancora *in fieri* al tempo dei lavori di Bonaiuti presso il capitolo.

Non solo i Domenicani si appropriarono di un simbolo della *civitas*, recentemente reintegrato dalla storiografia municipale nel mito delle origini civiche, ma si fecero annunciatori e istitutori dell'immagine della Firenze eletta, ancora in costruzione, proprio presentando l'edificio nella forma finale.

D'altronde, nella politica d'immagine di Firenze, gli edifici sede del potere e le loro rappresentazioni erano fondamentali, insieme all'urbanistica, poiché attraverso questi la *civitas* si esponeva come un complesso unitario, espressione dell'autorità del regime del buon governo. Dunque, l'Ordine comprese la forza di questo 'regime dello sguardo costruito', che rendeva la città uno spazio sociale esperibile come ordine figurativo, che costruiva evidenze, e che complementariamente alle immagini, manifestava concetti di ordine sociopolitico, e lo risemantizzò entro il capitolo.

Nella sala capitolare, le relazioni descritte in apertura tra pitture, pubblico, spazio, e funzione rispecchiavano quelle attivate dal regime descritto, con l'obbiettivo di creare una comunità basata sul consenso, che, come tale, si esponeva allo sguardo del forestiero, e a sé stessa.

Il linguaggio della retorica fiorentina, nel Trecento, è così ben codificato e comprensibile che i Domenicani, riconoscendone la forza normativa, lo adottarono entro il capitolo per esprimere visualmente, e per veicolare nel più familiare dei modi, le medesime tematiche che dominano la *juridical preaching*. Ovvero, una predicazione che intreccia diritto e teologia con l'intento di normare e costruire la società, non più solo su un piano morale, bensì anche etico, civico. Una predicazione prettamente domenicana come dimostrano le esperienze del pulpito fiorentino nel corso di tutto il Trecento, fino a Dominici nel Quattrocento. Ma soprattutto un tipo di retorica che registra il *modus operandi* e i concetti, e i valori centrali domenicani, poi sussunti negli affreschi di Bonaiuti, e solo a Firenze come dimostra il confronto con l'affresco pistoiese della *Via veritatis*.

Tramite l'*ars orandi* i Domenicani si rendevano elemento imprescindibile all'ottenimento, e al mantenimento della *pax* e della concordia civiche. Un affondo sull'uso retorico della *pax*, nel Trecento, ha dimostrato l'utilizzo che si faceva del concetto in relazione all'organizzazione politica della città. Più precisamente, attraverso la *pax* si soleva presentare il proprio progetto relativo al governo cittadino, così come tramite il tono irenico degli affreschi, i quali, contrariamente al Camposanto di Pisa, manifestano la perdita di interesse nel fustigare la società laica.

Così, l'immagine di Firenze eletta, specchio della Gerusalemme celeste, che i Predicatori contribuirono a edificare, e che nel tempo si emancipò istituzionalizzandosi fino a preferire l'assimilazione con la Roma repubblicana, diventa elemento della politica culturale promossa dai Domenicani di Santa Maria Novella. Attraverso l'intento normativo, epidittico e pedagogico degli affreschi nel capitolo, e delle relazioni estetico-performative che si attuavano nello spazio, i Domenicani sembrano riprodurre in piccola

scala quel regime dello sguardo costruito, e adottare quella politica dell'evidenza, propri della retorica fiorentina.

Incrociare la politica culturale promossa dai vertici dell'Ordine, con quella elaborata presso Santa Maria Novella, e confrontarne i risultati, ovvero gli affreschi di Bonaiuti, con la retorica della *civitas* ha permesso di interpretare il programma decorativo da una prospettiva nuova, ma soprattutto di svelare le intenzioni sottese alla sua realizzazione e i metodi adottati per comunicare la propria capacità di immaginare la società ideale.

A fronte dei risultati ottenuti, restano ancora da approfondire le possibili strategie memoriali dei Guidalotti, ovvero una famiglia di magnati riassorbiti tra i popolani a seguito della cacciata del Duca di Atene, che probabilmente tramite le opere pie intendeva riscattare la propria fama entro la *societas*.

Similmente, intentati risultano i confronti tra le politiche dei conventi di Santa Maria Novella, di San Marco e di Santa Croce a quest'altezza cronologica. Proprio il confronto tra i due conventi domenicani potrebbe precisare l'attuarsi della politica culturale dell'Ordine.

Soprattutto, dinanzi alla metodologia adottata e a quanto conseguito, sarebbe fruttuoso spingersi al di fuori dei confini di Firenze, e poi della Provincia Romana, per mappare analogie e divergenze nelle strategie politico-retoriche elaborate per immagini dall'Ordine dei Predicatori.

APPARATO ILLUSTRATIVO

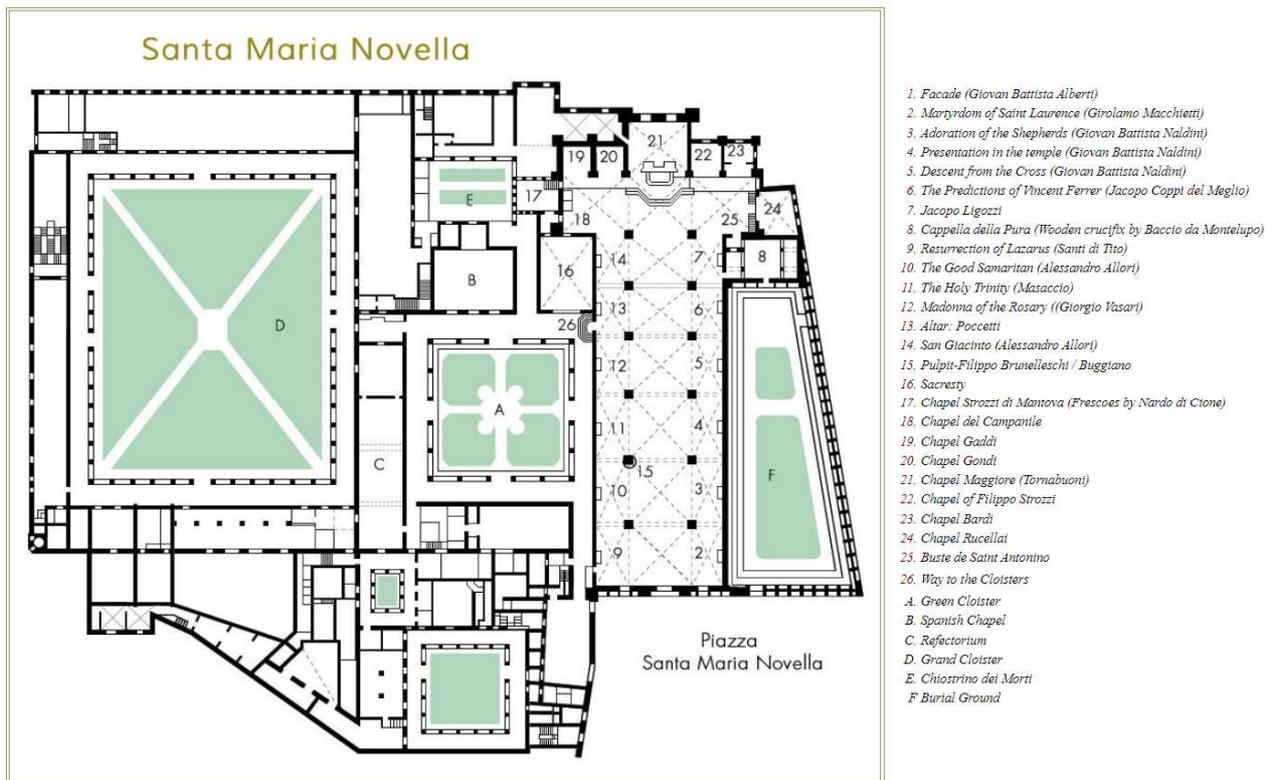


Figura 1. Pianta odierna del complesso conventuale di Santa Maria Novella.



Figura 2. Rilievi dell'architrave di ingresso alla sala capitolare di Santa Maria Novella, anni Quaranta del Trecento.



Figura 3. Bernardo Daddi, Polittico, 1344, dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, oggi al Museo di Santa Maria Novella.



Figura 4. Andrea Bonaiuti, *Resurrezione di Cristo*, affresco della vela nord dalla volta della sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 5. Andrea Bonaiuti, *Passione di Cristo*, affresco della parete nord dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 6. Andrea Bonaiuti, *Storie di san Pietro da Verona*, affresco della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 7. Andrea Bonaiuti, *Chiesa Militante e Chiesa Trionfante*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 8. Andrea Bonaiuti, *Navicella*, affresco della vela est dalla volta della sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.

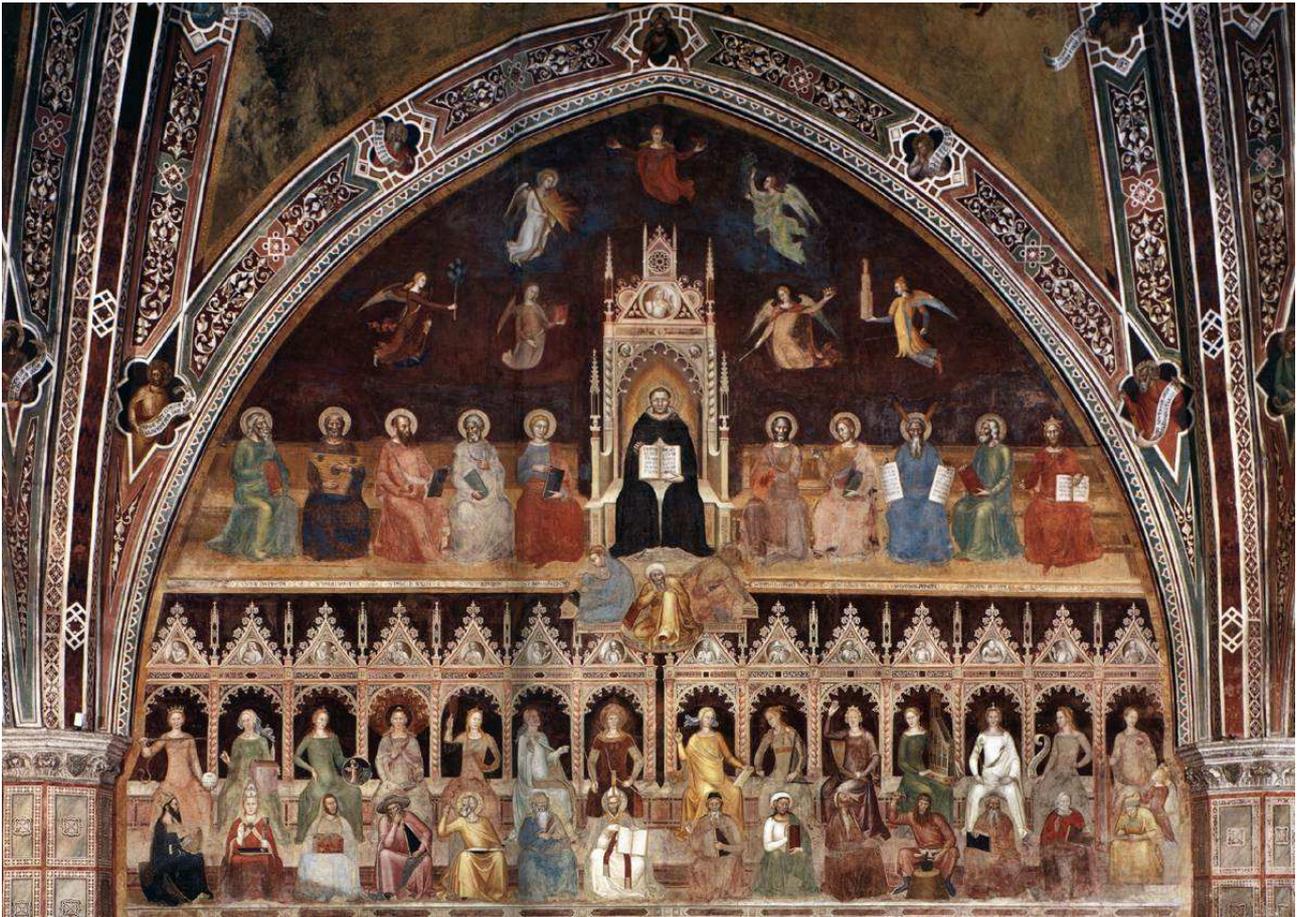
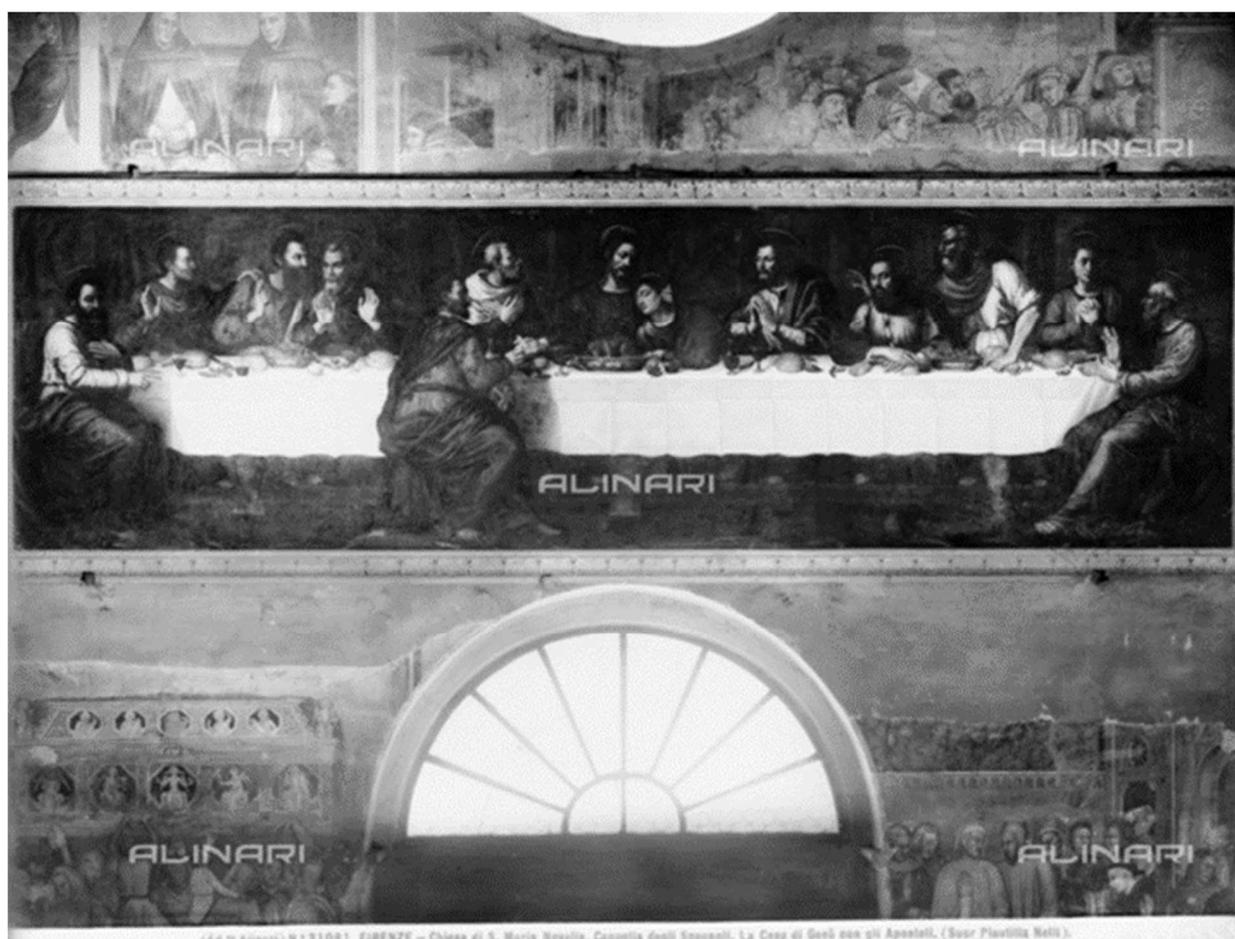


Figura 9. Andrea Bonaiuti, *Trionfo di san Tommaso d'Aquino*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 10. Andrea Bonaiuti, *Pentecoste*, affresco della vela ovest dalla volta della sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



(Ed. Alinari) N.° 31001. FIRENZE — Chiesa di S. Maria Novella, Cappella degli Spagnoli, La Cena di Gesù con gli Apostoli, (Sost. Piovilla Nelli).

Figura 11. Foto (1920-1930 ca.) della parete meridionale della sala capitolare di Santa Maria Novella con *L'Ultima Cena* di Pulisena Nelli, 1550-1580.



Figura 12. Giotto, *Volta delle allegorie francescane*, affresco dalla Basilica Inferiore di Assisi, 1334.



Figura 13. Giotto, *Miracolo al capitolo di Arles*, affresco dalla Basilica Superiore di Assisi, 1295-1299 circa.



Figura 14. Giotto, *Miracolo al capitolo di Arles*, affresco dalla Chiesa di Santa Croce, 1317-1321.



Figura 15. Andrea Bonaiuti, *Accoglimento del novizio*, affresco della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 16. Foto della sala capitolare di Santa Maria Novella antecedente i restauri del Novecento.



Figura 17. Andrea Bonaiuti, *Tommaso con Ario Averroè e Sabellio*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 18. Andrea Bonaiuti, *Fanciulli accanto alla Grammatica*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 19. Simone Martini, *Andata al calvario*, scomparto dal Polittico Orsini, seconda metà del Trecento.



Figura 20. Andrea Bonaiuti, *Fanciulli*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 21. Seguace di Nardo di Cione, *san Tommaso e il Pange Lingua*, affresco da una lunetta del Chiostro Verde, seconda metà del Trecento.



Figura 22. Ulisse Ciocchi, *Solemnità del Corpus Domini*, affresco dalla lunetta del portale di ingresso alla Chiesa di Santa Maria Novella, 1616-1618.



Figura 23. Nicola Pisano, *Caritas*, scultura dal Pulpito della Cattedrale di Siena, 1265-1268.



Figura 24. Tino di Camaino, *Caritas*, scultura dall'Opera del Duomo di Firenze, 1320-1324.



Figura 25. Giovanni di Balduccio, *Caritas*, Orsanmichele, 1328-1330.



Figura 26. Andrea Pisano, *Caritas*, formella dalla porta sud del Battistero di Firenze, 1329-1336.



Figura 27. Andrea Pisano, *Caritas*, formella a losanga dal Campanile di Giotto, 1343-1360.



Figura 28. Orcagna, *Caritas*, dal *Tabernacolo* di Orsanmichele, 1352-1360.



Figura 29. Andrea Bonaiuti, *Caritas*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 30. Ambrogio Lorenzetti, *Caritas*, affresco da *Allegoria del Buongoverno*, dalla Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena, 1338-1339.

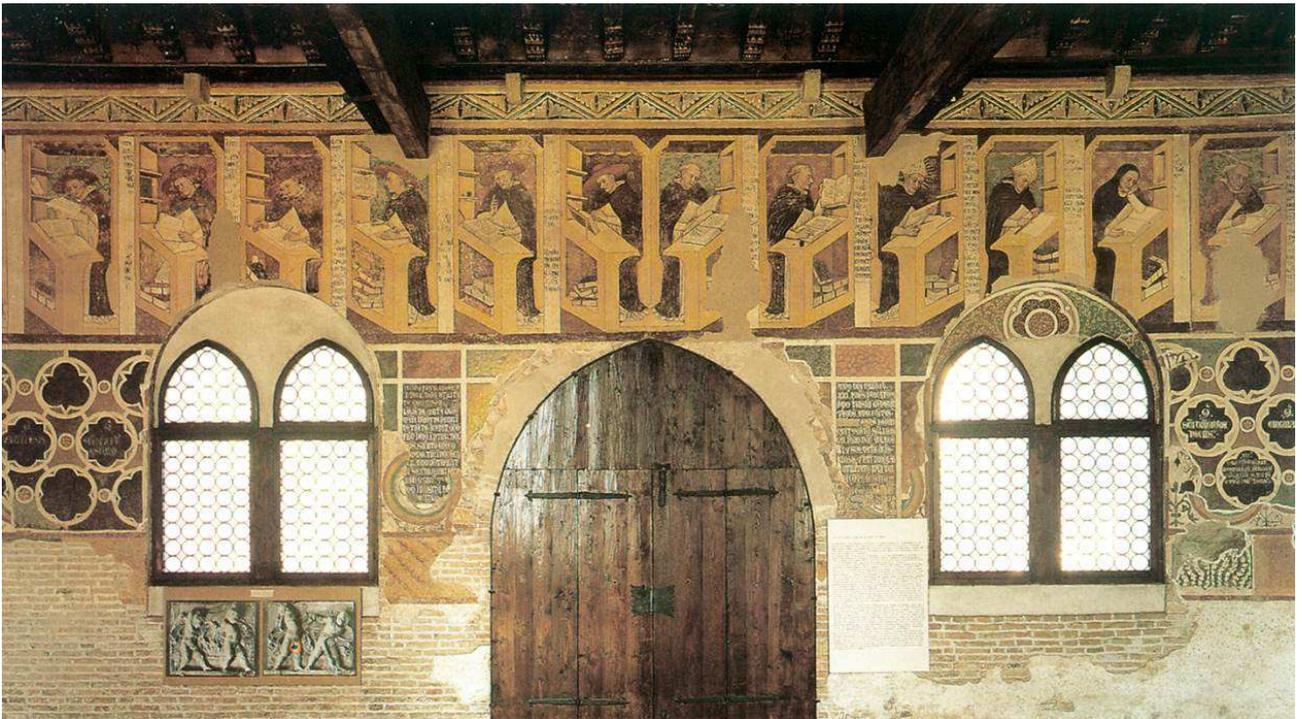


Figura 31. Tommaso da Modena, affreschi dalla Sala capitolare di San Niccolò, Treviso, 1352.



Figura 32. Andrea di Bonaiuti, *Prudentia*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 33. Andrea Bonaiuti, *Temperantia*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 34. Andrea Bonaiuti, *Fides*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 35. Andrea Bonaiuti, *Spes*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 36. Andrea Bonaiuti, *Fortitudo*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 37. *Fortitudo*, dai Regia Carmina, Vienna Öst. Nat. Bibl., Ser. nov. 2639.



Figura 38. *Fortitudo*, da *Canzone delle Virtù e delle Scienze*, f. 11, Musée Condé, Chantilly.



Figura 39. Andrea Bonaiuti, *Iustitia*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 40. Ambrogio Lorenzetti, *Iustitia*, da *Allegoria del Buongoverno*, dalla Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena, 1338-1339.



Figura 41. Anovelo da Imbonate, *Trionfo di Tommaso d'Aquino*, affresco dalla Chiesa di Sant'Eustorgio, Milano, 1390-1400 circa.



Figura 42. Niccolò di Giacomo, *Allegoria di sant'Agostino Maestro dell'Ordine*, da *Lectura super digesto novo*, Madrid (BN cod. 197 antea D. e., 3r), seconda metà del Trecento.



Figura 43. Serafino de' Serafini, *Trionfo di sant'Agostino*, Chiesa di Sant'Andrea a Ferrara, 1378 *terminus post quem*.



Figura 44. *Trionfo di Tommaso d'Aquino*, affresco dalla Chiesa di Santa Maria Novella, 1323.



Figura 45. *Trionfo di Tommaso d'Aquino*, scomparto dalla tavola del Maestro delle effigi domenicane, 1325 circa.



846B PISA - Apotheosi di S. Tommaso / Traini Francesco - Chiesa di S. Caterina - (Stab. D. Anderson - 192)



Figura 46. Lippo Memmi, *Averroè*, dal *Trionfo di Tommaso* di Pisa, seconda metà del Trecento.



Figura 47. Miniature dal ms. Chigiano M. VIII. 158, Biblioteca Apostolica Vaticana.



Figura 48. Andrea Bonaiuti, *Domini canes*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 49. Andrea Bonaiuti, affresco del rosone dalla parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 50. Andrea Bonaiuti, *Miracolo della nuvola*, affresco della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.

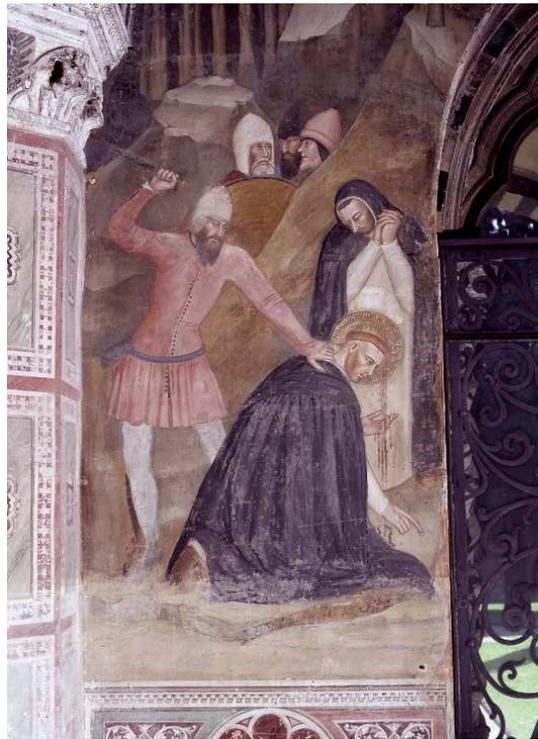


Figura 51. Andrea Bonaiuti, *Martirio di Pietro e miracoli post mortem*, affreschi della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 52. *San Pietro riceve la triplice corona*, affresco dal Chiostro Verde di Santa Maria Novella, metà del Trecento.



Figura 53. Andrea Bonaiuti, *Folle intorno alla tomba di Pietro da Verona*, affresco della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 54. *Predica di Pietro e miracolo del cavallo*, affresco dalla Loggia del Bigallo, 1444 circa.



Figura 55. Andrea Bonaiuti, *Santa Reparata e la schiera dei poteri*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 56. Andrea Bonaiuti, *Verziere*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 57. Andrea Bonaiuti, *Penitenza*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.



Figura 58. Andrea Bonaiuti, *Cristo del Giudizio e della Rivelazione*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Matia Novella, 1365 circa.



Figura 59. Orcagna, Cacciata del Duca di Atene, affresco dalle carceri delle Stinche, 1343-1344.



Figura 60. Pietro Nelli (attribuito), *Prima venuta dei Francescani a Firenze*, Santa Croce, fine del Trecento.

Riferimenti alle illustrazioni

Figura 1. Pianta odierna del complesso conventuale di Santa Maria Novella. Da: <<http://www.florentinermuseen.com/foto/santa%20maria%20novella/thumbnails/smplan.html>>.

Figura 2. Rilievi dell'architrave di ingresso alla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1340 circa. Da: <https://www.youtube.com/watch?v=_vH_sxpMgqs&ab_channel=MuseFirenze>.

Figura 3. Bernardo Daddi, Polittico, 1344, già nella sala capitolare di Santa Maria Novella, oggi Museo di Santa Maria Novella. Da: Fototeca Zeri.

Figura 4. Andrea Bonaiuti, *Resurrezione di Cristo*, affresco della vela nord dalla volta della sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 5. Andrea Bonaiuti, *Passione di Cristo*, affresco della parete nord dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 6. Andrea Bonaiuti, *Storie di san Pietro da Verona*, affresco della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: <https://www.youtube.com/watch?v=_vH_sxpMgqs&ab_channel=MuseFirenze>.

Figura 7. Andrea Bonaiuti, *Chiesa Militante e Chiesa Trionfante*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 8. Andrea Bonaiuti, *Navicella*, affresco della vela est dalla volta della sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 9. Andrea Bonaiuti, *Trionfo di san Tommaso d'Aquino*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 10. Andrea Bonaiuti, *Pentecoste*, affresco della vela ovest dalla volta della sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 11. Foto (1920-1930 ca.) della parete meridionale della sala capitolare di Santa Maria Novella con L'*Ultima Cena* di Pulisena Nelli, 1550-1580. Da: Archivi Alinari.

Figura 12. Giotto, *Volta delle allegorie francescane*, affresco dalla Basilica Inferiore di Assisi, 1334. Da: Archivio Fotografico Sacro Convento Assisi.

Figura 13. Giotto, *Miracolo al capitolo di Arles*, affresco dalla Basilica Superiore di Assisi, 1295-1299. Da: Web Art Gallery.

Figura 14. Giotto, *Miracolo al capitolo di Arles*, affresco dalla Chiesa di Santa Croce, 1317-1321. Da: Web Art Gallery.

Figura 15. Andrea Bonaiuti, *Accoglimento del novizio*, affresco della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa.

Figura 16. Foto della sala capitolare di Santa Maria Novella antecedente i restauri del Novecento.

Figura 17. Andrea Bonaiuti, *Tommaso con Ario Averroè e Sabellio*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 18. Andrea Bonaiuti, *Fanciulli accanto alla Grammatica*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: <http://www.corpuspitturaflorentina.it/photoslibrary/photos_library/show_photos.php?id=750>.

Dettaglio a colori da: Web Art Gallery.

Figura 19. Simone Martini, *Andata al calvario*, scomparto dal Polittico Orsini, seconda metà del Trecento. Da: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064816>>.

Figura 20. Andrea Bonaiuti, *Fanciulli*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 21. Seguace di Nardo di Cione, *san Tommaso e il Pange Lingua*, affresco da una lunetta del Chiostro Verde, seconda metà del Trecento. Da: Fototeca Zeri.

Figura 22. Ulisse Ciocchi, *Solennità del Corpus Domini*, affresco dalla lunetta del portale di ingresso alla Chiesa di Santa Maria Novella, 1616-1618. Da: <<http://firenzei dettagli.blogspot.com/2016/09/la-facciata-sulla-facciata.html>>.

Figura 23. Nicola Pisano, *Caritas*, scultura dal Pulpito della Cattedrale di Siena, 1265-1268. Da: R. Freyhan, *The Evolution of the Caritas Figure* cit., p. 14.

Figura 24. Tino di Camaino, *Caritas*, scultura dall'Opera del Duomo di Firenze, 1320-1324. Da: R. Bartalini, *Stile, iconografia, funzioni. A proposito di Padre e figlio di Max Seidel*, «Prospettiva», n. 155/156, 2014, pp. 167-172: 170.

Figura 25. Giovanni di Balduccio, *Caritas*, Orsanmichele, 1328-1330. Da: Catalogo dei Beni Culturali <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/78451/Giovanni%20di%20Balduccio%2C%20Allegoria%20della%20Carit%C3%A0>>.

Figura 26. Andrea Pisano, *Caritas*, formella dalla porta sud del Battistero di Firenze, 1329-1336. Da Archivi Alinari.

Figura 27. Andrea Pisano, *Caritas*, formella a losanga dal Campanile di Giotto, 1343-1360. Da: <<https://duomo.firenze.it/it/scopri/museo-dell-opera-delduomo/lesale/galleria-del-campanile/1794/sette-formelle-a-losanga-provenienti-dal-lato-sud-del-campanile-di-giotto>>.

Figura 28. Orcagna, *Caritas*, dal *Tabernacolo* di Orsanmichele, 1352-1360. Da: Fototeca Zeri.

Figura 29. Andrea Bonaiuti, *Caritas*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Catalogo dei Beni Culturali <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800081880#lg=1&slide=0>>.

Figura 30. Ambrogio Lorenzetti, *Caritas*, affresco da *Allegoria del Buongoverno*, dalla Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena, 1338-1339. Da: Web Art Gallery.

Figura 31. Tommaso da Modena, affreschi dalla Sala capitolare di San Niccolò, Treviso, 1352. Da: Web Art Gallery.

Figura 32. Andrea di Bonaiuti, *Prudentia*, affresco della parte ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Corpus della Pittura Fiorentina <http://www.corpuspitturafiorentina.it/photoslibrary/photos_library/show_photos.php?id=750>.

Dettaglio a colori da: Web Art Gallery.

Figura 33. Andrea Bonaiuti, *Temperantia*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Catalogo dei Beni Culturali <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800081880#lg=1&slide=0>>. Dettaglio a colori da: Web Art Gallery.

Figura 34. Andrea Bonaiuti, *Fides*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Catalogo dei Beni Culturali <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800081880#lg=1&slide=0>>.

Figura 35. Andrea Bonaiuti, *Spes*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Corpus della Pittura Fiorentina <http://www.corpuspitturaflorentina.it/photoslibrary/photos_library/show_photos.php?id=750>.

Figura 36. Andrea Bonaiuti, *Fortitudo*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Catalogo dei Beni Culturali <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800081880#lg=1&slide=0>>. Dettaglio a colori da: Web Art Gallery.

Figura 37. *Fortitudo*, dai Regia Carmina, Vienna Öst. Nat. Bibl., Ser. nov. 2639. Da: I. Ceretti, *L'iconografia dei Vizi e delle Virtù* cit., p. 146.

Figura 38. *Fortitudo*, da *Canzone delle Virtù e delle Scienze*, f. 11, Musée Condé, Chantilly. Da: I. Ceretti, *L'iconografia dei Vizi e delle Virtù* cit., p. 145.

Figura 39. Andrea Bonaiuti, *Iustitia*, affresco della parete ovest dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Catalogo dei Beni Culturali <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800081880#lg=1&slide=0>>. Dettaglio da: KHI Photothek <http://photothek.khi.fi.it/documents/obj/07500746/07500746%2Ffld0015001x_p>.

Figura 40. Ambrogio Lorenzetti, *Iustitia*, da *Allegoria del Buongoverno*, dalla Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena, 1338-1339. Da: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23689438>>.

Figura 41. Anovelo da Imbonate, *Trionfo di Tommaso d'Aquino*, affresco dalla Chiesa di Sant'Eustorgio, Milano, 1390-1400 circa. Da: Archivi Alinari.

Figura 42. Niccolò di Giacomo, *Allegoria di sant'Agostino Maestro dell'Ordine*, da *Lectura super digesto novo*, Madrid (BN cod. 197 antea D. e., 3r), seconda metà del Trecento. Da: I. Ceretti, *L'iconografia dei Vizi e delle Virtù* cit., p. 139.

Figura 43. Serafino de' Serafini, *Trionfo di sant'Agostino*, Chiesa di Sant'Andrea a Ferrara, 1378 *terminus post quem*. Da: Fototeca Zeri.

Figura 44. *Trionfo di Tommaso d'Aquino*, affresco dalla Chiesa di Santa Maria Novella, 1323. Da: <<https://www.vaticannews.va/it/chiesa/news/2021-01/san-tommaso-santamaria-novella-giubileo-domenicano-firenze-arte.html>>.

Figura 45. Maestro delle effigi domenicane, *Trionfo di Tommaso*, scomparto dalla tavola del Maestro delle effigi domenicane, 1325 circa. Da: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459041?searchField=All&sortBy=Relevance∓ft=thomas+aquinas&offset=0&rpp=80&pos=11>>.

Figura 46. Lippo Memmi, *Averroè*, dal *Trionfo di Tommaso* di Pisa, seconda metà del Trecento. Da: Fototeca Zeri. Dettaglio a colori da: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62114521>>.

Figura 47. Miniature dal ms. Chigiano M. VIII. 158, Biblioteca Apostolica Vaticana. Da: M. Conte, *Promuovere il tomismo in volgare* cit., p. 188.

Figura 48. Andrea Bonaiuti, *Domini canes*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 49. Andrea Bonaiuti, affresco del rosone dalla parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: <https://www.youtube.com/watch?v=_vH_sxpMgqs&ab_channel=Mus.eFirenze>.

Figura 50. Andrea Bonaiuti, *Miracolo della nuvola*, affresco della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 51. Andrea Bonaiuti, *Martirio di Pietro e miracoli post mortem*, affreschi della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 52. *San Pietro riceve la triplice corona*, affresco dal Chiostro Verde di Santa Maria Novella, metà del Trecento. Da: Fototeca Zeri.

Figura 53. Andrea Bonaiuti, *Folle intorno alla tomba di Pietro da Verona*, affresco della parete sud dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 54. *Predica di Pietro e miracolo del cavallo*, affresco dalla Loggia del Bigallo, 1444 circa. Da: <http://www.museumsinflorence.com/musei/Museum_of_Bigallo.html>.

Figura 55. Andrea Bonaiuti, *Santa Reparata e la schiera dei poteri*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 56. Andrea Bonaiuti, *Verziere*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 57. Andrea Bonaiuti, *Penitenza*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Maria Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 58. Andrea Bonaiuti, *Cristo del Giudizio e della Rivelazione*, affresco della parete est dalla sala capitolare di Santa Matia Novella, 1365 circa. Da: Web Art Gallery.

Figura 59. Orcagna, *Cacciata del Duca di Atene*, affresco dalle carceri delle Stinche, 1343-1344. Da: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15541485>>.

Figura 60. Pietro Nelli (attribuito), *Prima venuta dei Francescani a Firenze*, fine del XIV secolo, Santa Croce. Da: <<https://www.santacroceopera.it/francescani/>>.

Fonti

- *Decretum Gratiani*, <https://geschichte.digitale-sammlungen.de/decretumgratiani/kapitel/dc_chapter_0_476> (senza data).
- *Dora Guidalotti del Bene. Le lettere (1381-1392)*, a cura di G. Passerini, Roma, Moxedano Editrice, 2003.
- Gelli, Giovambatista, *Opere*, a cura di A. Corona Alesina, Napoli, Fulvio Rossi, 1969.
- *Gli scritti e la leggenda di san Francesco*, a cura di Mario Scotti, Roma, Salerno, 1995.
- Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2004.
- Orlandi, Stefano, *Necrologio di Santa Maria Novella 1235-1504*, 2 voll., Firenze, Leo Olschki, I, 1955.
- Palmieri, Matteo, *Vita Civile*, a cura di G. Belloni, Firenze, Sansoni, 1982.
- Passavanti, Jacopo, *Lo specchio della vera penitenza*, a cura di G. Auzzas, Firenze, Accademia della Crusca, 2014.
- *San Pietro Martire da Verona: leggenda di fra Tommaso Agni da Lentini nel volgare trecentesco: con lettera di fra Roderico de Atencia*, a cura di S. Orlandi, Firenze, Edizioni il Rosario, 1952.
- Tommaso d' Aquino, *Quaestiones de quolibet*, <<https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>> (2019).
- Tommaso d' Aquino, *Sententia libri Metaphysicae*, <<https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>> (2019).
- Tommaso d' Aquino, *Scriptum super sententiis*, <<https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>> (2019).
- Tommaso d' Aquino, *Sententia libri Ethicorum*, <<https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>> (2019).

- Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, <<https://www.corpusthomaticum.org/iopera.html>> (2019).
- Vasari, Giorgio, *Vita di Taddeo Gaddi fiorentino pittore*, in *Le vite* 1568 (edizione Giuntina), a cura di Fondazione Memofonte <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf> (2006).
- Velluti, Donato, *Cronica domestica*, a cura di I. del Lungo e G. Volpi, Firenze, 1914.
- Villani, Matteo, *Cronica. Libri 7-11 e continuazione*, a cura di Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda 1995.

Manoscritti

- Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.27, V. Borghigiani, *Cronica annalistica del Convento di Santa Maria Novella*, 1757-1760.
- Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.3, Z. Guasconi, *Liber recordationum novus*, 1365-1371.
- Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.5., *Libro de' consigli*, 1521-1549.
- Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.9, *Chronica pulcherrimae aedis Sanctae Mariae Novellae (1586), Cronica conventus*, I.
- Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 7658, *Constitutiones ordinis fratrum Praedicatorum. XIV-XVI secolo*).

Bibliografia

- Antal, Frederick, *Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power, XIV and Early XV Centuries*, Harvard University Press, 1986 (ed. or. 1947).
- Augè, Marc, *Le feste del Signore, della Madre, di Dio e dei santi*, in *Anàmnesis. 6. L'anno liturgico. Storia, teologia e celebrazione*, a cura di M. Augè, A.J. Chupungco, A. Nocent, M. Rooney, I. Scicolone, A.M. Triacca, Genova, Marietti, 1988.
- Aurigemma, Marcello, *La fortuna critica dello Specchio di vera penitenza di Jacopo Passavanti*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, a cura di G. Gerardi Marcuzzo, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, pp. 48-75.
- Auzzas, Ginetta, *Dalla predica al trattato: lo 'Specchio della vera penitenza' di Jacopo Passavanti*, in *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. Delcorno, M.L. Doglio, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 37-57.
- Auzzas, Ginetta, *Jacopo Passavanti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-passavanti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-passavanti_(Dizionario-Biografico)/>) (2014).
- Balme, Raymond, *Documents sur saint Pierre martyr*, «Année dominicaine ou Vie des Saints de l'ordre des frères Prêcheurs», 5, 2, 1889, pp. 901-910.
- Barbaglia, Luca, *Mendicanti (architettura)*, «DIP», 5, 1978, pp. 1201-1202.
- Bargellini, Piero, *I chiostri di Santa Maria Novella e il Cappellone degli Spagnoli*, Firenze, Arnaud, 1954.
- Barone, Giulia, *L'età medievale XIII-XV secolo*, in *L'Ordine dei Predicatori: i Domenicani. Storia, figure e istituzioni (1216-2016)*, a cura di G. Festa, M. Rainini, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. 5-29.

- Barone, Giulia, *L'ordine dei predicatori e le città. Teologia e politica nel pensiero e nell'azione dei predicatori*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 89, 2, 1977, pp. 609-618.
- Bartolomei Romagnoli, Alessandra, *I movimenti penitenziali alla fine del Medioevo come problema storiografico*, «Chiesa e Storia», 6-7, 2016-2017, pp. 23-56.
- Belting, Hans, *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: 'Historia' and Allegory*, «Studies in the History of Art», 16, Washington, The National Gallery of Art, 1985, pp. 151-168.
- Benveniste, Emile, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Potere, diritto, religione*, 2 voll., a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi, II, 2001 (ed. or. 1969).
- Benvenuti Papi, Anna *Arnolfo e Reparata. Percorsi semantici nella dedicazione della cattedrale fiorentina*, in *Arnolfo's Moment, Acts of an International Conference* (Florence, Villa I Tatti, May 26-27, 2005), a cura di D. Friedman, J. Gardner, M. Haines, 2009, pp. 233-257: 233.
- Benvenuti Papi, Anna, *Tra devozione e politica: aspetti del culto mariano nella Firenze del Duecento*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 49, 2013, pp. 501-530.
- Bernardi, Claudio, *Tra Cesare e Dio. Il Corpus Domini delle repubbliche di Genova e Venezia (secc. XVI-XVII)*, in *Images, cultes, liturgies: Les connotations politiques du message religieux*, Paris, Editions La Sorbonne, 2014, pp. 273-292.
- Bertazzo, Luca, *La sala capitolare del convento di San Francesco di Susa. Una koinè iconografica francescana*, in *San Francesco ritrovato. Studi e restauri per il complesso francescano di Susa*, a cura di L. Bertazzo, Torino, CLUT Editrice, 2008.
- Bianchi, Luca, *Ordini mendicanti e 'controllo ideologico': il caso delle province domenicane*, in *Studio e 'studia': le scuole degli Ordini Mendicanti tra XIII e XIV secolo*, Atti del XXIX Convegno internazionale della Società internazionale di

studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 2002, pp. 303-338.

- Blythe, James, *The Life and Works of Tolomeo Fiadoni*, Turnhout, Brepols, 2009.
- Bollati, Milvia, *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova, Edizioni Francescane, 2012.
- Bolognari, Marcello, *Marco Polo e il convento dei SS. Giovanni e Paolo nella 'roulette veneziana'*, in «*Ad consolationem legentium*». *Il Marco Polo dei Domenicani* cit., pp. 15-38.
- Borsook, Eve, *Mural Painters of Tuscany*, Oxford, Oxford Clarendon, 1980.
- Borsook, Eve, *Notizie su due cappelle in S. Croce a Firenze*, «*Rivista d'arte*», 26, 1961-1962, pp. 89-106.
- Boskovits, Miklos, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «*Arte Cristiana*», 78, 1990, pp. 123-142.
- Bossy, John, *L'Occidente Cristiano. 1400-1700*, Torino, Einaudi, 1990 (ed. or. 1985).
- Bossy, John, *Social History of Confession in the Age of Reformation*, «*Transactions of the Royal Historical Society*», 25, 1975, pp. 21-38.
- Brockhaus, Heinrich, *Der Gedankenkreis des Campo Santo in Pisa und verwandter Malereien*, «*Florentiner Mitteilungen*», 1, 1908, pp. 237-254.
- C. Delcorno, *La fede spiegata ai fiorentini. Le prediche sul 'Credo' di Giordano da Pisa*, «*Lettere Italiane*», 65, 3, 2013, pp. 318-352.
- Camelliti, Vittoria, *Oltre le mura: identità civica, idea del sacro e superstizione nelle città comunali*, in *Entre idéal et matériel: Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-v. 1640)*, a cura di P. Boucheron, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, pp. 115-150.
- Canetti, Luigi, *Da san Domenico alle Vitae Fratrum. Pubblicità agiografica ed ecclesiologia nell'Ordo Praedicatorum alla metà del XIII secolo*, «*Mélanges de l'école française de Rome*», 108, 1, 1996, pp. 165-219.

- Cannon, Joanna, *Religious Poverty and Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Century*, New-Haven London, Yale University Press, 2013.
- Cannon, Joanna, *Secular Power and the Sacred in The Art of The Central Italian City-State*, in *Art, politics and civic religion in central Italy, 1261-1352*, London, Routledge, 2019, pp. 1-17.
- Cannon, Joanna, *Sources for The Study of The Role of Art and Architecture within The Economy of The Mendicant Convents of Central Italy: a Preliminary Survey*, in *L'economia dei conventi dei Frati Minori e Predicatori fino alla metà del Trecento*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2004, pp. 215-262.
- Cardini, Franco, *I giorni del sacro: i riti e le feste del calendario dall'antichità a oggi*, Novara, UTET, 2016.
- Cardini, Franco, *Le mura di Firenze inargentate*, Palermo, Sellerio, 1993.
- Carli, Enzo, *Pittura pisana del Trecento*, 2 voll., Milano, Martello, I, 1958.
- Carocci, Guido, *I dintorni di Firenze*, 2 voll., Firenze, Galletti e Cocci tipografi editori, I, 1906.
- Cattaneo, Enrico, *Il culto cristiano in occidente. Note storiche*, Roma, CLV-Edizioni liturgiche, 1984.
- Caverero, Adriana, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Ceretti, Irene, *L'iconografia dei Vizi e delle Virtù attraverso lo sguardo di un miniatore bolognese del Trecento*, «I quaderni del M.AE.S», 12-13, 2009-2010, pp. 125-146.
- Chiappori, Maria Grazia, *I tre Polo nella Ecclesia militans di Andrea Bonaiuti in S. Maria Novella a Firenze*, «Quaderni medievali», 15, 1983, pp. 27-51.
- Ciatti, Marco; Martusciello, Francesca; Scieoli, Isabella; Sostegni, Luciano, *Due pittori-restauratori del Settecento restaurati: due tele di Agostino Veracini e Ignazione Enrico Hugford*, «OPD Restauro», 20, 2008, pp. 89-99.

- Cinelli OP, Luciano, *L'Archivio dell'Opera di Santa Maria Novella (secc. XV-XVIII). Inventario*, <https://www.academia.edu/2024023/LArchivio_dellOpera_di_Santa_Maria_Novella_secc_XV_XVIII_Inventario> (2010).
- Coccia, Emanuele, *Canonizzare il filosofo: san Tommaso d'Aquino*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, p. 162-166.
- Coletti, Luigi, *Un affresco, due miniature, tre problemi*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 5, 1934 pp. 101-122.
- Colucci, Silvia, *'Ymagine sculptas', nonostante tutto: capitelli, arredi, tombe*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, 3 voll., a cura di A. De Marchi, Firenze, Mandragora, I, 2016, pp. 87-124.
- Condorelli, Orazio, *Carità e diritto agli albori della scienza giuridica medievale*, in *Diritto canonico e servizio della carità*, a cura di J. Miñambres, Milano, Giuffrè Editore, 2008, pp. 41-104.
- Conte, Maria, *Promuovere il tomismo in volgare una proposta per il contesto di produzione del ms. Città del Vaticano, BAV, Chig. M. VIII. 158*, in *Filologicamente. I manoscritti degli Ordini mendicanti e la letteratura medievale*, a cura di A. Macchiarelli, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 77-96.
- Corbari, Eliana, *Vernacular Theology: Dominican Sermons and Audience in Late Medieval Italy*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013.
- Corsi, Dinora, *Aspetti dell'Inquisizione fiorentina nel Duecento*, in *Eretici e ribelli del XIII e XIV secolo. Saggi sullo spiritualismo francescano toscano*, a cura di D. Maselli, Pistoia, 1974 pp. 65-91.
- Creytens, Raymond, *Les Constitutions des frères prêcheurs dans la redaction de S. Raymond de Penyafort*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», 18, 1948, pp. 5-68.
- Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovan Battista, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XVI*, 5 voll., Firenze, Le Monnier, IV, 1875-1902.

- Cygler, Florent, *L'Originalité des 'Constitutions Primitives' Dominicaines*, in *L'Origine dell'Ordine dei Predicatori e l'Università di Bologna*, a cura di G. Bertuzzi, Bologna, Edizioni Studio D, 2006, pp. 57-80.
- Davidsohn, Robert, *Storia di Firenze. Guelfi e Ghibellini. Lotte sveve*, 2 voll., Firenze, Sansoni, II, 1960.
- De Grisogono, Roberto, *Osservando gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 120, 2016, pp. 80-83.
- Dehlinger, Armand, *Die Ordensgesetzgebung der Benediktiner und ihre Auswirkung auf die Grundrissgestaltung des benediktinischen Klosterbaues in Deutschland*, Dresden, 1936.
- Delcorno, Carlo, *La fede spiegata ai fiorentini. Le prediche sul 'Credo' di Giordano da Pisa*, «Lettere Italiane», 65, 3, 2013, pp. 318-352.
- Denifle, Heinrich, *Die Constitutionen des Prediger-Ordens vom Jahre 1228*, «Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters» 1, 1885, pp. 193-227.
- Devlin, Mary A., *An English Knight of The Garter in The Spanish Chapel in Florence*, «Speculum», 4, 1929.
- Dieck, Margarete, *Die Spanische Kapelle in Florenz. Das trecenteske Bildprogramm del Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997.
- Erhardt, Michelle A., *Two Faces of Mary: Franciscan Thought and Post-Plague Patronage in The Trecento Fresco Decoration of The Guidalotti-Rinuccini Chapel of Santa Croce, Florence*, tesi di dottorato, Indiana University, a.a. 2003/2004, Bruce M. Cole.
- Eschmann OP, Ignatius T., *St. Thomas. Aquinas on the Two Powers*, «Mediaeval Studies», 20, 1958, pp. 181-190.
- Fineschi, Vincenzo, *Della Festa e della Processione del Corpus Domini in Firenze. Ragionamento storico del Padre Vincenzo Fineschi*, Firenze, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1768.

- Fineschi, Vincenzo, *Il forestiero istruito in Santa Maria Novella*, Firenze, 1836 (ed. or.1790).
- Förster, Ernst, *Geschichte der Italienischen Kunst*, 2 voll., Leipzig, II, 1870.
- Freyhan, Robert, *The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, 1948, pp. 68-86.
- Frugoni, Chiara, *Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 3, vol. 18, n. 4, 1988, pp. 1557-1643.
- Frugoni, Chiara, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 2010.
- Frugoni, Chiara, *La forza politica delle immagini: a proposito di un recente libro sugli affreschi del Lorenzetti nel Palazzo pubblico di Siena*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, vol. 7, n. 2, 2015, pp. 495-500.
- Frugoni, Chiara, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Torino, Einaudi, 2015.
- Frugoni, Chiara, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Torino, Einaudi, 1995.
- Gaffuri, Laura, *La predica e la norma. Osservazioni sui rapporti tra predicazione, teologia, diritto nel Medioevo*, in *Verbum e ius. Predicazione e sistemi giuridici nell'Occidente medievale*, a cura di L. Gaffuri, R.M. Parrinello, Firenze, Firenze University Press, pp. 3-23.
- Gagliardi, Isabella, *Coscienze e città: la predicazione a Firenze tra la fine del XIII e gli inizi del XV*, «Annali di storia di Firenze», 8, 2013, pp. 113-143.
- Gagliardi, Isabella, *Coscienze e città: la predicazione a Firenze tra la fine del XIII e gli inizi del XV. Considerazioni introduttive*, in *Annali di Storia di Firenze*, 8, 2013, pp. 113-143.

- Gardner, Julian, *Patrons, Painters and Saints. Studies in Medieval Italian Painting*, Aldershot, Variorum, 1993.
- Gerevich, Tibor, *Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese del Trecento*, «RassA», 9, 1909, pp. 190-199.
- Gibbs, Robert, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-1380*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Gilardi OP, Costantino G., *Ecclesia laicorum e ecclesia fratrum: luoghi e oggetti per il culto e la predicazione secondo l'Ecclesiasticum Officium dei Frati Predicatori*, in *Aux origines de la liturgie dominicaine: le manuscrit Santa Sabina XIV*, a cura di L.E. Boyle, P.M. Gy, Documents, études et répertoires de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 2004, pp. 379-443.
- Gillet, Louis, *Histoire artistique des orders mendiants. Etudes sur l'art religieux en Europe du XIII^e au XVII^e siècle*, Paris, Renouard, 1912.
- Gillet, Louis, *Histoire artistique des orders mendiants. Etudes sur l'art religieux en Europe du XIII^e au XVII^e siècle*, Paris, Renouard, 1912.
- Giraud, Stefania, *La devozione dei Bianchi del 1399: analisi politica di un movimento di pacificazione*, «Reti Medievali Rivista», 14, 2013, pp. 167-195.
- Gordon, Dilian, *Andrea Bonaiuto's Painting in the National Gallery and s. Maria Novella: The Memory of a Church*, «The Burlington Magazine», 151, 1277, 2009, pp. 512-518.
- Gotti, Aurelio, *Del Trionfo di san Tommaso d'Aquino dipinto nel Cappellone degli Spagnoli*, Firenze, 1887.
- Grado Merlo, Giovanni, *Pietro di Verona - san Pietro martire. Difficoltà e proposte per lo studio di un inquisitore beatificato*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila, Japadre, 1984, pp. 471-488.
- Gregori, Mina, *Giovanni da Milano alla Cappella Rinuccini*, Milano, Fratelli Fabbri, 1965; R. Chiarelli, *Giovanni da Milano e Pittori Minori del Trecento*, «Città di Vita», 21, 4, 1966, pp. 425-40.

- Gregori, Mina, *Giovanni da Milano*, in *Il Complesso Monumentale di Santa Croce*, a cura di U. Baldini, B. Nardini, Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1983, pp. 161-167.
- Grossi OP, Isnardo Pio, *'Arti' e 'Scienze' nel 'Trionfo di S. Tommaso' di Andrea di Bonaiuto. Ipotesi di interpretazione*, «Memorie Domenicane», 8/9, 1977, p. 341-353.
- Grossi, Paolo, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
- Guazzini, Giacomo, *Due questioni pistoiesi: una Gloria di San Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano*, «Opera Nomina Historiae», 8, 2013, pp. 135-174.
- Hettner, Hermann, *Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance*, Braunschweig, Vieweg und Sohn, 1879.
- Hettner, Hermann, *Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts. Der Freskenzyklus der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz*, «Zeitschrift fuer Bildende Kunst», 13, 1878.
- Hita Bueno, Juan, *Il Cappellone degli Spagnoli a Sanata Maria Novella, Firenze: studio sugli affreschi trecenteschi da Andrea di Bonaiuto (1366-1368)*, Firenze, 1988.
- Hoshino, Hidetoshi, *L'arte della lana in Firenze nel Basso Medioevo*, Firenze, Leo Olschki, 1980.
- Iannella, Cecilia, *Predicazione domenicana ed etica urbana tra Due e Trecento*, in *Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento*, a cura di L. Gaffuri, R. Quinto, Padova, Centro Studi antoniani, 2002, pp. 171-185.
- Jounel, Pierre, *Le feste del Signore nel tempo 'per annum'*, in *La Chiesa in preghiera. Introduzione alla Liturgia. 4. La Liturgia e il tempo*, a cura di A.G. Martimort, Brescia, Queriniana, 1984 (ed. or. 1983), pp. 112-123.
- Kaftal, George, *Iconography of The Saints in Tuscan paintings*, Firenze, Sansoni, 1965.

- Klapisch-Zuber, Christine, *Ritorno alla politica. I magnati fiorentini 1340-1440*, Roma, Viella, 2009.
- Krueger, Klaus, *La politica dell'evidenza nel Trecento fiorentino. Pittura e immaginario pubblico*, Roma, Viella, 2020 (ed. or. 2015).
- Lansing, Carol, *Power and Purity: Cathar Heresy in Medieval Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Le Cottier, Jean-Paul, *Le Vele nella Basilica inferiore di Assisi*, Firenze, Edam, 1981.
- Le Goff, Jacques, *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2005 (ed. or. 2003).
- Lecchini Giovannoni, Simona, *Per Alessandro Pieroni: una proposta per la decorazione cinquecentesca dell'abside del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze*, «Studi di Storia dell'Arte», 2, 1991, pp. 321-338.
- Lodone, Michele, *L'attesa e la paura. La fine dei tempi nella predicazione fiorentina del tardo medioevo*, <<https://journals.openedition.org/cei/6244#bodyftn16>> (2019).
- Lunardi, Roberto, *Arte e storia in Santa Maria Novella*, Firenze, Salani, 1983.
- Lunardi, Roberto, *La ristrutturazione vasariana di Santa Maria Novella*, «Memorie Domenicane», 19, 1998, pp. 410-411.
- Luttrell, Anthony, *A Hospitaller in a Florentine Fresco: 1366-1368*, «Burlington Magazine», 14, 1972, pp. 362-366.
- Macchiarelli, Agnese, *Iacopo Passavanti e la Theosophia. Nuove riflessioni sul ms. Laur. San Marco 459*, «Linguistica e letteratura», 14, 2019, pp. 27-50.
- Macchiarelli, Agnese, *Per la biografia di fr. Jacopo Passavanti op (1302 ca.-1357)*, «Aevum», 94, 2, 2020, pp. 342-368.
- Manselli, Raoul, *L'eresia del male*, Napoli, A. Morano, 1963.
- Marchese, Vincenzo *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Firenze, V, 1854 (ed. or. 1845-1846).

- Marcucci, Luisa, *Per Gli 'Armarj' Della Sacrestia Di Santa Croce*, «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 9, 3-4, 1960, pp. 141-58.
- Marino OP, Eugenio, *Santa Maria Novella e il suo spazio culturale*, «Memorie Domenicane», 14, 1983, pp. 346-364.
- Mather, Frank J., *La fede cristiana di Giotto*, «Rassegna d'arte», 13, 1913, p. 200;
- Mecatti, Giuseppe Maria, *Notizie storiche riguardanti il Capitolo esistente nel Convento de' Padri Domenicani di Santa Maria Novella della città di Firenze detto comunemente il Cappellone degli Spagnoli da diversi autori compilate e raccolte e date alla luce dall'abate Giuseppe Maria Mecatti*, Firenze, 1737.
- Meier, Rahel, *Wie kommt der Florentiner Dom in den Kapitelsaal der Dominikaner von Santa Maria Novella?*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 61, 2019, pp. 135-143.
- Melville, Gert, *The Dominican Constitutiones*, in *A Companion to Medieval Rules and Customaries*, a cura di K. Pansters, Leiden, Brill, 2020, pp. 253-282.
- Mineo, Igor, *Caritas e bene comune*, «Storica», 59, 2014, pp. 7-56.
- Montefusco, Antonio, «*Accipite hunc librum*». *Primi appunti su Marco Polo e il convento veneziano dei SS: Giovanni e Paolo*, in «*Ad consolationem legentium*». *Il Marco Polo dei Domenicani*, a cura di M. Conte, A. Montefusco, A. Simion, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 39-56.
- Monteverdi, Angelo, *Gli 'esempi' di Jacopo Passavanti*, in *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, 1954, pp. 167-296.
- Montgomery, Scott B., *Il cavaliere di Cristo: Peter Martyr as Dominican Role Model in The Fresco Cycle of The Spanish Chapel in Florence*, «Aurora», 1, 2000, pp. 1-28.
- Mortier, Antonin, *Historie des maitres generaux de l'ordre des freres Precheurs*, 3 voll., Paris, Alphonse Picard et fils editeur, III, 1909.
- Nagel, Silvia; Vecchio, Silvana, *Il bambino, la parola, il silenzio nella cultura medievale*, «Quaderni Storici», 19, 57, 1984, pp. 719-763.

- Neff, Amy, *Wicked Children on Calvary and the Baldness of Saint Francis*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 34, 1990, p. 215-244.
- Nirit ben-Aryeh, Debby, *Art and Sermons: Dominicans and the Jews in Florence's Santa Maria Novella*, «Church History and Religious Culture», 92, 2012, pp. 171-200.
- Noerr, Kurt W., *Zur Stellung des Richters im gelehrten Prozess der Frühzeit: Index secundum allegata non secundum conscientiam iudicat*, Muenchen, Beck, 1967.
- Ochoa Brun, Miguel Angel, *Embajadas rivales. La presencia diplomática de España en Italia durante la Guerra de Sucesión. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2002.
- Offner, Richard; Steinweg, Klara, *Andrea Bonaiuti*, in *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, 7 voll., a cura di R. Offner, K. Steinweg, Firenze, Giunti, IV, 1979.
- Panella OP, Emilio, *Cronica fratrum dei conventi domenicani umbro-toscani (secoli XIII-XIV)*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», 1998, pp. 223-294.
- Panella OP, Emilio, *Libri della provincia Romana dei Predicatori a uso dei frati (secoli XIII-XV)*, in *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (secoli IX-XV). Fonti, testi, utilizzazione del libro*, Atti della Tavola rotonda italo-francese (Roma, 7-8 marzo 1997), 2000, pp. 277-300.
- Panella OP, Emilio, *Priori di Santa Maria Novella di Firenze 1221-1325*, «Memorie Domenicane», 17, 1986, pp. 253-284.
- Parent, Sylvain, *Tyrannica pravitas. I poteri signorili, tra tirannia ed eresia. Riflessioni sulla documentazione pontificia (XIII-XIV secolo)*, in *Tiranni e tirannide nel Trecento italiano*, a cura di A. Zorzi, Roma, Viella, 2013, pp. 119-142.
- Polzer, Joseph, *Andrea Di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy*, «The Art Bulletin», 77, 2, 1995, pp. 263-289.

- Polzer, Joseph, *Andrea di Bonaiuto's 'Via Veritatis' and Dominican Thought in Late Medieval Italy*, «The Art bulletin», vol. 77, 1995, p. 262-289.
- Polzer, Joseph, *The Triumph of Thomas panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and date*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, 1993, pp. 29-70.
- Porro, Pasquale, *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Roma, Carocci, 2019.
- Procacci, Ugo, *Il primo ricordo di Giovanni da Milano*, «Arte Antica e Moderna», 13-16, 1961, pp. 49-66.
- Pryds, Darleen, *Monarchs, lawyers, and saints: juridical preaching on holiness*, in *Models of holiness in medieval sermons*, Proceedings of the International Symposium (Kalamazoo, 4-7 May 1995), a cura di B.M. Kienzle, Turnhout, Brepols, 1996, pp. 141-156.
- Pupi, Angelo, *La carità secondo Tommaso d'Aquino*, «Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica», 68, 3, 1976, pp. 381-439.
- Quaglioni, Diego, *Politica e diritto nel Trecento italiano. Il De tyranno di Bartolo da Sassoferrato (1314-1357)*, Firenze, Leo Olschki, 1983.
- Rasanen, Marika, *The Cult of st. Thomas Aquinas, Reform and The Laity in Late Medieval Italy*, in *Modus vivendi. Religious Reform and The Laity in Late Medieval Europe*, a cura di M. Rubin, Roma, Viella, 2020, pp. 37-52.
- Ravalli, Gaia, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento dalla fondazione al tardo gotico*, a cura di A. De Marchi, 3 voll., Firenze, Mandragora, I, 2015, pp. 147-256.
- Ravalli, Gaia, *Un'immagine per la canonizzazione di san Tommaso d'Aquino: agli albori di una nuova iconografia*, «Kermes», vol. 113, 2020, p. 52.
- Romanini, Anna M., *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 voll. Milano, Ceschina, I.

- Romano, Serena, *Andrea di Bonaiuto*, in *Treccani. Enciclopedia dell'Arte Medievale*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-bonaiuto_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/> (1991).
- Romano, Serena, *Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: problemi iconologici*, «Ricerche di storia dell'arte», 28, 1976, pp. 181-213.
- Rusconi, Roberto, *Ordini medievali del peccato. La penitenza tra confessione e tribunale*, in *Peccato e pena. Responsabilità degli uomini e castigo divino nelle religioni dell'Occidente*, a cura di M. Borsari, Modena, Fondazione Collegio San Carlo di Modena, 2007, pp. 103-125.
- Russo, Daniel, *Allégorie, analogie, paradigme: étude sur la peinture de l'église dominicaine par Andrea di Bonaiuto, à Florence, 1365-1367*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, a cura di C. Heck, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 79-94.
- Russo, Daniel, *Religion civique et art monumental à Florence au XIVe siècle. La décoration peinte de la salle capitulaire à Sainte-Marie-Nouvelle*, in *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*. Actes du colloque de Nanterre (21-23 juin 1993), a cura di A. Vauchez, Roma, Publications de l'École française de Rome, 1995, pp. 279-296.
- Salvestrini, Francesco, *La Chiesa e la città a Firenze nella prima metà del Quattrocento*, in *Il Codice Rustici. Un viaggio attraverso la Storia, l'Arte e la Chiesa della Firenze del XV secolo*, a cura di E. Gurrieri, 2 voll., Firenze, Leo Olschki Editore, II, 2016, pp. 31-34.
- Sartori, Antonio, *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, 2 voll., *La Provincia del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova, II, 1986.
- Saxl, Fritz; Panofsky, Erwin; Klibansky, Raymond, *Saturno e la melancolia*, Torino, Einaudi, 1964.
- Sbriccoli, Mario, *La benda della giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo all'età moderna*, in *Ordo iuris. Storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milano, Giuffrè Editore, 2003, pp. 47-98.

- Schiera, Pierangelo, *Specchi della politica. Disciplina, melancolia, socialità nell'Occidente moderno*, Bologna, il Mulino, 1999.
- Schiera, Pierangelo, *Specchi della politica. Disciplina, melancolia, socialità nell'Occidente moderno*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Schüssler, Gosbert A., *Zum Thomasfresko des Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle am Kreuzgang von Santa Maria Novella*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 24, 1980, pp. 251-274.
- Sclafani, Guido, *Il significato storico di uno scorcio del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella*, «Memorie Domenicane», 28, 1997, pp. 475-480.
- Screpanti, Ernesto, *L'angelo della liberazione nel tumulto dei Ciompi. Firenze, giugno-agosto 1378*, Firenze, Il Ponte Editore, 2007.
- Skerl del Conte, Serena, *Antiche e nuove proposte per la decorazione pittorica del Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella*, «Critica d'arte», 59, 1996, pp. 33-42.
- Stein-Kecks, Heidrun, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004.
- Steinweg, Klara, *Due pannelli sconosciuti degli armadi di S. Croce di Taddeo Gaddi*, «Rivista d'arte», 19, 1937, pp. 36-44.
- Talavera Gonzales, Blanca, *Imagen y poder español en la Florencia medicea: la capilla de los españoles de Santa Maria Novella*, Actas de la XI reunión científica de la fundación española de historia moderna, Granada, 2012, pp. 360-372.
- Tantillo Mignosi, Almamaria, *Osservazioni sul transetto della Basilica inferiore di Assisi*, «Bollettino d'arte» vol. 5, 1975, pp. 129-142.
- Taurisano, Innocenzo, *Hierarchia Ordinis Praedicatorum*, Roma, Unio Typ. Manuzio, 1916.
- Taurisano, Innocenzo, *Il capitolo di Santa Maria Novella in Firenze*, «Il Rosario», 3, 1916, pp. 217-230.

- *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (XIII-XIV century)*, a cura di J. Bartuschat, E. Brilli, D. Carron, Firenze, Firenze University Press, 2020.
- Todeschini, Giacomo, *Razionalismo e teologia della salvezza nell'economia assistenziale del basso Medioevo*, in *Povert  e innovazioni istituzionali in Italia: dal Medioevo ad oggi*, a cura di V. Zamagni, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 45-54.
- Toker, Franklin K.B., *Building on Paper: The Role of Architectural Drawings in Late-Medieval Italy*, in *L'art et les revolutions. Technique, Structure et style de l'architecture*, Atti del convegno di Strasburgo 1989, a cura di A.M. Romanini, Strassburg, 1992, pp. 31-50.
- Trexler, Richard C., *Public Life in Renaissance Florence*, NY, Cornell University Press, 1991.
- Tugwell, Simon, *The evolution of Dominican structures of government: terminology, nomenclature and ordo of Dominican provinces*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», vol. 75, 2005, pp. 29-94.
- Turrini, Miriam, *Il giudice della coscienza e la coscienza del giudice*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della societ  tra medioevo ed et  moderna*, a cura di P. Prodi, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 279-294.
- Vanni Rovighi, Sofia, *Introduzione a Tommaso d'Aquino*, Bari, Laterza, 2007.
- Vauchez, Andr , *La santit  nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 12-122
- Vauchez, Andr , *Les stigmates de saint François et leurs d tracteurs dans les derniers siècles du moyen  ge*, «Mélanges de l' cole française de Rome», 80, 2, 1968, pp. 595-625.
- Ventrone, Paola, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identit  civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, «Annali di storia di Firenze», 2, 2007, pp. 49-76.
- Ventrone, Paola, *Le forme dello spettacolo toscano nel Trecento: tra rituale civico e cerimoniale festivo*, in *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civilt  regionale*, a cura di S. Gensini, Pisa, Pacini editore, 1988, pp. 497-512.

- Ventrone, Paola, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano, Università cattolica del S. Cuore, 2008.
- Ventrone, Paola, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo*, «Teatro e Storia», 34, 2013, pp. 285-310.
- Venturi, Adolfo, *La pittura del Trecento e le sue origini*, in *Storia dell'arte italiana*, 26 voll., Milano, Hoepli, V, 1907.
- Venturi, Adolfo, *Le Vele d'Assisi*, «L'arte», 9, 1906, pp. 19-34.
- Vojnovic, Paola, *La sagrestia di Santa Croce in Firenze. Le sue varie funzioni nel '300*, in «Città di vita», 62, 2001, pp. 292-312.
- von Holst, Niels, *Zur Ikonographie des Pfingsbildes in der Spanischen Kapelle*, «Florentiner Mitteilungen», 16, 1972, pp. 261-268.
- von Schlosser, Julius, *Die Kunst des Mittelalters*, Torino, 1989 (ed. or. 1923).
- von Schlosser, Julius, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorlaeufer der Stanza della Segnatura*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhoechsten Kaiserhauses», 17, 1896, pp. 13-100.
- Watson, Paul F., *The Spanish Chapel: Portraits of Poets or a Portrait of Christian Order?*, «Memorie Domenicane», 11, 1980, pp. 471-487.
- Wood Brown, James, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*, Edinburgh, Schulze, 1902.
- Wood Brown, James, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*, Edinburgh, Schulze, 1902.
- Zappasodi, Elena, *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 102, pp. 49-64.
- Zorzi, Andrea, *La giustizia*, in *La legittimità implicite*, Paris-Roma, Editions de la Sorbonne, 2015, pp. 337-350.
- Zorzi, Andrea, *La questione della tirannide nell'Italia del Trecento*, in *Tiranni e tirannide nel Trecento italiano*, a cura di A. Zorzi, Roma, Viella, 2013, pp. 11-36.

- Zorzi, Andrea, *Novembre 1221: i Domenicani si insediano a Firenze*, in Portale Storia di Firenze, <<http://www.storiadifirenze.org/?temademese=novembre-1221-i-domenicani-si-insediano-a-firenze>> (2011).