

# Una lauda dipinta. Gli affreschi di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la devozione dei disciplinati

## Abstract

This contribution offers a new hypothesis for the genesis and function of Buonamico Buffalmacco's famous fresco cycle in the southern gallery of the Camposanto di Pisa. It begins by reconsidering the commission of the sepulchral monument to hermit and *frater penitentie* Giovanni Cini (1270–1335), which can be attributed ab initio to a flagellant confraternity. It then argues that Buffalmacco's frescoes – which are spatially and semantically close to Cini's tomb – should be read in correspondence with the devotional practices and funerary paraliturgy of the Pisan Companies of the Disciplined, who frequented the monumental cemetery from as early as 1343. It seems likely that the cycle would have served as an iconographic reference for the texts that were performed in the ceremonial context of a burial: the so-called *laudes pro defunctis*. The central themes in these texts – the destructive and equalizing power of death, the threat of eternal condemnation for sinners and the consequent call to penance – overlap significantly with the key subjects dealt with in the first two panels of Buffalmacco's 'triptych' mural. Even the *Thebaid* can likewise be inserted coherently into a devotional path of a *disciplinati* sort: spurred on by the pastoral work of the mendicant orders, the lay brothers held the desert fathers as exemplars, and gave them and their experiences of corporal mortification and escape from worldly life cultic centrality.

Dopo lo studio fondativo di Luciano Bellosi, che ha gettato le basi per la corretta contestualizzazione cronologica (e dunque storica) del ciclo di affreschi, e – soprattutto – dopo le aperture di Lina Bolzoni e di Chiara Frugoni sulla committenza e il significato complessivo della decorazione<sup>1</sup>, le ricerche intorno al famigerato terzetto di pannelli monumentali dipinto da Buonamico Buffalmacco nel Camposanto di Pisa<sup>2</sup> hanno raggiunto, in buona sostanza, un'*impasse*. Benché non siano mancate, nei quasi cinquant'anni che ci separano dai primi interventi, nuove precisazioni e proposte (specialmente per quanto concerne la ricostruzione dell'apparato di iscrizioni che accompagnava le immagini, e l'identificazione puntuale di alcuni personaggi entro la compagine figurativa)<sup>3</sup>, si cercherebbe invano, nella pur abbondante letteratura sul tema, un contributo che abbia tentato di vagliare con più attenzione il problema della genesi, della funzione e dell'esegesi del ciclo buffalmacchesco, al fine di sondare meglio quella cornice interpretativa univocamente «domenicana» che, per quanto indiziaria, si è rapidamente imposta negli studi come la *vulgata*. Salvo rare eccezioni, oggi tutti danno per assunto che i tre grandi cartelloni – *Trionfo della Morte, Giudizio finale e Inferno, Tebaide* – dispiegati lungo la galleria sud del Camposanto (figg. 1–4)<sup>4</sup> siano il frutto dell'orchestrazione intellettuale di un *concepteur* proveniente dalle fila dei frati predicatori, legato allo *studium* di Santa Caterina, quasi che il dato si appoggi su di un attestato documentario incontrovertibile; addirittura, con

Questo studio è il risultato di un seminario svoltosi il 2 maggio 2022 alla Scuola Normale Superiore di Pisa, nell'ambito del corso di Paleografia latina tenuto da Giulia Ammannati; a lei innanzitutto vanno i miei ringraziamenti per i numerosi spunti d'indagine che ha offerto durante le sue lezioni e per la passione con cui ha seguito l'evolversi delle ricerche, discutendo in modo franco le mie proposte. Grazie anche a Roberto Bartolini, irrinunciabile guida e costante punto di riferimento. Ho contratto poi uno speciale debito di gratitudine con Stefano Lupo, che mi ha gentilmente concesso di visionare i frammenti di affresco custoditi presso i laboratori di restauro dell'Opera della Primaziale Pisana. Per gli aiuti e le facilitazioni, ringrazio infine Maria Falcone, Nicola Lapacciana e Battista Salvi.

1 Faccio riferimento al «classico» Bellosi (1974) 2016; e – sul versante dell'interpretazione storico-iconografica – a Frugoni 1988; Bolzoni 1988; e Bolzoni 1996, riedito, con poche variazioni, in Bolzoni 2002. Per un ricco ragguaglio bibliografico, si veda anche Wille 2002, pp. 191–197.

2 Per la specificità del Camposanto di Pisa e le sue funzioni, il testo di riferimento è Ronzani 2005; come chiarito dallo studioso, l'imponente fabbrica – nella sua conformazione attuale – è il frutto di un progetto straordinario, maturato soltanto nel corso del secondo-terzo decennio del Trecento, che portò alla creazione di una struttura cimiteriale di foggia inedita, formata da una serie di alti corridoi coperti; una foggia che per certi versi doveva richiamare – in una veste monumentale – la situazione architettonica e decorativa di un «claustrum» tappezzato di tombe terragne e adorno di affreschi» (ivi, p. 46) di una coeva chiesa mendicante pisana; in merito, si veda anche il recentissimo volume di Orsero 2022, pp. 34–35.

3 Si segnala in particolare Franceschini 2000, che, con le debite precisazioni quanto alla lettura delle iscrizioni, convalida nella sostanza quanto argomentato già da Polzer 1964 (seguito da Polzer 1989); più di recente, Ammannati 2021 ha proposto di riconoscere in una delle figure dei dannati un «ritratto» di Dante, accompagnato e protetto da Virgilio. Quanto alle iscrizioni, oltre alle osservazioni di Battaglia Ricci 1995, pp. 220–226 (riproposte, senza particolari variazioni, in Battaglia Ricci 1994, pp. 85–87), sono da ricordare i vari interventi di Lorenzo Carletti, che – grazie all'ausilio di una lettera del 1561 inviata da Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari – contribuiscono in parte a correggere l'edizione del corredo epigrafico dei murali offerta da Supino 1894, e poi, a partire dalle trascrizioni del codice Marciano-italiano 204, classe IX di Venezia, da Morpurgo 1899: si vedano Carletti/Polacci 2014, pp. 103–106, e, più specificamente, Carletti 2016, nonché Carletti/Polacci 2020. A riguardo del problema della committenza, va menzionato il recente lavoro di Orsero 2017 (ulteriormente sviluppato in Orsero 2022, pp. 46–64), in cui si suppone, con argomenti che non sembrano del tutto risolutivi, una responsabilità diretta del conte Fazio della Gherardesca nella commessa degli affreschi della galleria meridionale, arrivando così all'idea «salomonica» di considerare il ciclo come il risultato di un progetto «civico», frutto dell'intervento concorrente di tutte le maggiori autorità, secolari ed ecclesiastiche, di Pisa (il Donoratico, l'Opera di Santa Maria, il vescovo Saltarelli, i domenicani di Santa Caterina).

1 Pisa, Camposanto, veduta della galleria meridionale (foto archivio dell'autore)



sempre maggiore convinzione, la critica tende ormai a dare un nome e un cognome precisi a questo *advisor*, responsabile principe dell'ideazione del programma d'immagine, puntando sulla figura di fra Domenico Cavalca (ca. 1270–1342), ossia sull'autore di quel celebre volgarizzamento delle *Vitae Patrum* che, già a partire dal Quattrocento, viene additato come la sicura fonte testuale per la *Tebaide* buffalmacchesca<sup>5</sup>. Simili proposte, benché entrate in modo fin troppo acritico nella *communis opinio*, erano e sono tuttora incoraggiate da diversi indicatori convergenti (la centralità culturale del convento dei predicatori pisani negli anni di esecuzione dei murali; l'estrazione domenicana di tutti i presuli cittadini tra il 1299 e il 1342, e in particolar modo di Simone Saltarelli; la concordanza tematica e soprattutto «tecnica» che lega il ciclo alla predicazione volgare dei frati)<sup>6</sup>. Eppure, pare doveroso, appressandosi a un riesame di tutta la questione, rimarcare la natura prettamente congetturale di queste ragionate ipotesi; e osservare, dall'altro lato, come la chiave esegetica tradizionale, considerata spesso in maniera un po' dogmatica, non abbia condotto, col procedere delle

4 Per chiarezza, impiegherò le nomenclature tradizionali, ormai radicate nella letteratura sul ciclo, di *Trionfo della Morte* e di *Tebaide* per riferirmi al primo e al terzo pannello della serie, nonostante che si tratti di etichettature, per certi versi, improprie: si vedano le osservazioni di Castelnovo 2003; e di Malquori 2013a.

5 A partire almeno dall'anonimo compilatore del codice Marciano, come notato da Frugoni 1988, p. 1564, nota 12; su questo punto, si veda *infra*, paragrafo 6.

6 A ben vedere, comunque, nessuno di questi argomenti è davvero inscalfibile: per quanto Saltarelli sia il probabile tramite dell'approdo di Buffalmacco a Pisa – come proposto a suo tempo, in modo indiziario, da Luzzati 1988 – non è detto che fosse direttamente implicato nella commessa o nella concezione della decorazione pittorica del Camposanto (tanto più se si considera che sin dagli inizi del XIII secolo la gestione dell'Opera di Santa Maria, preposta alla cura degli aspetti materiali del Duomo e del vicino cimitero, era nelle mani del potere secolare: Ronzani 1996, p. 52). I nessi del programma d'immagine con la predicazione dei domenicani, sempre ventilati dagli studi, non sono mai stati sondati in modo davvero sistematico, con una serrata comparazione testi-immagini; peraltro, come notato da Zorzi 2011, pp. 297–298, vi è un considerevole salto cronologico che separa i cicli omiletici cui fanno di solito riferimento gli esegeti (segnatamente, le prediche di Giordano da Pisa, e le relative *reportationes*) e il momento di esecuzione dei murali, tale da non rendere facilmente intellegibile il motivo per cui i domenicani pisani avrebbero avvertito «solo nella seconda metà degli anni Trenta la necessità di ricorrere non solamente alle pratiche omiletiche ma anche alla forza delle immagini sui temi della penitenza» (ma su questo si veda *infra*, paragrafo 6).



◀

2 Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)

3 Buonamico Buffalmacco, *Giudizio finale e Inferno*. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)

4 Buonamico Buffalmacco, *Tebaide*. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)

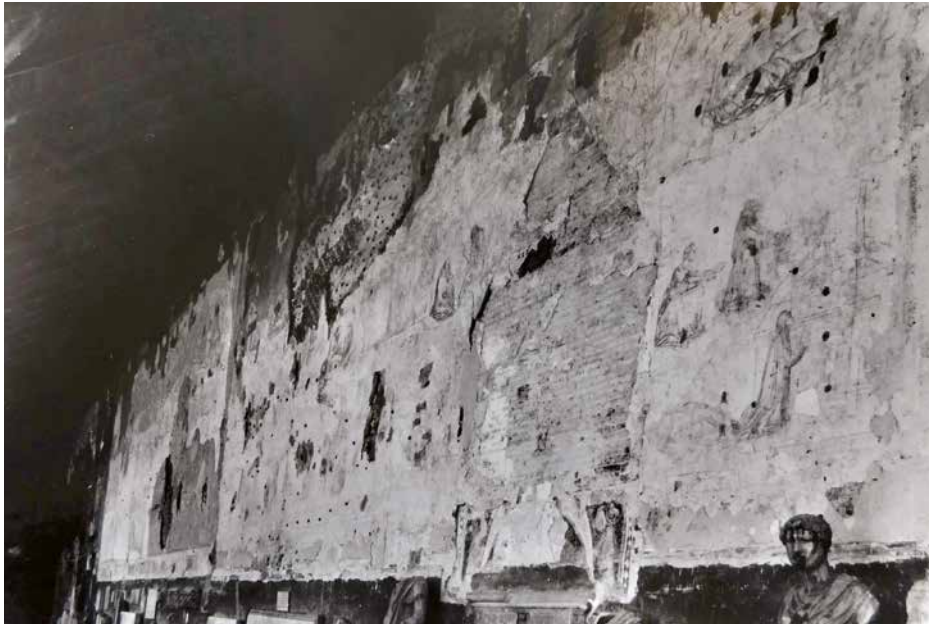
indagini, a un ulteriore accrescimento delle conoscenze, contribuendo a illuminare pienamente la *ratio* del piano figurativo, l'origine dei murali, i loro referenti testuali e il loro specifico ambito di fruizione.

Lasciata per un momento l'interpretazione del ciclo come una «predica dipinta», proviamo allora a rivolgerci verso un sentiero parallelo a quello segnato dagli importanti lavori di Bolzoni e di Frugoni, già in parte battuto – ma mai percorso fino in fondo – da quanti si sono misurati con il problema del significato e della committenza del grandioso «trattico» murale di Buffalmacco. L'imbocco, solo in apparenza eccentrico, di questa strada diversa si colloca nel margine inferiore della *Tebaide*, lì dove insiste ancora adesso il sepolcro che ospitava, prima della beatificazione, le spoglie mortali di Giovanni Cini (o Cino), detto Giovanni soldato, eremita e *frater penitentie* attestato fra gli ultimi del Duecento e il 1331, anno in cui si tende ora a collocare la sua morte<sup>7</sup>. L'importante sepoltura del frate realizzata di lì a poco – e poi coinvolta in complicate traversie e mutazioni di allestimento – comprendeva, oltre al sarcofago antico reimpiegato, incistato nel sodo murario, un soprastante complemento pittorico, obliterato sullo scadere del XIV secolo da un intervento di Antonio Veneziano e recuperato con lo strappo post-bellico: nell'affresco, adesso assai deteriorato, il *gisant* di Giovanni, dipinto illusionisticamente al di sopra della cassa, era incluso entro una struttura voltata ad arco trilobo (una sorta di arcosolio) e fiancheggiato da due confratelli disciplinati genuflessi, parati con delle cappe di colore chiaro (fig. 5)<sup>8</sup>. I flagellanti, a loro volta, erano accompagnati da due medaglioni contenenti l'impresa del loro sodalizio di appartenenza: un *Agnus Dei*, in cui si identifica, di norma, l'arme della Compagnia di San Giovanni Evangelista di Porta della Pace, cioè dell'associazione devota che, stando alla tradizione agiografica di età moderna, sarebbe sorta sotto gli auspici dello stesso Cini; e che, probabilmente nel secondo Trecento, avrebbe installato il proprio sepolcro terragno comune in corrispondenza della tomba di Giovanni<sup>9</sup>. A quando risale questo peculiare apparato decorativo? Mauro Ronzani ha sostenuto che l'affresco non sia riconducibile alla primitiva *facies* del monumento funebre del frate (dunque, ai primi anni Trenta), e che – vista la (presunta) presenza di ulteriori tracce di decorazione rinvenute, con il distacco, al di sotto dello strato pittorico – vada piuttosto considerato come il risultato di un reintervento seriore, orientato

7 Sul quale si vedano, in estrema sintesi, Battistoni 1968 (con un buon censimento delle fonti erudite e agiografiche); Frugoni 1988, pp. 1634–1643, dove viene precisata – sia pure in modo congetturale – la data di morte del personaggio; e Ronzani 2005, pp. 111–140.

8 Sulla sepoltura del Cini, e le relative mutazioni di allestimento, si vedano, oltre ai contributi citati *supra*, nota 7, Bucci 1960, pp. 62–63; Caleca 1979, p. 55 – che per primo ha battuto l'accento sul legame stringente tra la tomba e la soprastante *Tebaide* –; Caleca 1996, pp. 24–25; Frojmovič 1989, pp. 210–211; Malquori 2012, pp. 81–88; Malquori 2013a, pp. 31–32. Per quanto riguarda il reimpiego di un sarcofago antico nella sepoltura del frate, cfr. Donati 1996b, pp. 89–92; e Donati 1996a, pp. 78–79. Da vagliare con maggiore attenzione, attraverso un più accorto scandaglio delle fonti, è il problema del baldacchino ligneo che doveva sormontare la tomba (menzionato già da Rosini 1810, p. 56; Rosini 1816, pp. 57–58), di cui si legge ancora nitidamente la sagoma cuspidata, corrispondente alla zona del murale risarcita, alla fine del Trecento, da Antonio Veneziano; si può affermare con certa sicurezza, come già inferito da Malquori 2012, p. 110, nota 125, che l'erezione di questo baldacchino dovette precedere l'esecuzione dell'affresco di Buffalmacco, anche perché, nel vergare l'iscrizione che fa da didascalia al primo episodio della breve serie relativa a *Onofrio* e *Pafnuzio*, nel registro mediano della *Tebaide*, il pittore – o chi per lui – tenne evidentemente conto dell'ingombro rappresentato dalla falda sinistra del tetto. Resta da capire a quale scopo fosse stata eretta una simile copertura pensile, e cosa contenesse prima dell'integrazione pittorica del Veneziano.

9 In merito, si vedano ancora Battistoni 1968; Frugoni 1988, pp. 1593, 1637–1642; Ronzani 2005, pp. 136–140, cui si rimanda anche per la cronologia del sepolcro comune, ricavabile – si badi – soltanto in modo congetturale, a partire dalle date di alcuni avelli circonvicini.



5 Il sarcofago di Giovanni Cini e l'affresco con i due flagellanti riemerso dopo il distacco della *Tebaide* in seguito all'incendio del 1944 (foto Soprintendenza ABAP di Pisa)

specificamente a connotare nella veste di penitente, legato alla pratica devozionale dell'autoflagellazione, un personaggio che in vita, per quanto sappiamo dalle fonti dirette, non fu implicato nell'orizzonte delle esperienze disciplinate. In questo modo, con una sorta di processo di appropriazione indebita da parte dei confratelli di Porta della Pace (evidentemente desiderosi di rivendicare un illustre fondatore per il proprio consorzio e di stimolarne il culto), veniva tradita l'originaria, e autentica, immagine di eremita con cui, con ogni probabilità, Giovanni doveva essere in principio presentato; un'immagine che, seguendo ancora Ronzani, sarebbe stata ripristinata soltanto alla fine del Trecento, grazie alla campagna di decorazione portata a termine da Antonio Veneziano, cui spettò il compito di armonizzare il sepolcro del Cini con la *Tebaide* di Buffalmacco attraverso una nuova integrazione pittorica<sup>10</sup>. In realtà, questo affascinante costrutto critico si basa su un equivoco: diversamente da quanto creduto dallo studioso, che faceva affidamento su un'erronea asserzione di Antonino Caleca, non vi è alcuna evidenza materiale di una sottostante decorazione, più antica rispetto all'affresco con i battuti in ginocchio; le «tracce» cui allude Ronzani (citando Caleca), infatti, altro non sono che la cospicua «impronta» di questo dipinto murale, rimasta in parete a seguito di un disastroso tentativo di strappo condotto nel secondo dopoguerra (fig. 6)<sup>11</sup>. L'assenza di uno strato pittorico precedente

<sup>10</sup> Ronzani 2005, pp. 137–140. In un'analoga direzione interpretativa si muoveva, in modo più criticamente avvertito, Frugoni 1988, pp. 1642–1643, che, pur intendendo l'obliterazione del murale con i battuti come il segno di un'attenuazione del legame del Cini con la fraternita, comprendeva perfettamente che «i cartigli tenuti dagli angeli sopra il corpo di Giovanni dovevano essere lo stesso illuminanti per il pubblico d'allora» (l'allusione è alle nuove iscrizioni inserite da Antonio Veneziano nei compassi della cornice, che contribuivano a tenere viva la relazione di Giovanni con il mondo dei battuti: vedi *infra*).

<sup>11</sup> In Bucci 1960, p. 63, si legge che «staccato l'affresco [di Antonio Veneziano] si sono trovate delle tracce delle sinopie [...] non recuperabili perché fatte su di un sottilissimo intonaco disteso sopra il precedente affresco; e si è trovato l'affresco rappresentante il beato con i due figure incappucciati, che apparteneva al vecchio tabernacolo. Distaccato l'affresco martellato, è rimasta sul muro una prima versione della composizione» (modo «edulcorato» per dire che lo strappo lasciò in parete un'impronta assai cospicua; impronta che, in tempi più vicini a noi, è stata a sua volta strappata, ed è oggi conservata, insieme con il primo strappo, praticamente illeggibile, presso i laboratori di restauro dell'Opera della Primaziale pisana). Caleca 1996, p. 44, nota 94, ha equivocato questa notizia, sostenendo che «quando fu rimosso l'affresco [di Antonio Veneziano] si trovarono due strati più antichi di affresco», e ha così indotto in errore Ronzani. Ciò era già stato notato da Malquori 2012, p. 110, nota 123, che

- 6 Pittore pisano (?) verso il 1331, arcosolio dipinto della tomba di Giovanni Cini. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)



comporta di necessità che la figurazione riemersa appartenga all'iniziale corredo decorativo della tomba del frate, ciò che ha delle conseguenze relevantissime non solo a proposito del rapporto del Cini con il movimento dei disciplinati, ma anche della questione della committenza del sepolcro e, come vedremo, dei successivi affreschi buffalmaccheschi (puntellabili, lo ricordo, tra il 1336 e il 1342)<sup>12</sup>. Certo, non mancano elementi di problematicità, soprattutto per quanto riguarda il preciso riconoscimento del sodalizio di flagellanti che – possiamo ormai affermarlo con sicurezza – contribuì a concertare l'ambizioso progetto della sepoltura di Giovanni: se il fatto che la Compagnia di Porta della Pace sia attestata solo a partire dal 1348 – dunque diciassette anni dopo la probabile data di morte del futuro beato – non pare così rilevante (visto il vuoto di documentazione che spesso circonda i primi decenni di attività di simili istituzioni)<sup>13</sup>, c'è da dire che desta qualche perplessità il collegamento tra un'associazione dedicata a Giovanni Evangelista e l'emblema dell'*Agnus Dei*, ben visibile, nelle foto storiche, nei tondi accanto ai voventi incappucciati, e sul chiusino dell'avello posto in corrispondenza del sarcofago del Cini; un emblema che di solito viene associato all'altro san Giovanni, il Battista.

Sia come sia, al di là della puntuale identificazione della Compagnia, non è ammissibile revocare in dubbio l'intreccio che, sin da quando era in vita, dovette

aveva perfettamente inteso come il supposto «strato intermedio» corrisponde, in realtà, «all'esito [...] di uno strappo non riuscito». Ad analoghe conclusioni è giunta anche Giulia Ammannati (comunicazione orale).

12 Se il primo termine è sancito dal famoso attestato portato alla luce da Bacci 1917, il credibile *ante quem* è stato invece fissato da Caleca 1979. Non convince quanto più recentemente ha proposto Polzer 2010, che addirittura suggerisce di arretrare la data di compimento del ciclo al 1332-1333, in accordo con la cronologia del volgarizzamento delle *Vitae Patrum*; al di là del problema della dinamica di rapporti tra il testo cavalchiano e la *Tebaide* buffalmacchesca, che non si può ridurre a un semplice nesso derivativo (come vedremo *infra*), ognuno vede quanto sia labile un simile argomento.

13 Insiste molto su questo punto Ronzani 2005, p. 136; d'altro canto il documento – un lascito testamentario in favore della Compagnia (se ne veda la parziale edizione in Battistoni 1968, p. 200) – ci parla di un consorzio ormai attivo, che catalizzava l'attenzione devozionale dei laici, pronti a devolvere all'associazione i propri beni per garantirsi la salute dell'anima, e che era addirittura dotato di una propria sede (nell'attestato si parla espressamente di una «domus dicte societatis», in cui far celebrare gli uffici divini a un sacerdote); pur nella penuria di attestazioni, sembra arduo immaginare che si trattasse, quindi, di una confraternita di recentissima istituzione.



7 Antonio Veneziano, integrazione pittorica in corrispondenza del sepolcro di Giovanni Cini. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto archivio dell'autore)



8 Giovanni Paolo Lasinio (su disegno di Giovanni Rossi), *Sepolcro del beato Giovanni*, stampa da incisione, 1832 (foto archivio dell'autore)

congiungere il Cini ad alcune realtà associative di battuti pisani<sup>14</sup>, per le quali – lo si può asserire con buon fondamento – la figura del *frater* si impose immediatamente, subito a ridosso della sua dipartita, come oggetto di particolare venerazione, nonché come paradigmatico *exemplum* di condotta, in qualità di asceta e, insieme, di penitente, dedito alla mortificazione corporale. È, questo, un punto

14 In effetti, se è vero che un legame devozionale di Giovanni con il sodalizio non è accertabile, documentatamente, prima del 1390 – quando l'Operaio del Duomo, Paranzone del fu Lando Grassi, personalmente coinvolto nella Compagnia dedicata all'Evangelista, destinò in sede testamentaria dei fondi «ut pingatur istoria fratris Iohannis Soldati in oraculo sive ecclesia dicte discipline» (Battistoni 1968, p. 202) – non è d'altra parte possibile depotenziare *in toto* gli argomenti portati in campo già da Andrea Battistoni (e ripresi da Frugoni 1988, pp. 1637–1638), che, al di là del problema del rapporto con l'associazione di Porta della Pace, militavano comunque a favore di un'implicazione del frate in una rete di relazioni che toccava indirettamente le esperienze disciplinate pisane; una rete di cui facevano parte il vescovo domenicano Giovanni di Poli – il quale ebbe un ruolo centrale nell'affermazione del movimento dei battuti in città (cfr. Ronzani 1988, p. 1683) – e una figura come quella di «dominus Pardus», rettore della chiesa di Santa Cristina in Kinzica, che viene ricordato assieme a Giovanni soldato nel collegio degli ufficiali della «Domus Misericordiae» (1305), e che nel 1311 ricevette dallo stesso presule di Poli una «licentiam» per organizzare delle processioni «cum illis de societate se disciplinantium». D'altronde, è molto frequente che i gruppi dei flagellanti guardassero con





9 Antonio Veneziano, insegna processionale della Compagnia di San Guglielmo di Malavalle. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (foto su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze)

molto rilevante ai fini del nostro discorso, su cui vale la pena soffermarsi: l'idea di una netta polarizzazione contrastiva tra queste due connotazioni del Cini – propugnata da Ronzani, come si è visto – ha portato a supporre che la sua figura sia stata sottoposta, nel corso del Trecento, a continue risemantizzazioni, come se a ogni rinnovato allestimento del sepolcro in Camposanto fosse corrisposta una modifica dell'immagine che di Giovanni si intendeva offrire (prima solo eremita, poi solo flagellante, poi di nuovo eremita). In verità questo doppio statuto, insito fin da principio nel personaggio del *frater penitentie*, rimase del tutto inalterato nel tempo, e non fu scalfito neppure allo scadere del secolo, quando venne portata a termine la ridecorazione del suo monumento funerario: infatti, pur avendo occultato i due battuti, che rendevano esplicita la connessione del Cini con le pratiche delle *societates discipline* (fig. 7), Antonio Veneziano non cancellò ogni segno di questa relazione, daché inserì in uno dei cartelli tenuti dagli angeli dei compassi della nuova incorniciatura un salmo, il 2, 12, chiaramente allusivo all'esercizio della disciplina («Apprehendite disciplinam ne quando irascatur dominus ne pereatis de via iusta. Cum exarserit in brevi ira eius, beati omnes qui confidunt in eo»); un salmo che compare

anche entro un dipinto sicuramente destinato a una Compagnia di flagellanti, il dossale resecatò con la *Madonna col Bambino e santi* di Moneglia (adesso custodito al Museo Diocesano di Chiavari)<sup>15</sup>, a indiretta conferma di come il sepolcro fosse ancora al centro dell'interesse delle confraternite disciplinate alla fine del Trecento. Inoltre, lo ha messo in valore Giulia Ammannati, tutte le descrizioni del *gisant* dipinto dal Veneziano in sostituzione di quello originario – ancora ben visibile in avanzata età moderna – sono concordi nell'affermare che l'effigie del defunto Giovanni teneva nelle mani una «disciplina», ossia un flagello (diversamente da quanto si vede nell'incisione eseguita da Giovanni Paolo Lasinio nel 1832, fig. 8)<sup>16</sup>; un dettaglio, questo, che è sfuggito a quanti hanno cercato di depotenziare il legame stringente che, sebbene non documentato al momento da atti primari, unì sempre il Cini a certe esperienze religiose del laicato devoto, tanto da restare vivo e operante nel ricordo delle fonti<sup>17</sup>. D'altro canto, il modello di vita penitenziale ed eremitico incarnato da Giovanni, che doveva rinviare alle esemplari figure degli antichi padri del deserto, non era affatto in contraddizione con la *devotio* caratteristica dei gruppi dei disciplinati nel Trecento, anzi ne costi-

attenzione alle esperienze romitoriali presenti nel tessuto della città, e intrattenessero rapporti con queste ultime, come testimonia almeno il caso della Compagnia dei Disciplinati di Santa Maria della Scala a Siena, per cui si veda *infra*.

15 La valorizzazione dei nuovi cartigli, inseriti dal Veneziano, si deve a Frugoni 1988, p. 1641. Il parallelismo con il filatterio tenuto dal Bambino nel dossale di Moneglia (per cui si veda almeno Algeri 2012) è stato invece istituito da Chen 2018, pp. 58–62, che però semplifica di molto la questione, senza tenere conto del fatto che l'iscrizione esposta nel murale del Camposanto va ricondotta all'intervento di fine Trecento, e non alla campagna di affrescatùra che vide protagonista Buffalmacco.

16 Per l'incisione, tratta da *Pitture a fresco* 1832, tav. 44, si vedano Battistoni 1968; Frugoni 1988, tav. CCCXXVII, fig. 1. Come segnala Ammannati (comunicazione orale), Pietro Cardosi, nelle *Memorie sacre delle glorie di Pisa, con un breve compendio delle vite dei santi e dei beati della città e del suo distretto* (ACP, ms. C. 172), risalenti al 1675, testimonia che il *gisant* del Cini era «dipinto in habito di eremita con la disciplina in mano e due angeli che l'incensano, uno da capo è uno da piedi, con i turribili in mano»; analoga descrizione si rintraccia anche nelle più antiche *Historie ecclesiastiche della città di Pisa* di Tommaso Nervi (1625), citate già da Battistoni 1968, p. 210, dove si specifica che l'effigie distesa del Cini dipinta dal Veneziano era vestita «d'habito di frate di color rosso con disciplina fra le mani» (cfr. *infra*).

17 Rimando, ancora una volta, a Battistoni 1968.

tuiva un tratto distintivo. Affronteremo meglio la questione più oltre, parlando estesamente della *Tebaide* di Buffalmacco. Per ora preme soltanto notare come i confratelli disciplinati eleggessero frequentemente a propri protettori e avvocati – e dunque a esempi di *modus vivendi* – dei santi anacoreti, soprattutto a cominciare dalla seconda metà del secolo; in ambito pisano, si segnala almeno il caso della Compagnia di San Guglielmo di Malavalle, di cui conserviamo un'insegna processionale (fig. 9), ricoverata al Museo di San Matteo, dipinta dallo stesso maestro, Antonio Veneziano, che avrebbe poi provveduto al riassetto decorativo del monumento del Cini (cosa che sembra provare una particolare consuetudine dell'artefice con le confraternite laicali della città)<sup>18</sup>.

Diversi indizi concorrenti dimostrano come il Camposanto costituisse *ab origine* un sicuro polo d'attrazione per i sodalizi dei battuti: accanto ai numerosi avelli pavimentali ancor oggi visibili, riservati ai membri di vari consorzi di Pisa<sup>19</sup>, si deve rievocare il ben noto documento, portato all'attenzione degli studi da Antonino Caleca, risalente all'8 novembre 1343, in cui si parla espressamente di un «uscio di Canposanto unde entravano li batuti», a riprova del fatto che i disciplini frequentassero regolarmente lo spazio del cimitero fin dalla prima metà del secolo<sup>20</sup>. Non desta meraviglia, allora, che proprio a una fraternita vada ricondotta una qualche responsabilità nell'allestimento di una delle più antiche sepolture parietali del Camposanto (vale a dire, il sepolcro di Giovanni soldato), presso la quale – si può immaginare – dovevano svolgersi alcune delle pratiche rituali organizzate dalle *societates*. Ora, per arrivare finalmente al ciclo di Buffalmacco, è stato già più volte puntualizzato dagli studi come la corrispondenza fra la tomba del Cini e la *Tebaide* non sia casuale: ancor prima dell'integrazione pittorica di Antonio Veneziano, che avrebbe reso più chiara l'ideale assimilazione, era la collocazione stessa delle storie dei santi romiti, al di sopra del monumento funebre, a rispondere alla volontà di inserire il Cini in quella prosapia, cioè di investirlo del ruolo di erede contemporaneo della grande tradizione dei padri del deserto. Visto che la tomba precede cronologicamente la terna buffalmacchesca, e che fu risparmiata dal pittore per creare una programmatica corrispondenza fisica con la *Tebaide*, si può congetturare che il sepolcro di Giovanni abbia costituito l'innescò del programma di decorazione portato avanti nei se-

18 Alcune notizie sulla Compagnia si reperiscono in Lazzerini 2016. Si ricordi che il sodalizio disponeva di un avello terragno in Camposanto, ancor oggi visibile, non lontano dal portale d'accesso principale (risalente al 1374; si veda *Le iscrizioni delle tombe* 1998, p. 100, n. 190). Sull'insegna processionale (termine da preferire al più invalso «bandinella»: cfr. Pisani 2011), si veda Parenti 2008, nonché, da ultimo, Parenti 2020. Le relazioni di Antonio Veneziano con l'universo dell'associazionismo laico andranno ulteriormente vagliate; d'altra parte, si deve ricordare che allo stesso maestro spetta l'esecuzione di una «tavola dei morti», realizzata – verosimilmente a Pisa – per la Compagnia palermitana di San Niccolò lo Reale, ora al Museo Diocesano della città (per la quale cfr. almeno Parenti 2010). Al di là di questo esempio pisano, vi sono diversi casi di confraternite di vocazione assistenziale consacrate sotto il vocabolo di sant'Onofrio, il più celebre e venerato tra i cosiddetti *hairy anchorites*: si può almeno menzionare qui l'ospedaletto di Sant'Onofrio in via Mascarella a Bologna, fondato nel 1343, al cui spazio di culto erano con tutta probabilità destinate le tre tavole di Simone dei Crocifissi con le *Storie di Onofrio e Pafnuzio*, adesso disperse sul mercato (Fenelli 2013; Fenelli 2015; del Monaco 2018, pp. 232–234, nota 94).

19 Si vedano almeno Ronzani 2005, p. 77, nota 222; e Pisani 2011, p. 26.

20 Caleca 1996, p. 44, nota 144; l'importante documento (ASP, *Opera del Duomo*, n. 87, fol. 5v) registra il versamento di una lira all'Operaio Giovanni Cocchi da parte di «Leone maestro di legname e Otto di Cione da Righoli [...] pro moratura che l'Operaio fe a l'uscio di Canposanto unde intravano li batuti a lato lo Canposanto soprascripto»; per la trascrizione, si veda Ronzani 2005, p. 115, nota 19; cfr. anche Battistoni 2013, p. 71. È evidente che se, in un pagamento per dei lavori di muratura, una porta potesse essere antonomasticamente identificata dall'estensore, e dunque da chi leggeva il registro, come il varco d'accesso privilegiato dei flagellanti al Camposanto, la pratica delle processioni di battuti dirette al cimitero pisano doveva essere ormai pienamente consolidata all'altezza del 1343 (e dunque il documento non ha un valore puntuale, circoscrivibile solo all'anno di redazione).



10 Giotto e collaboratori («Maestro delle Vele»), *Allegoria della Castità*, particolare. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco (foto Stefan Diller)

sco, infatti, la *Penitenza* appare alleata all'ipostasi alata della *Morte* nello scacciare il cieco *Amore profano*, l'*Ardore sensuale* e l'*Immondezza*: una scena, questa, che sembra condensare in estrema sintesi il senso complessivo della terna buffalmacchese di Pisa, in cui, come vedremo a breve, un'ammonizione sul carattere effimero dei beni terreni – veicolata con straordinaria efficacia dal *Trionfo della Morte* – si congiunge a un pressante richiamo alla necessità di abbracciare una condotta di vita all'insegna della penitenza, contraria al vizio e alla lussuria, quale era quella di Giovanni Cini (e degli antichi padri del deserto della *Tebaide*), per salvaguardare la propria anima. Diventa quindi essenziale per comprendere appieno il significato e la cornice culturale del ciclo di Buffalmacco il *titulus* che accompagna la figurazione assisiata: «Defendit penitentia | castigando se crebrius, | mortis reminescentia | dum mentem pulsat sepius» («la Penitenza difende [la Castità] punendosi costantemente, e continuamente pensando alla morte»)<sup>23</sup>; questo testo, *vademecum* insostituibile, compendia limpidamente la triangola-

condi anni Trenta: in altre parole, che il monumento funebre rappresenti il punto di avvio ineludibile da cui si dipartì, come un albero da un piccolo seme, l'intero ciclo messo in figura da Buffalmacco. Per una specie di proprietà transitiva, si potrebbe perciò provare a supporre che i battuti – già tra i promotori della realizzazione della sepoltura del *frater* – non fossero soltanto i destinatari, gli utenti privilegiati del messaggio espresso dalle pitture (come afferma Bolzoni), ma pure un soggetto attivo nella loro commessa, e quindi nella loro progettazione<sup>21</sup>. Bisogna osservare, a questo punto, che l'effigie del Cini dipinta dal Veneziano al sommo del sarcofago (verosimilmente, non diversa dalla precedente redazione) doveva presentarsi, da un punto di vista iconografico, in una *facies* del tutto analoga a quella della personificazione della *Penitenza* che compare nell'angolo destro della vela con l'*Allegoria della Castità* della crociera della Basilica Inferiore di Assisi: come il *gisant* di Giovanni, «vecchio con barba bianca e lunga [...] vestito [...] d'habito di frate di color rosso con disciplina fra le mani», la figura allegorica è connotata da una folta barba canuta, da una veste con cappuccio di sacco rosso, da eremita, e dall'attributo del flagello (fig. 10)<sup>22</sup>. La concordanza risulta rimarchevole non solo perché ci mostra come le pratiche di mortificazione della carne e quelle penitenziali, tradizionali dell'ascetismo, non fossero tra loro alternative e confliggenti; ma anche perché testimonia, indirettamente, la piena integrazione del monumento del frate nel programma d'immagine del ciclo della galleria meridionale del Camposanto. Nell'affresco giottesco,

21 Bolzoni 2002, pp. 37–38. Un'apertura in questa direzione era giunta già da Caleca 1979, p. 56, che parlava di un «fortissimo nesso» degli affreschi con la «cultura pisana, gli ordini mendicanti (e direi, anche, le confraternite dei flagellanti)», e caratterizzava acutamente le epigrafi poste a corredo dei murali come «oscillanti tra il sonetto spirituale e la lassa di lauda» (su questo punto, cfr. *infra*, paragrafo 5). Anche Chen 2018, p. 62, senza sviluppare in alcun modo lo spunto, si chiedeva se i murali del Camposanto non fossero al centro di una «web of social relationships linking the metropolitan church hierarchy, the Dominicans, Giovanni Cini, and Pisan flagellant confraternities».

22 Per cui si veda almeno il contributo, a dire il vero un po' impreciso, di Gieben 1998, pp. 149–151; nonché Gardner (2011) 2015, p. 113. Quanto alle descrizioni di età moderna del *gisant* dipinto del Cini, cfr. *supra*, nota 16.

23 Per la trascrizione, a cura di Giulia Ammannati, si veda Monciatti 2018, p. 93, nota 73.

zione tra pensiero della morte, castigazione e salvezza, che nelle pitture pisane si traduce nel nesso fortissimo che lega il contenuto macabro della figurazione alla personalità di penitente-asceta del Cini e, di conseguenza, ai flagellanti, con i loro esercizi di punizione corporale.

L'idea di una diretta implicazione dei battuti nella commessa, che a tutta prima si direbbe avventurosa, pare trovare solide conferme se si prova ad analizzare l'orditura iconografica del ciclo alla luce dello specifico *relais* devozionale delle associazioni di fisionomia disciplinata, in un colloquio diretto con i riti svolti dalle Compagnie in occasione delle esequie dei membri. Segnatamente, cercheremo qui di sondare le interrelazioni che a vari livelli apparentano i tabelleoni del «trittico» buffalmacchese con i testi propri della paraliturgia funebre confraternale, e in special modo con una particolare tipologia di componimenti che – dialogando con le prediche volgari – parrebbe fornire una stabile piattaforma concettuale e una perfetta controparte testuale per l'architettura figurativa della sequenza *Trionfo della Morte – Giudizio – Inferno: le laude pro defunctis*.

### **Le laudes pro defunctis in contesto: riti funebri e immagini**

Benché il *ballon d'essai* sia stato lanciato da alcune delle più autorevoli, e citate, voci bibliografiche sull'argomento, nessuno degli ultimi contributi riguardanti il ciclo murale di Buffalmacco ha tentato sin qui di indagare in modo estensivo il rapporto tra il programma d'immagine degli affreschi e la letteratura laudistica *de memoria mortis*<sup>24</sup>: un repertorio piuttosto ampio e variegato di testi metrici volgari prodotti e cantati dalle Compagnie laicali di devozione, finalizzati genericamente alla *commendatio animae* dei membri trapassati e, al contempo, all'edificazione spirituale dei vivi, invitati alla meditazione sulla *vanitas* e all'esercizio della penitenza<sup>25</sup>. Queste laude, inserite soprattutto entro le sillogi delle consorterie disciplinate, palesano una certa eterogeneità di struttura e di contenuto, cui corrispondono,

24 Un primo *input* in tal senso è, infatti, in Battaglia Ricci 1987, pp. 76–77, e in Frugoni 1988, p. 1593, cui ha poi fatto eco l'invito esplicito, da parte di Nerbano 2009, p. 135, a indagare «i rapporti fra i famosi affreschi [...] e il corpus laudistico raccolto nel cosiddetto laudario Pisano». Del resto, in termini più generali, si può dire che le laude volgari siano una fonte un po' sottostimata per l'iconografia, ma da valorizzare, in ambito confraternale e no, come ho già cercato di mettere in luce; ad esempio, per la singolare «prima redazione» dell'*Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti nella cappella annessa alla Rotonda di San Galgano sul Monte Siepi (Marrone 2016). Colgo l'occasione per segnalare che la lauda *Salutiamo devotamente*, evocata a confronto con la figurazione ambrogese, compare, in un'analoga veste, con l'esplicita allusione alla colonna cui la Vergine si sarebbe aggrappata al momento dell'annuncio, anche in una silloge più antica rispetto all'Aretino, l'appena richiamato laudario Pisano, conservato alla Bibliothèque de l' Arsenal di Parigi, che fu confezionato verosimilmente nei primi decenni del Trecento (cfr. *Le Laudario de Pise* 1931, pp. 8–11, n. 4, in particolare p. 9, vv. 41–46), nonché nel terzo frammento del laudario Assisano (*Il laudario Assisano* 36 2007, pp. 77–80, n. 3, in particolare p. 78, vv. 23–34); ciò, mi pare, rafforza ulteriormente la possibilità che il componimento, assai diffuso, fosse precocemente circolato anche in ambito senese, e che fosse quindi ben noto all'artefice. Mi permetto poi di rinviare a Marrone 2021, p. 184, nota 27, per un ragguaglio bibliografico sul problema del rapporto tra laude e figurazioni.

25 Come segnalato da Nerbano 2019, pp. 146–147, nota 34, manca ancora un lavoro sistematico sulle paraliturgie funebri confraternali e sul relativo repertorio testuale. Per una prima panoramica su questa particolare tipologia di laudi, si vedano almeno – specialmente per quanto concerne le sillogi dell'Umbria «alla destra del Tevere» – Scentoni 2001, pp. 278–291, e Nerbano 2009, che hanno puntato l'attenzione sugli echi iacoponici nel repertorio di componimenti di *memento mori* dei disciplinati. Si veda anche Nerbano 2006, pp. 100–102, e più specificamente Nerbano 2011, pp. 37–39, in cui vengono indagati in modo sistematico gli spazi e le modalità di esecuzione di questi testi, in rapporto alle consuetudini associative di diversi sodalizi umbri. Per una sintesi d'assieme sulla Toscana, è da consultare il lavoro di Betka 2001, pp. 175–204, ove sono enucleati soprattutto i contenuti tipici dei brani *pro defunctis* e commentate le relative illustrazioni nei laudari (con minore attenzione rispetto ai differenti contesti rituali in cui i componimenti erano cantati).



11 Paolo Schiavo, *Funerali di un disciplinato*, particolare del tabernacolo pensile. Cambridge (UK), The Fitzwilliam Museum (foto The Fitzwilliam Museum, Cambridge)

tendenzialmente, diverse declinazioni funzionali, vale a dire diversi contesti d'esecuzione, sempre inseriti nell'ambito delle celebrazioni per i defunti: accanto alle laude da cantare nell'oratorio in occasione delle periodiche commemorazioni dei congregati estinti<sup>26</sup>, e alle laude da cantare *ad domum*, dopo le esequie (rivolte ai parenti del morto)<sup>27</sup>, vi sono le laude da cantare *ad fossam*, o *ad monumentum*, che venivano intonate – come la stessa nomenclatura indica chiaramente – durante il rito di seppellimento, al cospetto del cadavere del compagno, poco prima che fosse calato nella fossa (o prima che la tomba venisse coperta). Questa pratica rituale è attestata non solo da alcune sapide fonti visive – come la pseudo-predella del tabernacolo di Paolo Schiavo conservato al Museo di Cambridge<sup>28</sup> (fig. 11) –, ma pure

26 Possiamo evocare, a titolo d'esempio, un brano contenuto nel laudario della Compagnia fiorentina di Sant'Egidio, *Preghiamo Idio e santa Maria* (n. 97), che è costituito da una lunga serie di suppliche rivolte alla Trinità, alla Vergine, agli angeli e ai santi, disposti secondo un ordine gerarchico, in accordo con le formule delle litanie; per l'edizione, si veda *Laude fiorentine* 1990, vol. 1\*\*, pp. 502–509. Quanto ai riti di commemorazione dei defunti, si veda *infra*. Analoga funzione, nel medesimo contesto rituale, doveva avere la «lavoda de' morti» *Requiem eterna dona signore*, acclusa nel laudario Trivulziano (n. 73): cfr. *Laude cortonesi* 1985, pp. 269–270.

27 Cfr. Nerbano 2009, pp. 106–107; e Nerbano 2011, p. 38, che colloca in questa categoria le laude nn. 3–4 del secondo frammento del laudario Assisano, ovvero *Novelle vo decimo* e *O pariente et amicie*, edite in *Il laudario Assisano* 36 2007, pp. 41–43 (si veda anche Scantoni 2007, pp. XXXIV–XXXVII).

28 L'opera è stata oggetto di uno studio di Chen 2017, che tuttavia equivoca la funzione del tabernacolo pensile, sovrapponendo il manufatto alle cosiddette tavole dei morti, bacheche su cui era trascritto l'elenco dei congregati estinti (per le quali mi permetto di rimandare a Marrone 2021, pp. 194–197, e precedentemente Marrone 2018, pp. 100–101); per quanto dovesse entrare in gioco nel corso delle periodiche commemorazioni dei defunti di una Compagnia di disciplinati, al pari delle «tavole-obituario», il dipinto di Cambridge assolveva probabilmente a un diverso compito, magari fungendo da referente visivo per il canto delle laude e la recitazione delle preghiere di *commendatio animae*. Tra le raffigurazioni di riti funebri confraternali, si ricordano poi la «gocciola» della tavola dei morti di Niccolò di Pietro Gerini, realizzata per la Compagnia di Gesù Pellegrino di Santa Maria Novella a Firenze (ora alla Galleria dell'Accademia: fig. 12; si veda Marrone 2021, p. 196, nota 57, con i rinvii relativi), e una tavola della Pinacoteca Vaticana di Olivuccio di Ceccarello, facente parte di un polittico con le *Opere di Misericordia* destinato a una consortereria anconetana (su cui cfr. Mazzalupi 2008, pp. 108–110), nelle quali non troviamo però testimonianza visiva del canto delle laude *ad fossam*.



dai libri di regolamento, talora prodighi di indicazioni molto puntuali sullo svolgimento dei rituali funebri<sup>29</sup>. Un caso ben documentato è quello della fraternita dei disciplinati di Santo Stefano di Assisi, studiato, in più occasioni, da Mara Nerbano<sup>30</sup>; come s'intende dallo statuto trecentesco della *societas* – in cui un intero capitolo è dedicato ai funerali (il decimo, con rubrica «De suffragiis defunctorum») –, il cerimoniale funebre si articolava su un doppio livello: da una parte, erano previste delle celebrazioni «private», da effettuare nello spazio dell'oratorio confraternale, consistenti nella lettura della messa dei morti e nella flagellazione; dall'altra, se stabilito dai priori, delle celebrazioni di carattere «pubblico», effettuate a margine della liturgia ufficiale. In questo secondo nucleo rientrava l'ufficio funebre dei disciplinati (definito «offitium nostrum»), che seguiva l'ufficiatura ecclesiastica vera e propria, e prevedeva l'intonazione del salmo *De profundis*, la lettura di una «lectio defunctorum» e, soprattutto per quanto qui interessa, il canto delle laudi; il tutto dinanzi al corpo del confratello morto («omnes stent genuflexi circha feretrum», leggiamo nei Capitoli), poco prima che fosse inumato nel luogo di sepoltura prescelto<sup>31</sup>. Ebbene, il noto laudario *Illuminati*, elaborato in seno alla stessa Compagnia assisiata di Santo Stefano, tramanda un componimento – la lauda lirica *Levate gl'ochi, o peccaturi* – che può essere associato precisamente a tale pratica rituale grazie a una rubrica che ne esplicita la modalità di esecuzione: «questa lauda se canta ad gli muorte, cioè quando el muorto se porta ad sepellire, sì se de' cantare ad la fossa». Vale la pena riportare qui la prima strofa (vv. 1–6), per evidenziare fin d'ora due aspetti notevoli di questo tipo di testi: «Levate gli occhi, o peccaturi | e

12 Niccolò di Pietro Gerini, *Funerale di un confratello della Compagnia dei disciplinati di Gesù Cristo Pellegrino*, particolare della «tavola dei morti». Firenze, Galleria dell'Accademia (foto Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze)

29 Non è necessario sottolineare qui quanto fossero centrali, tra le manifestazioni di appartenenza comunitaria dei sodalizi laicali, le onoranze funebri; le cerimonie delle esequie e i riti di sepellimento, infatti, rappresentavano una delle forme di mutua solidarietà che regolavano la vita interna delle confraternite, affiancandosi ad altre attività e iniziative che contribuivano a consolidare le relazioni tra gli iscritti, come il sostegno agli indigenti, l'assistenza agli infermi e i suffragi per i defunti. L'esplicitazione delle modalità di svolgimento delle celebrazioni funebri è dunque frequentissima nei testi statutari (per il contesto senese, si vedano ad esempio Turrini 2004, pp. 91–96; Argenziano 2016); solo di rado, però, troviamo specifiche disposizioni in merito al canto delle laudi: oltre ai casi discussi *infra*, si può segnalare – restando a Siena – quello dello statuto della fraternita di Sant'Agostino, che prevedeva, in occasione delle esequie, il canto della «lauda e la sequentia de' morti», come evidenziato da Ziino 2018, pp. 15–16; ulteriori esempi sono richiamati da Barr 1988, pp. 38–40, e – per il contesto veneziano – da Glixon 2003, pp. 72–75.

30 Oltre ai già citati Nerbano 2006; Nerbano 2009, pp. 106–112; e Nerbano 2011; si veda Nerbano 2017, pp. 277–278.

31 Per l'edizione dello statuto, approvato nel 1327, si veda ora Frank 2011, pp. 66–69.

retornate a penetenza: | cum paura e cum tremore | de venire alla sentenza, | la quale non podemo fugire, | puoi ch'a Dio sera en piace[re]»<sup>32</sup>. Faccio riferimento, per un verso, all'esplicito invito, rivolto ai congregati, a levare lo sguardo (forse verso un referente figurativo), che ci dà un ulteriore indizio sul contesto rituale della lauda e sulle modalità performative con cui era cantata; e, per l'altro, al richiamo insistito al pentimento e alla redenzione dai peccati in preparazione del Giudizio finale, che costituisce, come vedremo, uno dei *topoi* principali della produzione laudistica *pro defunctis*. L'esempio dei disciplinati di Assisi non è affatto isolato; anche se a una cronologia seriore, in modo del tutto analogo a quanto facevano i *socci* di Santo Stefano, i membri della fraternita del Buon Gesù e di San Bernardino in San Francesco a Macerata – secondo quanto si apprende dai Capitoli approvati il 10 luglio 1447 – avevano l'obbligo di intonare un brano straordinariamente diffuso nelle raccolte delle consorterie laicali di battuti, la lauda iacoponica *Quando t'alegri, omo d'altura*, al termine dell'ufficio funebre, nel momento in cui il corpo del confratello defunto era già «posto ne la suppolitura», ma non era ancora stato coperto<sup>33</sup>. Il componimento, dunque, non si configurava soltanto come un invito alla meditazione sul carattere effimero della vita terrena e sul disfacimento del corpo, ma diventava parimenti un indispensabile supporto che accompagnava, e quasi didascalizzava, una parte specifica del rito («va' puni mente a la seppultura», recita il testo di Iacopone), amplificandone la risonanza emotiva e rendendolo così occasione di edificazione spirituale.

Possiamo supporre con buon fondamento – vista la continuità normativa, di consuetudini societarie e culturali che caratterizza, in linea di massima, le esperienze confraternali – che simili pratiche fossero comuni anche ai gruppi disciplinati pisani. Purtroppo, non ricaviamo conferme in questo senso dall'analisi dell'unico testo statutario di Compagnia risalente all'inizio del Trecento che sia, a mia conoscenza, a noi pervenuto, i Capitoli della fraternita del Salvatore (o della Croce), poi detta del Crocione, ove si rintracciano indicazioni piuttosto generiche sullo svolgimento delle cerimonie funebri, senza alcuna menzione al canto delle laude *ad fossam*<sup>34</sup>; eppure, nonostante questo silenzio

32 Se ne veda l'edizione completa in Terruggia et al. 2017, pp. 83–85.

33 «Item statuimus et ordinamus come per actu de carità non solo noi, ma omne fidele cristiano è obligato, secundo l'opera de la misericordia, in questa parte inviolabilmente da deverse osservare per ciaschuno de la fraternità, che qualunque de la dicta fraternità moresse, che tucti vestiti del sacco ce debiamo essere ad deverlo honorare et portare, secondo che se comandarà per li priori. Et quando l'averà portato a la chiesa, tucti inionecchiati stiano dentorno al lecto mortoro, dicendo paternoster et avemaria per la sua anima. Et finito che sia lu officio et posto ne la suppolitura, prima che sia coperto, tucti in terra se debia inionecchiare, cantandose per li canturi de la fraternita quella laude: *Como te alegri o homo de altura*» (Sensi 1971, p. 37). La più recente edizione della lauda è in Iacopone da Todi 2010, pp. 129–130, n. 61. Sulla straordinaria diffusione di *Quando t'alegri* entro i laudari dei flagellanti, si vedano Monteverdi 1969, p. 45; Bettarini 1969, pp. 87–117, in particolare p. 117, dove è lo stemma della tradizione manoscritta (riassunta anche, per sommi capi, da Ziino 2018, p. 16, nota 29).

34 Sulla Compagnia, riformata dal celebre predicatore Giordano da Pisa (si veda Delcorno 1975, pp. 26–27), e insediata in un oratorio adiacente alla chiesa di Santa Caterina – poi convertito alla funzione di magazzino della Società di San Ranieri –, è da consultare principalmente Meersseman 1977, vol. 2, pp. 595–598. Per l'edizione dello statuto, e segnatamente per le norme relative alle onoranze funebri – contenute nel capitolo quinto, con rubrica «Dell'opre della misericordia» –, cfr. *I Capitoli della Compagnia del Crocione* 1895, pp. VI–VII: «E quando alcuno delli nostri confrati passasse di questa misera vita, per li detti operari della misericordia si faccia a sapere a tutti quelli della nostra Compagnia, acciò che siano a la sopolitura [sic] del nostro confrate defunto; e, acciò che per le nostre orationi l'anima del nostro confrate defunto sia sovenuta, ciascono dica XXX pater nostri e XXX ave Maria cum requiem eternam et c. E in una delle nosse congregationi più proxima che viene facciasi in comune speciale oratione cum psalmo De Profundis et c. Va porta inferi et c. Inclina domine aurem tuam ad preces nostras et c. Item ordiniamo che lo dì di sancto Ranieri, fatta la predica in duomo, per udire la messa de' nostri compagni defunti tutti li nostri confrati si raunino in della casa del Salvatore».

in sede di regolamento, dobbiamo credere che le celebrazioni delle esequie includessero l'esecuzione di componimenti di tal genere, dal momento che il laudario plausibilmente allestito a uso del consorzio – adesso custodito alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (ms. 8521, fig. 13) – contiene due testi ascrivibili alla tipologia *pro defunctis*, entrambi, per inciso, trasversalmente attestati in sillogi laudistiche confraternali: il n. 48, con rubrica «Della ricordansa della morte», è una versione ampliata e rimaneggiata della sempreverde *Quando t'alegri*, mentre il n. 49, con rubrica «Della memoria della morte», è *Chi vuole lo mondo dispreçcare*, altra lauda assai diffusa nell'Italia mediana (si rintraccia in più raccolte della famiglia cortonese e di ambito fiorentino); a questi si aggiunge poi una «Lauda del Giudicio» (n. 64), *A voi gente facciam prego*, anch'essa da correlare all'ufficiatura funebre<sup>35</sup>. Sembra di capire, analizzando gli statuti, che i confratelli del Salvatore disponessero di un proprio sepolcro nel cimitero del convento domenicano di Santa Caterina<sup>36</sup>. Abbiamo però alluso al fatto che molteplici avelli di Compagnie di battuti erano, e sono tutt'ora, collocati nel Camposanto, a partire da quello posto al di sotto del monumento di Giovanni Cini; e al fatto che le processioni dei flagellanti, lo dimostra il documento del 1343, avessero come mèta stabile il grande cimitero pisano a cronologie piuttosto precoci. È allora giocoforza credere che questo spazio fosse da subito la sede di svolgimento di una parte nodale degli uffici funebri disciplinati, e dunque dei canti delle laude *de memoria mortis*, che di frequente – non si fa fatica a immaginarlo – dovevano risuonare nei corridoi coperti del Camposanto, insieme con i salmi penitenziali e le *lectiones* di passi biblici.

Che caratteri presentano, dunque, questi componimenti laudistici? Operando una schematica suddivisione, possiamo affermare che la categoria dei testi *ad monumentum* si compone di tre tipologie principali, cioè le laude in forma dialogica di contrasto del vivo e del morto (a partire dall'archetipica *Quando t'alegri*), le laude liriche di raccomandazione dell'anima, e – spesso correlate a queste ultime – le laude di *memento mori*, di significato moralizzante e di carattere meditativo. Il repertorio di temi che si riscontra in simili canti paraliturgici, considerando diverse raccolte confezionate in varie località del Centro Italia, è



13 Miniature protorecentesco pisano, *Gli arcangeli e la milizia celeste sconfiggono Lucifero*. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 8521, fol. 1 (foto Bibliothèque National de France)

35 Sul laudario, oltre a *Le Laudario de Pise* 1931, si veda Del Popolo 2006. Non è un caso unico: ad esempio, anche a Perugia, al silenzio dello statuto della Compagnia dei disciplinati di Sant'Andrea – in cui non è presente alcuna menzione del canto delle laude nel corso dell'ufficio funebre – fa da contrappunto un *corpus* assai nutrito di componimenti *pro defunctis*, tràditi dalla silloge allestita al servizio del consorzio, il laudario Perugino (cfr. Nerbanò 2009, pp. 119–121; per l'edizione del manoscritto della Biblioteca Augusta, *Il laudario Perugino* 2011, vol. 1, pp. 579–616, nn. 112–122 per le laude *pro defunctis*). Quanto ai brani del laudario Pisano: *Le Laudario de Pise* 1931, pp. 127–134, 178–181; a queste si aggiunge poi una versione della iacoponica *Que fai, anima predata?* (*Le Laudario de Pise* 1931, pp. 181–184, n. 65), che comincia «Che fai, anima sfidata?» (v. 1); per il testo del frate tudertino, si veda Iacopone da Todi 2010, pp. 75–76, n. 37, che condivide diversi temi moralizzanti dei componimenti *de memoria mortis* e del Giudizio finale.

36 Il capitolo ottavo, con rubrica «Come de' fare quando entre nella casa del Salvatore», recita infatti: «Ciascuno della nostra Compagnia quando entra nella casa del Salvatore passando per lo cimitero dica uno pater noster e una ave maria cum requiem eternam per l'anima di tutti quelli della nostra Compagnia li quali sono passati di questa vita» (*I Capitoli della Compagnia del Crocione* 1895, p. X).



piuttosto codificato: ritornano sistematicamente il richiamo alla caducità delle cose terrene, come amore e ricchezza, e alla dissoluzione del corpo; la necessità del *contemptus mundi* (direttamente relata al motivo della transitorietà del secolo); il nesso tra il peccato dei progenitori e l'ingresso della corruttibilità fisica nel mondo; il concetto di ineluttabilità della morte e il suo ruolo di inesorabile livellatrice; l'incalzante invito al pentimento, per non morire nel peccato; e, direttamente connessa a quest'ultimo motivo, l'esortazione ad avere timore del giorno del Giudizio. Si tratta, come ciascuno vede, di argomenti didattici non certo esclusivi delle laude – testi che, di solito, non si distinguono per l'originalità della materia –, ma che proprio in questi componimenti trovavano una sintesi straordinariamente efficace, comunicata attraverso un immaginario di forte pregnanza espressiva. Adesso, non si fa fatica a osservare come molti dei *topoi* ricorrenti nei componimenti *pro defunctis* appena elencati siano comuni alla tessitura d'immagine del ciclo di Buffalmacco, che – come si è anticipato, e come si cercherà di argomentare estesamente nel prossimo paragrafo – può leggersi agevolmente in dialogo con il peculiare sentimento religioso espresso dalla letteratura laudistica «della morte». Viene quindi il sospetto, vista questa parentela, che i dipinti murali fossero pensati come una sorta di monumentale corredo illustrativo, concepito non solo per richiamare le prediche dei domenicani<sup>37</sup>, ma anche per fornire una perfetta controparte iconografica alle pratiche rituali effettuate, in quella sede particolare, dalle Compagnie laicali. Naturalmente, non s'intende qui affermare che gli affreschi siano un semplice equivalente visivo dei componimenti confraternali; già Jérôme Baschet evidenziava come sia impossibile individuare una fonte unica e pienamente calzante che spieghi, da sola, l'articolata compagine dei murali, che del resto dipendono, in parte, da tradizioni iconografiche già stabilizzate<sup>38</sup>. La dinamica di interazione tra i testi eseguiti nel corso delle esequie e le immagini in parete doveva essere ben più complessa, analoga a quella ricostruita da Nerbano a proposito dei cicli passionistici in rapporto con le laude della Passione: piuttosto che limitarsi a fornire un doppio palmare della rappresentazione, i componimenti cantati durante i riti funebri offrivano un percorso di lettura, che guidava i *confratres* alla comprensione della figurazione e, al contempo, ne rivelava e ampliava il significato; a sua volta, la figurazione – nutrita dei motivi topici delle canzoni sacre volgari, pur senza ridursi a una loro traduzione in un altro *medium* – veniva a costituire un pregnante corrispettivo visivo delle laudi, capace, grazie al suo valore icastico, di aumentare la pregnanza comunicativa e di dare carne e sangue, per così dire, ai testi intonati «ad la fossa», durante la cerimonia di inumazione. Questa relazione bidirezionale, fatta di un sottile gioco di corrispondenze, produceva, insomma, «un circuito significativo, nel quale la compresenza di parola detta e immagine vista avrebbe operato in direzione di una dilatazione e di un approfondimento dei contenuti della pittura»<sup>39</sup>.

37 A questo proposito, preme però notare come gli studi sul ciclo si siano arrestati alla semplice constatazione del rapporto tra le pitture e la predicazione dei domenicani, senza chiedersi in che modo sermoni e immagini potessero effettivamente interagire fra loro, e nell'ambito di quali occasioni specifiche; è singolare che Frugoni 1988, p. 1560, immaginasse che gli affreschi si potessero animare attraverso «le parole di un predicatore o di una guida», quasi che i domenicani organizzassero periodicamente delle visite al Camposanto, come i moderni accompagnatori turistici. In generale, in effetti, gli esegeti non hanno mai considerato con attenzione la specificità del contesto degli affreschi, e dunque il loro valore funzionale in relazione con l'ambiente cimiteriale in cui sono calati.

38 Baschet 1993, p. 348 (che concentra la sua attenzione soprattutto sull'*Inferno*).

39 Nerbano 2006, p. 281.

## Nessi <multimediali> tra laude e figurazioni: una nuova interpretazione per il ciclo della galleria meridionale del Camposanto

Prima di addentrarci in una dettagliata disamina comparativa, preme rimarcare – anche se può apparire scontato – che di frequente i *Trionfi della Morte*, o consimili figurazioni di soggetto lugubre, erano funzionalmente legati a dei contesti funebri, e alle relative pratiche devozionali: faccio riferimento non solo ai complessi scultorei e ai dipinti murali posti a decorare gli ambienti sepolcrali, o i luoghi sacri immediatamente adiacenti a questi ultimi (si pensi, a titolo d'esempio, ai casi dell'*Incontro del vivo e dei morti* nella chiesa di San Paolo a Poggio Mirteto, in provincia di Rieti; o all'accoppiata *Trionfo-Incontro* del Sacro Speco di Subiaco)<sup>40</sup>, ma anche alle illustrazioni di codici per la preghiera quotidiana dei laici, i libri d'ore, sovente impiegati nell'ambito delle Compagnie disciplinate<sup>41</sup>. Degni di nota, in tal senso, sono gli offizioli trecenteschi di Francesco da Barberino e di Taddea da Carrara, in cui la sezione dell'Ufficio dei defunti è introdotta da miniature raffiguranti, rispettivamente, il *Trionfo della Morte* e l'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, ovvero sia le due scene compendiate nel monumentale <cartellone> di Buffalmacco<sup>42</sup>. Pure entro le raccolte laudistiche delle *societates*, del resto, si può rintracciare questa interrelazione – di fatto non inaspettata, ma ancora da valorizzare appieno – fra paratesti illustrativi di argomento macabro e i componimenti destinati al cerimoniale funebre, e segnatamente al momento dell'inumazione dei *socii*: si pensi soltanto alla silloge della Compagnia laudese di Santo Spirito a Firenze, allestita ai primordi del Trecento, dove il brano *pro defunctis Chi vuol lo mondo dispreçare*, trådito pure dalla raccolta pisana della fraternita del Salvatore, è istoriato con una vignetta tabellare che ritrae, ancora una volta, l'*Incontro dei vivi e dei morti* (fig. 14)<sup>43</sup>. Basterebbe solo questo esempio a documentare il rapporto di interferenza che univa le *laudes* cantate durante le esequie alle immagini improntate alla meditazione sulla morte; la consistenza di un simile rapporto, tuttavia, risulta ulteriormente rafforzata se si considera che in più occorrenze, a coordinate geografiche e cronologiche diverse, i testi laudistici *de memoria mortis* sono stati adoperati nell'apparato scrittorio esposto che accompagna figurazioni del genere lugubre: si possono qui evocare nuovamente i murali dislocati lungo la controfacciata di San Paolo a Poggio Mirteto, ove la scena dell'*Incontro del vivo e dei morti* viene didascalizzata da ben due laudi, vale a dire da un brano che prende le mosse dalla ripresa della iacoponica *Quando t'alegri* e da un componimento originale, riferito al penitente che contempla i cadaveri, forse da interpretare come trasposizione in parete di un testo estratto dal repertorio laudistico locale<sup>44</sup>. Accanto a questo esempio eloquente, sembra utile rammentare il famigerato *Trionfo della Morte* affrescato sul prospetto esterno dell'oratorio dei disciplini di Clusone, all'interno del quale sono iscritti per intero i versi di una lauda molto nota, identificata da Claudio Ciociola, il *Contrasto della Morte con il peccatore*<sup>45</sup>; e, soprattutto, la *Danza macabra* dipinta da Simone Baschenis sulla facciata laterale, rivolta a mezzogiorno, della chiesa cimiteriale di San Vigilio a Pinzolo nella Val Rendena – anch'essa implicata nelle pratiche devozionali dei battuti – che presenta invece un corredo scrittorio <laudistico> originale (fig. 15), ma perfettamente accordato ai contenuti di un brano *de memoria mortis* diffuso nelle sillogi locali, che abbiamo riscontrato pure nelle raccolte fiorentina e pisana, *Chi vol lo mondo despre-*

14 <Secondo maestro del Laudario di Santo Spirito>, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 18, fol. 134v (foto Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze)





15 Pinzolo, chiesa cimiteriale di San Vigilio, veduta della fiancata meridionale (foto Archivio fotografico storico provinciale, Soprintendenza per i beni culturali PAT)

siare (a dimostrazione, se ce ne fosse bisogno, della straordinaria circolazione sovraregionale dei componenti paraliturgici delle Compagnie laicali)<sup>46</sup>. Menziono in ultimo un caso a sé stante, ma a suo modo indicativo, di sinergia tra figurazione e testo laudistico in ambito confraternale: nella parete di fondo dell'oratorio della Maddalena di Bergamo, in passato officiato da una *societas* disciplinata, campeggia un'*Imago pietatis* corredata da uno specchio bianco rigato che contiene un'antica lauda bergamasca di suffragio, *Or te prego, dolzo Christo*, riconosciuta ancora da Ciociola<sup>47</sup>. A differenza delle immagini di argomento lugubre, questa figurazione, con il suo precipuo inserto testuale, non doveva entrare in gioco nell'ambito della cerimonia di seppellimento, ma in un momento ulteriore del rituale funebre, cioè nel corso delle periodiche commemorazioni dei *confratres* estinti, svolte all'interno della cap-

PELLA; di qui, evidentemente, la scelta di un brano di natura diversa rispetto ai componimenti cantati *ad monumentum*; e di qui la scelta della relativa rappresen-

40 Per l'affresco di Poggio Mirteto, si veda Romano 1992, pp. 199, 253–254, che mette giustamente in relazione il dipinto con il cimitero collocato in prossimità della chiesa. Non sembra inutile segnalare che spesso lo spazio della controfacciata era al centro dell'interesse delle confraternite laicali, come mostrato da alcuni casi richiamati nel contributo, non del tutto condivisibile nelle sue conclusioni, di Boskovits 2011. Quanto all'esempio sublacense, Caramico 2021, pp. 151–152. Già Hermanin 1904, p. 501, seguito tra gli altri da Frugoni 1967, pp. 219–223, n. 13, aveva osservato che il murale si colloca in una zona di transito che conduceva al cimitero e che, come puntualizzato adesso da Caramico, possedeva «una forte caratterizzazione pubblica»; le immagini, da un lato, introducevano il cammino penitenziale dei laici, che procedeva lungo l'adiacente Scala santa, e dall'altro si collegavano direttamente al vicino luogo di sepoltura, che era collocato nello spazio antistante l'ingresso meridionale del monastero.

41 Alidori Battaglia 2020, pp. 23–43.

42 Per una descrizione dei due offizioli, Alidori Battaglia 2020, pp. 281–287, 309–315, nn. 4, 12. Va ricordato, relativamente alla presenza di figurazioni di tema macabro in ambiti sepolcrali, che un *Trionfo della Morte*, di formulazione sovrapponibile a quella che si vede nel libro d'ore di Francesco da Barberino (e, di seguito, nelle illustrazioni dei suoi *Documenti d'Amore*), è visibile nei rilievi del monumento funebre del presule Antonio d'Orso nella controfacciata del Duomo fiorentino, per il quale cfr. almeno Barbavara di Gravellona 2001, pp. 291–296. L'identità di soluzione figurativa è motivata dal fatto che, come è noto, proprio Francesco, in qualità di esecutore testamentario del vescovo, fu il responsabile diretto della commissione del sepolcro a Tino di Camaino.

43 Per l'edizione del laudario: Liuzzi 1935, vol. 2, e, più recentemente, *The Florence Laudario* 1995; si veda anche Wilson/Barbieri 1996. A proposito delle miniature, Moleta 1978, pp. 42–43; Chelazzi Dini 1979; Labriola 2014, p. 13.

44 Si veda Ammannati/Giancane 2014.

45 Cfr. almeno Ciociola 1992, pp. 103–106. Da ultimo, per una sintesi d'assieme, Frugoni/Facchinetti 2016.

46 Il testo della legenda della *Danza macabra* è trascritto in appendice a Cichi/De Venuto 1993, pp. 115–128. Un ragguaglio sull'affresco in De Venuto 1993, pp. 95–109; per il rapporto con le sillogi laudistiche dei battuti locali: Cichi 1993; e più specificamente, Ciaghi 1997; da integrare con Trotta 2002–2003, che, per rintracciare i presupposti di simili figurazioni, punta correttamente nella direzione di un'interazione tra supporti iconografici, rituali funebri, dramma sacro e brani laudistici cantati dai battuti, analoga a quella che qui si intende postulare per il ciclo buffalmacchese. Non pare superfluo ricordare poi, a proposito della diffusione di questi motivi iconografici nel contesto dei sodalizi flagellanti, che un *Trionfo della Morte*, oggi purtroppo molto deperito, è affrescato anche nell'oratorio dei Disciplinati di Moneglia: De Florian 2012, p. 235 (dove però si preferisce un'identificazione della scena frammentaria come un episodio tratto dall'*Apocalisse*). Ulteriori esempi di affreschi di argomento macabro in ambito confraternale, di area bresciana, sono richiamati da Tamani 1999, pp. 54–55 (ringrazio José-Luis Vega per la segnalazione bibliografica).

47 Ciociola 1992, pp. 15–19; per alcune notizie sulla fraternita bergamasca: Villa 2015.

tazione di stampo doloristico, pensata evidentemente per servire da referente iconografico all'esercizio dell'autoflagellazione che – lo testimoniano gli statuti di molte associazioni laicali – veniva praticato anche in occasione delle adunanze in memoria dei membri defunti<sup>48</sup>. Insomma, al di là delle singole varianti (determinate dalle disparate esigenze funzionali), gli ultimi *specimina* elencati ci consentono di toccare con mano quanto fosse ricorrente, nel programma delle onoranze funebri delle Compagnie, l'instaurarsi di una connessione multimediale tra le immagini offerte alla visione dei *socci* – perlopiù di soggetto macabro –, i rituali funebri e il canto delle laude «della morte»; mostrandoci come il caso del ciclo buffalmacchese, nonostante la sua assoluta singolarità di formulazione complessiva, sarebbe – se l'interpretazione qui offerta si rivelasse corretta – tutt'altro che isolato. Ciò considerato, non è fantasia proporre che le laudi, che si dovevano probabilmente appoggiare a quel supporto figurativo nel corso del cerimoniale dei battuti, abbiano inciso direttamente nell'orchestrazione iconografica del complesso dipinto, e in particolare dei primi due pannelli della serie.

Cominciamo dunque a esplorare da vicino le potenziali concordanze tra testi e immagini, muovendo da un dato macroscopico, vale a dire il nesso stringente che lega il *Trionfo della Morte* al seguente *Giudizio-Inferno*, in quanto parti dei quattro Novissimi (ovvero delle «cose ultime» che attendono l'uomo alla fine della vita). Agli studiosi che si sono occupati degli affreschi del Camposanto, è ben chiaro che i diversi «comparti» del ciclo vadano letti come ideali *stationes* di un coerente percorso devozionale, embricate fra loro da una serie di rispondenze interne; nel caso dei primi pannelli, sono soprattutto le didascalie del *Trionfo* a suggerire un tracciato per la lettura, dal momento che contengono molteplici rimandi, più o meno espliciti, alla seconda venuta, raffigurata lì accanto, e al destino oltremondano che attende coloro che muoiono nel peccato (materializzato nell'estesa rappresentazione dell'*Inferno*)<sup>49</sup>. Non pare irrilevante il fatto che un'analogia sequenza dai Novissimi – formata dall'endiadi tema mortuario-Giudizio finale – sia riproposta nelle raccolte laudistiche confraternali, in cui, entro le se-

48 In tal senso, il murale dei disciplini di Bergamo rivestiva una funzione non troppo dissimile da quella delle tavole dei morti, ovvero di controparte figurata per le intercessioni nei confronti delle anime dei congregati estinti, effettuate durante le fustigazioni rituali nell'oratorio (si veda, per esempio, quanto prescritto dai testi statuari della confraternita dei Disciplinati di Santa Maria della Scala a Siena: *Capitoli dei disciplinati* 1818, pp. 42–43, con rubrica «Di dire e Pater nostri per l'anime de' morti»). Si segnala poi un altro caso interessante: quello della lauda passionistica nella raccolta di Sant'Egidio, *Cum profundato dolore* (n. 96; cfr. *infra*), la quale presenta una chiusa di *commendatio animae* per un confratello defunto, che – come osservato da Concetto Del Popolo – ricalca «l'orazione finale *In exsequiis*» (*Laude fiorentine* 1990, vol. 1\*\*, pp. 500–501, nota 91); nell'invito a pregare «Cristo penato presente» (v. 99), il brano sembra alludere a un'immagine, visibile ai confratelli, del Cristo passo, che doveva però trovarsi – a differenza di quella di Bergamo – in corrispondenza del luogo di inumazione, visto che *in clausola* si fa esplicito riferimento al «munimento» (v. 103) in cui giace la salma del compagno «raccomandato» al Redentore.

49 L'impellente necessità di ritornare alla penitenza in vita viene dimostrata anche mediante l'accentuazione della dannazione: come notato a suo tempo da Frugoni 1988, p. 1570, nel ciclo di Buffalmacco si ha per la prima volta una rappresentazione dell'*Inferno* come «tema autonomo», con una vistosa dissimmetria tra la figurazione dei beati e quella dei reprobri con le loro pene eterne (sul significato della mancanza del paradiso, cfr. anche Frugoni 1982, pp. 433–434, e poi Baschet 1993). È importante evidenziare, in considerazione di quanto vedremo a breve, che questa centralità della tremenda sorte dei dannati, con una chiara finalità didattica, ha un possibile parallelo nella lauda del Giudizio contenuta nel laudario Pisano della Bibliothèque de l'Arsenal (n. 64), dove si trova anche un piccolo «catalogo» dei peccati capitali dei reprobri, che rimanda, con efficace sintesi, alla topografia dell'*Inferno* nel dipinto del Camposanto: «Andate voi dolenti | nelle pene infernali, | andate tra i serpenti | sodomiti et usurari | la ov'a stridor di denti | di ladroni et micidiali | et chi fa tradimento» (*Le Laudario de Pise* 1931, p. 180, vv. 43–49). Sull'argomento si veda anche Gamberini 2021, pp. 98–104.

zioni legate alla paraliturgia funebre, si susseguono molte volte laude *de memoria mortis* e laude incentrate sul giorno del Giudizio: se consideriamo il famoso laudario Cortonese, noteremo come due *laudes mortuorum*, *Quando t'alegri* e *Innan- te che venga la morte sì schura* (nn. 52, 53), precedono immediatamente una lauda del Giudizio, *A voi gente facciam prego* (n. 54), il cui iniziale richiamo alla penitenza si pone in perfetta linea di continuità con l'invito al ritorno alla «via pura», prima dell'avvento della morte, già predicato al principio del testo antecedente<sup>50</sup>. Una simile successione si rinviene pure all'interno del laudario appartenuto alla Compagnia di Sant'Egidio di Firenze, nel quale lo stesso componimento sul *dies iudicii* attestato dalla silloge cortonese appena menzionata, *A voi gente facciàn priegho* (n. 99), risulta inserito a metà di una coppia di laude *pro defunctis*, *Chi vuole lo mondo dispreçare* e l'immancabile *Quando t'alegri* (nn. 98, 100)<sup>51</sup>. È molto frequente, d'altra parte, che gli stessi brani di *memento mori* contengano, al loro interno, richiami insistiti alla *Parusia*. Oltre alla già menzionata lauda assistate n. 13, *Levate gl'ochi, o peccaturi* (che sembra addirittura fare riferimento a una controparte figurata precisa, magari proprio a un *Giudizio finale* a buon fresco)<sup>52</sup>, è possibile citare un passaggio dal rimaneggiamento di *Quando t'alegri* presente nel laudario di Pisa; dopo il botta e risposta tra il vivo e il morto, con la lunga enumerazione delle membra del cadavere decomposte dalla morte – secondo il *topos* dell'*ubi sunt?* –, la parola passa, nel congedo, a una voce fuori campo, che con tono gnomico si rivolge all'uditorio dei viventi:

Ad voi che siete nel mondo rimasi  
faite penitensia dei vostri peccati  
*innanti che siate da Dio giudicati*  
che dipo la morte non val penitura<sup>53</sup>.

Molto efficace risulta pure una strofa della succitata lauda pseudo-iacoponica *Innan- te che venga la morte sì schura*, ove il soggetto locutore è rappresentato, dopo il distico iniziale, proprio dal confratello defunto di cui si celebrano le esequie; qui, il richiamo al momento in cui si comparirà, con anima e corpo, al cospetto di Dio si coniuga con un'allusione reiterata alla *vanitas* delle cose mondane:

50 Si veda *Laude cortonesi* 1981a, pp. 390–401. Per le modalità di svolgimento dei rituali funebri delle principali Compagnie cittadine, così come normate dai testi capitolari, si veda Licciardello 2020, pp. 104, 111, 118–119 (anche in questo caso, non troviamo traccia della pratica del canto delle laude *ad monumentum*; un'indicazione in questo senso, però, si rintraccia nei Capitoli trecenteschi della Compagnia della Santa Croce di Cortona, come segnalato da Barr 1988, pp. 39–40).

51 Cfr. *Laude fiorentine* 1990, vol. 1\*\*, pp. 510–523. Il brano precedente, con rubrica «Lauda d'i morti de la Compagnia», era sicuramente cantato nell'ambito delle periodiche adunanze in cui, con le preghiere di suffragio, veniva conservata e riattualizzata la memoria dei compagni trapassati (vedi *supra*, nota 26).

52 Vedi *supra*, nota 32. In effetti, la chiusa recita: «Levate gl'ochie vostre ad esso | che per nui fo crocefisso» (vv. 35–36), a indicare, verosimilmente, la presenza di un'immagine del Redentore da contemplare; considerate l'iniziale evocazione della «sentenza», la richiesta di perdono per i congregati e di raccomandazione per l'anima del compagno morto, non è un'illusione pensare che il Cristo fosse raffigurato nella veste di giudice alla fine dei tempi, nel contesto di una *Parusia*. In alternativa, considerando anche le succitate testimonianze figurative trecentesche delle onoranze funebri confraternali, si può supporre che lo sguardo degli aderenti fosse guidato verso un crocifisso portatile.

53 *Le Laudario de Pise* 1931, p. 132, vv. 143–146. Un analogo rimaneggiamento – interpolato con questo *explicit* banalizzante, ma significativo, del celebre *débat* iacoponico – è attestato, con alcune varianti, anche in altre sillogi confraternali (cfr. Nerbano 2009, p. 123): ad esempio, nel laudario Perugino (n. 112; cfr. *Il laudario Perugino* 2011, vol. 1, p. 582, vv. 79–82), nel Trivulziano (n. 60; cfr. *Laude cortonesi* 1985, p. 243, vv. 99–114), e in quello di Sant'Egidio a Firenze (n. 100; cfr. *Laude fiorentine* 1990, vol. 1\*\*, p. 523, vv. 103–118).



Io te ricordo, homo ch'a Dio fai fallença,  
*pensa el giudicio, el dì de la sentença.*  
 O tapinelli, tornate a penitença,  
 ché 'l mondo passa, e basta men che una hora<sup>54</sup>.

16 Ambrogio Lorenzetti, cosiddetta  
*Allegoria della Redenzione*. Siena,  
 Pinacoteca Nazionale (foto Pinacoteca  
 Nazionale, Siena)

In questi semplici versi si direbbe condensato il nocciolo concettuale parenetico attorno a cui è strutturata l'intera formulazione figurativa del ciclo della galleria sud del Camposanto: un accorato ammonimento a distogliere il pensiero dalla vita terrena, inevitabilmente effimera, e a preoccuparsi piuttosto della salute dell'anima praticando l'esercizio della penitenza, l'unico antidoto possibile all'eterna condanna che può arrivare a seguito della dipartita. Ad accomunare i testi intonati *ad fossam* al dittico costituito dal *Trionfo della Morte* e dal *Giudizio-Inferno* sono quindi, in prima istanza, il contenuto devozionale e l'orditura di significato complessiva: allo stesso modo delle *laudes pro defunctis*, anche i due affreschi della galleria sud del Camposanto miravano primariamente a consegnare al pubblico, con una chiara funzione conativa, un'esortazione alla liberazione dal peccato in vista del giudizio dell'anima e del tremendo *dies irae*, sulla scorta degli ideali della predicazione della «buona morte» tipici delle consorzierie laicali<sup>55</sup>. A una simile lettura, del resto, guidano in modo inequivoco le copiose iscrizioni poste a corredo dei dipinti, nelle quali è davvero martellante l'appello all'espiazione e all'umi-

54 Cito da *Laude cortonesi* 1981a, pp. 394–397, n. 53, in particolare p. 395, vv. 15–18. Il testo, incluso nell'edizione principe delle laude di Iacopone, del 1490, fu espunto nelle moderne edizioni critiche, in quanto ritenuto non autentico; è attestato in diversi laudari di confraternite, come l'Assisano (n. 7; cfr. *Il laudario Assisano* 36 2007, pp. 50–52). Naturalmente, il nesso tra penitenza e Giudizio è una costante nei brani *de memoria mortis*; ad esempio, nella lauda *O peccator sempre pensate* della silloge Perugina (n. 121), articolata in forma dialogica, il morto si rivolge al pubblico dei congregati dicendo: «O peccator, pens'a morire, | en vita tua fa' penitentia, | ciascun uomo pensa de venire | *ad odir quilla sentenza* | *là dua ei morte son palese* | *e tucta gente c[o]ll'offese*» (cfr. *Il laudario Perugino* 2011, vol. 1, pp. 609–610, vv. 67–72). Si pensi anche al brano, di meditazione sui Novissimi, *Chi vuole audire fina sentença* (n. 76) del laudario Aretino: «In questo mondo faite concordia | con Dio, ché pieno de misericordia: | nell'altra terra derict'a la corda | non avarà prego né benvogliença» (*Laude cortonesi* 1981b, pp. 269–271, vv. 11–14).

55 Come è ben noto, la preoccupazione della «buona morte» – quella che nel maturo Quattrocento si sarebbe chiamata *ars moriendi* – diventa centralissima nella *devotio* del laicato

liazione, coniugato al ricordo della volatilità dell'esperienza sublunare, in pieno accordo con i contenuti tipici delle laude volgari (ma ne parleremo più sotto)<sup>56</sup>.

Il binomio fra la minaccia della morte corporale e quella della seconda venuta, nell'ottica di un richiamo alla rinuncia al secolo e al valore salvifico della disciplina, contraddistingue pure un dipinto famoso ma assai problematico, di cui ancora sfuggono – nonostante i numerosi interventi critici a esso dedicati – l'esatta interpretazione d'assieme e la puntuale classificazione tipologica: intendo la cosiddetta *Allegoria della Redenzione* di Ambrogio Lorenzetti, conservata alla Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 16)<sup>57</sup>. Non è possibile addentrarsi ora nelle intricate questioni che questa tavola involve; per quanto qui importa, basti osservare che l'architettura figurativa dell'opera si compone, in buona sostanza, degli stessi ingredienti minuti e delle stesse macro-sezioni principali che connotano la sequenza iniziale del ciclo di Buffalmacco, vale a dire un *Trionfo della Morte* – in una versione che, sebbene raffinata ed eslege, presenta, come già è stato osservato e come qui diremo, molti punti di contatto con la figurazione buffalmacchesca (e, in generale, con altri esemplari della stessa *lignée* iconografica) –, seguito a ruota da una rappresentazione della *Parusia*. Certo, a fronte del programma d'immagine degli affreschi del Camposanto, la tavola ambrogiana si rivela un po' più complessa, per via dell'inserimento delle *Storie della Genesi* e del Crocifisso mediano, che ne fanno una sorta di riepilogo, in pillole, dell'intera *historia salutis*<sup>58</sup>. Ma, alla radice, resta del tutto analoga l'idea di un'associazione orizzontale fra una raffigurazione di tema mortuario e un Giudizio finale, qui addirittura iscritti entro un medesimo palcoscenico paesistico, senza alcuna soluzione di continuità<sup>59</sup>. Vista questa parentela iconografica, pur nella considerevole diversità di formati e tecnica, il dipinto della Pinacoteca di Siena si potrebbe imporre, a mio avviso, quale interessante caso di confronto funzionale per il ciclo pisano, specialmente considerando che in tempi recenti l'opera di Ambrogio è stata tentativamente ricondotta a un'ispirazione confraternale (anche se una simile eventualità deve essere ancora dimostrata in modo irrefragabile)<sup>60</sup>. C'è da chiedersi, insomma, se anche questo dipinto peculiare non potesse fungere, al pari delle *Danze macabre* della

già nel tardo Medioevo (per un'efficace sintesi sull'argomento, si veda Bacci 2003, pp. 54–55 e *passim*; quanto alle confraternite, si veda nello specifico Terpstra 1991); se ne trovano le tracce anche nei summenzionati Capitoli della Compagnia del Salvatore, ove non solo viene prescritta la celebrazione delle messe per i defunti, con le relative impetrazioni di suffragio, ma trova spazio anche l'istanza di preservarsi dalla morte subitanea, ovvero di provvedere al beneficio dell'anima mediante la confessione e attraverso una serie di pie disposizioni; nel capitolo terzo, con rubrica «Della confessione e della sacra comunione», leggiamo ad esempio: «E a sigurtà dell'anima, per la incerta e subita ora della morte, ogne nostro compagno in testamento ordinato e fermato debbia vivere» (*I Capitoli della Compagnia del Crocione* 1895, p. IV).

56 Vedi *infra*, paragrafo 5.

57 Sul dipinto, anche per la pregressa letteratura, Mascolo 2017. La denominazione di «Allegoria della Redenzione», ormai pervicacemente affermata negli studi, non sembra appieno calzante, perché sposta tutta l'attenzione sulla centralità del sacrificio salvifico, che, nel bilancio dell'interpretazione della tavola, è in realtà da considerare «collaterale» rispetto all'asse tematico portante, prettamente «mortuario».

58 La contiguità, naturalmente, è stata già osservata ripetutamente dagli studi (Caleca 1996, pp. 25–26; Frugoni 2002, pp. 178–180; Wille 2002, pp. 136–138; Cioli 2015, pp. 97–102), anche se con un progressivo depotenziamento delle analogie del dipinto con la tradizione dei *Trionfi*, per me da rivalutare: cfr. *infra*.

59 Sull'interpretazione iconografica dell'opera e sulla possibile funzione rimando a un contributo, apparso nelle more della pubblicazione di questo saggio, da me realizzato insieme a Roberto Bartolini: Bartolini/Marrone 2022.

60 Corsi 2013a. Benché assai promettente, l'intuizione della studiosa poggia su un terreno un po' scivoloso, perché è confortata principalmente da un cortocircuito tra l'opera e la documentazione che, come ho già avuto modo di osservare (Marrone 2018, p. 99, nota 17), si rivela tutt'altro che sicuro. Resta in ogni caso verosimile, per le sue caratteristiche, il suo contenuto iconografico e la sua vicenda collezionistica, che il dipinto di Ambrogio vada ricondotto all'ambiente disciplinato (ma l'argomento merita ulteriori verifiche e approfondimenti).

Val Rendena (e, forse, degli affreschi di Buffalmacco), da referente visivo delle laude intonate in occasione delle esequie dei membri di una Compagnia di battuti, e in particolare dei membri della fraternita senese dei Disciplinati sotto le volte dell'Ospedale di Santa Maria della Scala; ulteriori conferme in questa direzione potrebbero arrivare da un'analisi più attenta del collegamento, contenutistico più che fisico, tra il dipinto e la *Tebaide* affrescata in un vano adiacente alla sede storica del sodalizio, ove appare assai significativamente la più antica attestazione sin qui nota di un «ritratto» di Iacopone da Todi (a dimostrazione del valore esemplare che, in ambito confraternale, era attribuito al frate, e quindi dell'importanza didattica che la sua produzione testuale doveva rivestire per i *socii*)<sup>61</sup>.

### Temi laudistici negli affreschi di Buffalmacco

Accanto al messaggio generale, sono i singoli temi figurativi del dittico di Buffalmacco a poter essere proficuamente associati al sostrato di motivi caratteristico della produzione laudistica *de memoria mortis*. Consideriamo, per iniziare, la porzione sinistra del grande tabellone del *Trionfo*, occupata da una riedizione della scena – già codificata nell'iconografia pregressa – dell'*Incontro dei vivi e dei morti* (fig. 17); se la cavalcata dei nobiluomini scarta, per la dovizia di descrizione e per il numero cospicuo dei personaggi, rispetto alla tradizione maggiormente consolidata, la restante parte della figurazione appare del tutto conforme alla linea di sviluppo tipicamente italiana dell'*Incontro*, caratterizzata dai tre cadaveri distesi nelle casse, in diversi stadi di decomposizione, e, soprattutto, dall'eremita che dichiara il senso della visione, invitando alla penitenza<sup>62</sup>. Ora, abbiamo già constatato che questo peculiare genere iconografico, in tutto profano, ha spesso dei contatti con i componimenti *pro defunctis* (e, più generalmente, con l'orizzonte della pietà dei laici), come dimostrano in maniera eloquente i casi dell'affresco di Poggio Mirteto e la miniatura del Laudario della fraternita di Santo Spirito. Il secondo esempio, in particolare, si rivela piuttosto interessante in relazione al murale del Camposanto, dal momento che la scelta di quel corredo illustrativo era dettata verosimilmente dalla volontà di affidare all'anacoreta intento a indicare le tombe il contenuto moralizzante della lauda di *memento mori*<sup>63</sup>. Pare credibile, allora, pensare che un'analogia strategica di interazione fra il testo edificante e l'immagine dovesse connotare anche l'affresco di Buffalmacco, dinanzi al quale i disciplini di Pisa, durante lo svolgimento del cerimoniale funebre, potevano intonare proprio il componimento contenuto nella silloge fiorentina, *Chi vuole lo mondo dispreçcare* (attestato, come si è detto, nel laudario

61 Quanto alla *Tebaide*, da riferire al giovane Lippo di Vanni, allievo di Ambrogio Lorenzetti (come suggerito già da Bagnoli 2001), lo studio di riferimento è quello di Corsi 2016; più recentemente, si vedano gli interventi di Chen 2018, pp. 87–103, e soprattutto di Stahlbuhk 2020, cui si deve il riconoscimento dell'effigie di Iacopone, su un pilastro della probabile parete d'accesso (si veda anche Stahlbuhk 2021, pp. 63–80). L'assimilazione del frate tudertino alla compagine degli anacoreti «storici» non desta sorpresa – se si considera che il frate si era definito, sia pure con una velatura sarcastica, «*novo santo Ylarione*», paragonando la propria reclusione in San Fortunato a quella del monaco palestinese: Delcorno 2016, p. 33 –; e dimostra come i membri della consorterìa, al pari degli aderenti di altri gruppi disciplinati, dovessero considerare Iacopone una figura degna di venerazione e di imitazione, e dovessero quindi attribuire ai suoi testi didascalici un altissimo valore edificante (si ricordi, a tal proposito, che il laudario allestito a uso del consorzio conteneva, insieme con un nucleo di laude adespote, perlopiù di soggetto passionistico, per cui si veda *Laudario di Santa Maria della Scala* 1993, un cospicuo raggruppamento di testi iacoponici); ma su questo tema, cfr. *infra*, paragrafo 6. Per un recente ragguaglio sull'iconografia del frate, Santanicchia 2020, ove però non è incluso l'affresco senese.

62 Frugoni 1967, p. 175.

63 Si veda Moleta 1978, pp. 42–43, che ha giustamente messo in relazione la centralità attribuita all'eremita con la direzione spirituale della Compagnia di Santo Spirito da parte degli eremitani di regola agostiniana; cfr. anche Betka 2001, pp. 190–191, nonché *infra*, nota 112.





17 Buonamico Buffalmacco, *Incontro dei vivi e dei tre morti*, particolare del *Trionfo della Morte*. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)

appartenuto alla Compagnia del Salvatore); da un lato, infatti, la descrizione della morte come *periculum* inevitabile e come forza livellatrice avrebbe trovato una puntuale dimostrazione figurativa nelle tre salme, appartenenti a differenti ranghi sociali; dall'altro, l'iniziale richiamo al *contemptus mundi* non sarebbe stato affatto fuori luogo al cospetto della scena, non solo per la presenza dei gustosi episodi di vita eremitica disposti al di sopra dell'*Incontro* – sorta di *abrégé* della vicina *Tebaide* –, ma anche perché un simile enunciato («Chi vuole lo mondo dispreçzare | sempre la morte dè pensare») si sarebbe attagliato alla perfezione alla figura dell'arcigno anacoreta con cartiglio posto sullo sperone roccioso, accanto agli avelli. Ma la figurazione, per via della sua natura di contrasto tra vivi e morti, si prestava, forse ancor più proficuamente, a servire da controparte visiva per la recitazione delle laude *pro defunctis* in forma di *débat*, a partire dalla stessa *Quando t'alegri*, che non a caso compariva – lo abbiamo sottolineato – entro la compagine dipinta di un altro *Incontro* ad affresco, quello di San Paolo a Poggio Mirteto. Ancora una volta, l'*incipit* del brano, ove una voce terza esorta alla contemplazione della «sepoltura», può essere ascritto *de plano* all'eremita, cui verrebbe così idealmente demandato il ruolo di apostrofare il pubblico prima dell'inizio del lugubre spettacolo; riporto il testo, celeberrimo, nella redazione offerta dalla raccolta pisana ora alla Bibliothèque de l'Arsenal:

Quando t'alegri homo d'altura,  
 va et pon mente alla sepultura.  
 Et quine pone lo tuo contemplare,  
 et pensa bene che tu dei tornare  
 in quella forma che tu vedi stare  
 quelli che giace in della fossa scura<sup>64</sup>.

64 *Le Laudario de Pise* 1931, p. 127, vv. 1–6. Per il rapporto della lauda col genere dell'*Incontro*, si veda Delcorno 1997, pp. 75–79.

Anche la chiusa moralizzante attestata da questa versione del componimento, già in parte citata a proposito del nesso con il Giudizio universale, si potrebbe associare con agio alla scena dipinta da Buffalmacco; l'ammaestramento finale, con l'esplicitazione del valore edificante del dialogo appena concluso e lo stimolo alla conversione, risulta consono alla figura didascalizzante del romito; e, più in generale, si accorda al senso complessivo dell'intera serie di affreschi della galleria meridionale del Camposanto:

Ad voi che siete nel mondo rimasi  
faite penitensia dei vostri peccati  
innanti che siate da dio giudicati  
che dipo la morte non val penitura.

Ad voi tutta gente ben sia manifesto  
che ciascun fi dannato se non sera confesso  
contrito et pentuto puro et perfecto  
quest' à la santa fede et la santa scriptura.

Questo si pensi ciascuno mondano  
che in questo mondo vuol vivere pur vano  
al passamento che farà ad mano  
elli serà messo in grande strectura.

Ad voi tutta gente cavalieri et marchesi  
donne et donçelle et tutti altri borghesi  
veidete lo mondo in che modo v' à presi  
di guerra et di briga et di molta rancura<sup>65</sup>.

Peraltro, il riferimento conclusivo a «[...] cavalieri et marchesi | donne et donçelle et tutti altri borghesi» pare avere un corrispettivo quasi letterale nell'affollato corteggio che, nel murale buffalmacchresco, muove verso le tre salme, tanto da far pensare che proprio quella porzione dell'affresco potesse essere additata al pubblico dei *confratres* durante l'intonazione della lauda «ad la fossa».

Dal modello costituito da *Quando t'alegri* derivano, d'altro canto, alcuni spunti di intenso realismo macabro, come la descrizione analitica delle tre salme putrescenti, prede di parassiti, che ricalca patentemente il *topos* della corruzione cadaverica, diffusissimo nella produzione laudistica centroitaliana *pro defunctis* esemplata sull'archetipo iacoponico<sup>66</sup>; nella minuziosa raffigurazione dei corpi in disfacimento, Buffalmacco sembra in effetti tradurre la progressiva perdita degli attributi di eleganza, bellezza e forza fisica tratteggiata nella famosa rassegna del componimento di Iacopone, dove l'accento batte soprattutto sulla dissoluzione delle membra e degli organi di senso, ovvero occhi, naso e lingua (ben visibili nel primo giacente, e già scomparsi nel secondo, fig. 18)<sup>67</sup>. Trova poi un parallelo nella figurazione il tema tipicamente laudistico, di agghiacciante evidenza, della devastazione dei vermi, tramutati dal pittore – secondo l'immagine evangelica, desunta da Luca (10, 19) – in serpenti e scorpioni, emblemi *par excellance* del peccato<sup>68</sup>. Persino il motivo della puzza cadaverica, registrato visivamente nella formidabile figura del cavaliere che si tura le narici, ha una

65 *Le Laudario de Pise* 1931, p. 132, vv. 143–158. Su queste ultime stanze, il cosiddetto congedo canterino, cfr. *supra*, nota 53.

66 Si vedano Scentoni 2001; e, soprattutto, Nerbano 2009, pp. 119–135, che evidenzia la diffusione di simili motivi in ambito perugino.

67 In merito, cfr. anche Delcorno 1997, pp. 77–78; e il commento di Matteo Leonardi al testo, in Iacopone da Todi 2010, p. 129.

18 Buonamico Buffalmacco, *Incontro dei vivi e dei tre morti*, particolare. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)



possibile origine in *Quando t'alegri* (e in analoghi componimenti in forma drammatica di ambito umbro):

Questo mio naso ch'i avea per odore  
facto l'à cascare *lo grande fetore*  
non me'l pensava quando giva in amore  
del mondo cieco et pien di vanura<sup>69</sup>.

Prima di procedere verso l'altro nucleo principale del pannello del *Trionfo della Morte*, è opportuno soffermarsi brevemente sui due personaggi con filatterio effigiati entro i compassi della fascia di cornice superiore, in asse con l'*Incontro*: si tratta, come dichiarano le brevi iscrizioni latine chiastiche trascritte da Salomone Morpurgo, delle raffigurazioni di Abele («Secundus natus Abel, primus mortuus»), impersonato da uno scheletro, e di Caino («Primus natus Kayn, primus homicida»), armato di clava, inserite allo scopo di evocare il tema biblico della morte come conseguenza del peccato originale (fig. 19)<sup>70</sup>. Vale la pena ram-

68 Per l'irraggiamento del *topos*, si vedano ancora Scentoni 2001, p. 283; e Nerbano 2009, p. 110 e *passim*. Ancor prima di penetrare nei Vangeli, l'immagine dei serpenti e dei «vermes» (categoria in cui, per Isidoro di Siviglia, rientravano anche gli scorpioni) è attestata in un versetto del Libro del Siracide (10, 12: «cum enim moritur homo hereditabit serpentes et bestias et vermes»), antonomasticamente associato alla corruzione del peccato; sul tema figurativo: Corsi 2013b.

69 *Le Laudario de Pise* 1931, p. 128, vv. 35–38. Naturalmente, il motivo ha un importante precedente evangelico, nell'episodio della resurrezione di Lazzaro (Giovanni, 11, 39), ma trova una sua declinazione nel repertorio «macabro» dei contrasti inscenati delle confraternite; lo rinveniamo anche, ad esempio, nel laudario Assisano, nel brano *O frateglie a me esguardate* (cfr. *Il laudario Assisano* 36 2007, pp. 39–40, n. 2), in cui si apprezza anche il diffuso *topos* dei vermi: «estò gli vierme aparechiate | per devorare el corpo mio, | e già comenzo si a putire | che nul hommo me vole vedere» (vv. 15–18).

70 Si veda Morpurgo 1899, p. 61, n. 1; sul significato di queste presenze, Battaglia Ricci 1995, p. 225. Come appuntato da Frugoni 1988, p. 1584, Caino compare, tra i dannati e in opposizione ai Progenitori, anche nel *Giudizio finale*, a ribadire l'intreccio tra le due figurazioni affiancate e la loro assoluta unitarietà di concezione.



mentare che un'allusione, ben più esplicita e profusa, al medesimo motivo si rinviene pure nella cosiddetta *Allegoria della Redenzione*, in cui la cruenta rappresentazione del fratricidio, cioè della prima morte della storia dell'umanità, è preceduta – lo si è accennato – da una sintetica sequenza di *Storie della Genesi* (fig. 20), necessaria non solo per rievocare l'inizio della storia della salvezza, ma soprattutto per individuare i presupposti che stanno a monte dell'ingresso scandaloso della corrottabilità fisica, e dunque della morte, nel mondo, corrispondente alla cacciata dei progenitori dal paradiso terrestre (scena cui è riservato, non casualmente, il maggiore risalto). Non sarà inutile evidenziare, ai fini della nostra indagine, che questo specifico motivo ha spazio anche nella letteratura laudistica *de memoria mortis*; lo attesta almeno un componimento, *Vol la morte a noi mostrare*, tradito in due sillogi appartenenti alla famiglia cortonese, che si segnala pure per l'invito al disprezzo del secolo – in linea con le scenette eremitiche che sovrastano l'*Incontro* – e per la topica relativa all'ineluttabilità della morte:

Vol la morte a noi mostrare  
 quanto sia el mondo d'amare.  
 Piacque al padre omnipotente  
 crear l'omo de niente,  
 a cui dè liberatamente  
 podestade di ben fare.

Poi ch'Adamo fo creato,  
 in pena fue del suo peccato  
 che nullo huom, puoi ch'elli è nato  
 questa via possa scusare<sup>71</sup>.

Arriviamo così alla sezione destra del primo cartellone del ciclo, sede del *Trionfo della Morte stricto sensu* (fig. 21). Per quanto sia possibile individuare almeno un precedente nel campo della produzione artistica, il *Trionfo* della cappella di San

19 Buonamico Buffalmacco, *Abele e Caino*, particolare della cornice superiore del *Trionfo della Morte*. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Courtesy of the Frick Art Reference Library)

20 Ambrogio Lorenzetti, cosiddetta *Allegoria della Redenzione*, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale (foto Pinacoteca Nazionale, Siena)

71 *Laude cortonesi* 1981b, pp. 261–263, n. 73, vv. 1–10; lo stesso componimento è nel laudario Trivulziano: *Laude cortonesi* 1985, pp. 267–268, n. 72.



21 Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, particolare. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)

Giovanni nella chiesa dei Domenicani di Bolzano, siamo senza dubbio dinanzi alla porzione maggiormente innovativa dell'affresco di Buffalmacco, che qui stabilizza in via definitiva – a partire dalla formulazione apocalittica dell'apertura del quarto sigillo – un genere figurativo destinato a una certa fortuna lungo tutto il corso del Trecento<sup>72</sup>. Nelle successive occorrenze di questa scena particolare, sempre banalizzanti, torneranno sistematicamente i questuanti storpi, il mucchio dei cadaveri su cui incombe la morte e i giovani gaudenti, dediti alla musica e alla caccia; mentre resterà, in buona sostanza, un *hapax* la sorprendente battaglia aerea per le anime ingaggiata dagli angeli e dai demoni, di cui nessuno – a quanto ho potuto vedere – ha mai indagato, con la dovuta attenzione, gli esatti presupposti. Ci occuperemo di questo aspetto a breve. Bisogna adesso rilevare che il secondo nucleo del tabellone può corrispondere a una nuova stazione del rituale funebre confraternale, pensato per fornire un precipuo referente iconografico al canto delle laude di *memento mori* di carattere più spiccatamente meditativo, orientate a mostrare a coloro che partecipavano alle celebrazioni la tragica necessità della morte, il suo incontinentabile potere, la vanità delle gioie mondane e, di conseguenza, l'importanza del pentimento. Tutti temi, questi, che avevano nella terrificante rappresentazione della mietitrice all'assalto della brigata nel verziere un pregnante manifesto visivo, informato del medesimo senso della morte come potenza sovrana e come furia distruttiva. Il *topos*, di larga circolazione, della *mors adaequatrix*, messo in figura icasticamente attraverso la catasta di corpi (presente pure nell'*Allegoria della Redenzione*), trova del resto una solida sponda testuale nel repertorio tipico di simili componimenti *pro defunctis*, in cui è ricorrente

72 Per una sintesi recente sull'argomento, Pantani 2005, pp. 122–137. La stretta somiglianza che imparenta questa soluzione iconografica a quella dell'apertura del quarto sigillo dell'Apocalisse ben visibile nel ciclo primo-quattrocentesco di Santa Caterina a Galatina (Lecce) – esemplato verosimilmente su una serie di murali perduti che decoravano la chiesa napoletana di Santa Chiara, riferiti dalle fonti secondarie a Giotto (cfr. almeno Erbach von Fürstenau 1905) – induce a interrogarsi sul ruolo che il grande pittore ebbe nella codificazione della formula figurativa del *Trionfo della Morte* attestata anche nel Camposanto pisano; del resto, l'immagine apocalittica della morte scheletrica a cavallo compare già in un clipeo dell'incorniciatura delle vele della Basilica Inferiore di Assisi (per cui si veda almeno Gardner [2011] 2015, p. 118). Naturalmente, l'argomento necessiterebbe una trattazione a sé stante.



l'allusione all'uguaglianza di tutto il creato dinanzi alla morte; cito nuovamente la lauda dell'aretino *Vol la morte a noi mostrare*, ove è detto chiaramente che «[la morte] tucti mena ad uguagliança | quando viene al separare» (vv. 21–22), nonché alcune strofe dalla solita *Chi vuole lo mondo dispreçcare*, che sembra costituire un'ancor più valida legenda alla macabra immagine proposta da Buffalmacco:

22 Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, particolare. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)

Ongna gente con timore  
viva sempre con terrore  
imperciò che son sicure  
di passar per questo mare.

Papa con imperadori,  
cardinali et gran singnori,  
giusti, santi et peccatori  
fa la morte ragualgliare.

La morte vien come furore  
spoglia l'om come ladrone  
satolli et freschi fa digiuni  
et la pelle rimutare<sup>73</sup>.

Ma le analogie investono dei dettagli ancor più minuti. Come notato per prima da Chiara Frugoni, tra i giacenti ammassati ai piedi della Morte viene accordato particolare rilievo a una figura che trattiene avidamente nelle mani una scarsella ricolma di denaro (fig. 22); questo personaggio, significativamente ritratto, da

73 *Le Laudario de Pise* 1931, p. 133, vv. 7–18; per la lauda aretina, cfr. *supra*, nota 71. Il tema è ribadito, e «svolto» ulteriormente, nell'iscrizione che era inserita al di sotto della catasta di salme: «Nota qui, [tu] che dì che se' gentile: | poi che dio [vole] che sia comunale | lo nascere e 'l morire ad ogni gente, | non haver dumque l'altra gente a vile | ché come l'altri così tu se' mortale [...]» (Morpurgo 1899, p. 57).



23 Ambrogio Lorenzetti, cosiddetta *Allegoria della Redenzione*, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale (foto Pinacoteca Nazionale, Siena)

vivo, nell'*Allegoria della Redenzione*, in dialogo con un eremita (in quanto modello di vita antitetico a quello di fuga dal secolo, incarnato dagli asceti, fig. 23), deve essere identificato con un usuraio, ossia con uno dei bersagli polemicamente prediletti delle *laudes mortuorum*, in quanto simbolo per antonomasia del nefasto attaccamento ai beni terreni; lo vediamo innanzi tutto in Iacopone, nel brillante contrasto *Figli, neputi, frate rennete* (n. 42)<sup>74</sup>, e di rincalzo in laude confraternali come la solita *Chi vol lo mondo dispreççare* («[A] l'om ch'è ricco et bene agiato | et l'uçurrier che mal fu nato | molt'è amaro questo dictato | se non si vuole amendare»); il motivo, significativamente, viene riproposto in un riadattamento di *Quando t'alegri* contenuto nel laudario Aretino (n. 77):

U' stregno le labra, ch'io noll'agio?  
M'apare che tu beffi de questo mio dannaggio,  
*ma, se tu pensi de questo passaggio,*  
*non presterai denari a usura*<sup>75</sup>.

Merita ora una sosta più prolungata la straordinaria contesa celeste tra angeli e diavoli, inscenata nella porzione alta del quadrante di pannello che stiamo ana-

74 Si veda Iacopone da Todi 2010, pp. 85–86, che si configura come un ampliamento del tradizionale contrasto fra il vivo e il morto. La figura con la scarsella piena di denari ricorda da presso quella del mercante napoletano Franceschino da Brignale, in un bassorilievo votivo adesso al Museo della Certosa di San Martino (su cui, da ultimo, D'Ovidio 2022, pp. 63–64): nel pannello scolpito, l'uomo offre una borsa carica di monete alla scheletrica personificazione della Morte, sperando così di poter scampare alla mietitrice, in un contrasto già di per sé assai laudistico (e qui aiuta il «visibile parlare»: «tuto te volio dare | se me lasi scanpare»: cfr. De Blasi 2020, pp. 55–60, in particolare p. 56); anche questo è un tema tipico delle canzoni volgari, attestato trasversalmente nei brani *pro defunctis*, a partire da *Chi vol lo mondo dispreççare*: «[La morte] non riceve donamento, | le ricchezze à per neente» (*Le Laudario de Pise* 1931, p. 133, vv. 19–20).

75 *Laude cortonesi* 1981 b, p. 274, vv. 39–42. La lauda pisana in *Le Laudario de Pise* 1931, p. 133, vv. 27–30. Gli usurai sono esplicitamente citati anche tra i dannati nella lauda del Giudizio, insieme con i sodomiti (cfr. *supra*, nota 49).



24 Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, particolare. Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Opera della Primaziale, Pisa)

lizzando (fig. 24). La letteratura ha già in parte evidenziato come lo scontro per le anime immaginato da Buffalmacco vada inteso quale trasposizione visiva, del tutto anti-canonica e di sconcertante modernità, del cosiddetto giudizio particolare, ossia del giudizio impartito ai defunti subito a ridosso della morte; un tema caldo negli anni di esecuzione del ciclo del Camposanto, che già a partire dal Duecento era stato motivo di accese dispute teologiche (risoltesi con la promulgazione, nel 1336, della costituzione *Benedictus Deus*, attraverso la quale Benedetto XII sanciva il riconoscimento ufficiale della *visio beatifica*)<sup>76</sup>. Ebbene, questo motivo, lo ha illustrato Roberto Bartalini<sup>77</sup>, aveva dato luogo, sin dalla prima metà del XIV secolo, a una ben circoscritta tradizione iconografica, radicata soprattutto in area transalpina, e legata al contesto della liturgia funebre: in simili raffigurazioni del giudizio particolare (osserviamo, a titolo esemplificativo, una miniatura che accompagna la preghiera per i defunti in un Salterio-libro d'ore trecentesco di probabile origine piccarda, fig. 25), il momento della separazione delle anime dai corpi, in cui si compie un primo scrutinio dei meriti del trapassato, assume le forme di un'*altercatio* dinanzi al Cristo giudice, che vede opposti, al capezzale del defunto, gli intercessori celesti e Satana; questa connotazione da procedura giudiziaria trasla, in ambito italiano, all'interno di diversi testi letterari di larga circolazione, vale a dire la *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze, la *Commedia* dantesca – negli episodi notissimi di Guido da Montefeltro e del figlio Buonconte<sup>78</sup> – e, non senza significato, il laudario di Iacopone da Todi: infatti, al contrario di quanto afferma Matteo Leonardi (che chiama in causa il Giudizio universale, alla fine dei tempi), il componimento *O Iesù Cristo pietoso* (n. 63) mette in scena proprio il giudizio dell'anima al momento della morte, risolto anche qui nei termini di un'agone in tribunale, sostanziato dal lessico tecnico del campo legale<sup>79</sup>. Muovendo dall'importante precedente iacoponico, il *topos* della contesa giudiziaria viene ripreso in diverse raccolte disciplinate, entro i componimenti da cantare nel corso delle esequie, *ad fossam*; lo si vede, ad esempio, in *Alto Edio se tu mandasse* (n. 149), dal laudario Vallicelliano della Compagnia perugina di San Fiorenzo (in cui i due avversari in disputa esibiscono addi-

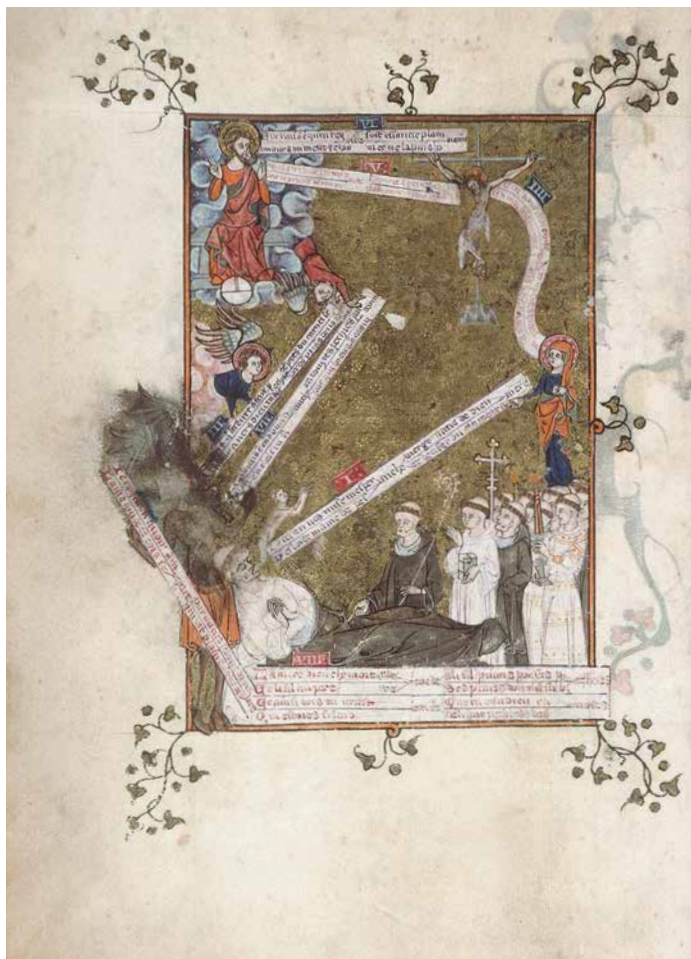
76 Si vedano, nell'ordine: Boekl 1997; Wille 2002, pp. 122–123; Brilliant 2009, pp. 324–328.

77 Bartalini 2000, pp. 67–74; Bartalini 2006.

78 Bartalini 2006, pp. 50–51.

79 Iacopone da Todi 2010, pp. 132–134. Interpreta correttamente il soggetto del componimento Delcorno 2020, pp. 187, 194–197.





25 Miniature francese (piccardo?) della prima metà del Trecento, *Giudizio particolare*. Avignone, Bibliothèque Municipale, Section des fonds anciens, ms. 121, fol. 73v (foto Bibliothèque Municipale, Avignon)

rittura delle prove scritte per difendere o accusare l'anima imputata)<sup>80</sup>, e in un passo della lauda *Fratiello, nuy t'avemo* (n. 5), inclusa nel secondo frammento della silloge assiate dell'Archivio Capitolare di San Rufino, appartenuta alla *societas* di Santo Stefano:

Puoy che ll'annema se partio  
fo novamente aconpangiata  
da uno angnielo buono e dallo rio,  
denante Cristo fo menata:  
cyascheduno suo ragione decia  
del male e del bene che facto avia<sup>81</sup>.

Tuttavia, se un copione del genere si può associare senza stridori di sorta alle raffigurazioni oltremontane del giudizio particolare, inclusa quella che compare nel *Trionfo della Morte* di Bolzano (collocato, lo ricordo, in una cappella sepolcrale)<sup>82</sup>, esso risulta assai meno calzante a confronto con la soluzione concertata nell'affresco pisano, dove lo scontro tra angeli e demoni assume una caratterizzazione ben diversa, più fisica e guerresca che non giudiziaria. Il precedente esatto per l'elaborazione figurativa di Buffalmacco, benché del tutto analoga per significato a simili rappresentazioni, dovrà essere allora ricercato in altre fonti specifiche. Già Charles Singleton, nel commento al canto dantesco di Buonconte, puntava l'attenzione sull'autorevole voce di Bonaventura da Bagnoregio: il *Doctor seraphicus* aveva aderito, al pari di altri teologi, alla dottrina della *visio beatifica*, asserendo

senza ambiguità che l'anima, a seguito della separazione dal corpo, era immediato oggetto di uno scontro tra le forze del bene e del male; e, nella *collatio* annessa al sermone 55 della raccolta *De diversis*, discutendo l'ufficio di psicopompo rivestito da Michele, aveva affermato che questo scontro si configura come una vera e propria battaglia («proelium»), quotidianamente ripetuta alla morte di ogni uomo, quando i «daemones» cercano di accaparrarsi l'anima del defunto: «sed [proelium]

80 Cfr. *Il laudario Perugino* 2011, vol. 2, pp. 540–543; sulla raccolta, e il relativo nucleo di testi *de memoria mortis*, si veda Nerbano 2009 (pp. 131–133 per la lauda qui citata).

81 *Il laudario Assisano* 36 2007, pp. 44–46, vv. 19–24 (la stanza compare anche nella sopramenzionata *Alto Edio se tu mandasse* del laudario Vallicelliano, vv. 31–36); sul tema, si veda Scentoni 2001, pp. 289–290. Il finale del brano assiate lascia intendere chiaramente che il componimento fosse eseguito prima di coprire il corpo; nel congedo, infatti, il morto chiede di essere finalmente seppellito e i fratelli danno corso al suo volere: «Pyù tardare non degiate | levatel su, sì che sia sotterato, | et co lla terra l'arcropete» (vv. 49–51). Va segnalato che l'immagine del diavolo e dell'angelo al capezzale del moribondo, molto aderente alle figurazioni transalpine del giudizio particolare, è attestata pure in una versione della diffusa *Innançe che venga la morte si scura*, testimoniata dal laudario Aretino (n. 78): «O peccatore, come ài Cristo in dispecto! | Se' 'nfermo e giaci nel lecto: | guarda 'l nemico che t'è su nel lecto | e l'angelo da capo, per tua guardatura» (*Laude cortonesi* 1981 b, p. 278, vv. 19–22). È da notare, a latere, che un'efficace traduzione visiva del motivo si ha – restando in ambito confraternale – nell'ultimo riquadro della predella di Paolo Uccello per la pala della Compagnia del Corpus Domini di Urbino, dove una coppia di angeli, a un capo del cataletto su cui è distesa la peccatrice defunta, impartiscono l'eucarestia, mentre due demoni si avventano ai piedi della barella funebre, per accaparrarsi l'anima (si veda almeno Minardi 2017, p. 330).

82 Franco 2010, pp. 173–176. Per inciso, va segnalato che un *Giudizio particolare*, nella forma della psicostasia, è anche quello rappresentato, sinteticamente, nell'affresco di Simone Baschenis in San Vigilio a Pinzolo (contrariamente a quanto afferma De Venuto 1993, p. 103, che lo associa indebitamente al Giudizio finale), a ulteriore conferma del legame che, per li rami, unisce il ciclo buffalmacco e queste più tarde figurazioni di argomento macabro.

fit quotidie in morte cuiuslibet quia nituntur daemones animas secum portare»<sup>83</sup>. Ognuno vede come questa immagine insieme bellica e dinamica sia particolarmente aderente al dettato iconografico del murale del Camposanto; va però segnalato che, ancor prima di san Bonaventura, un riferimento alla tenzone tra angeli e demoni, a mo' di battaglia, era implicito già nelle fonti liturgiche dell'ufficio funebre, e in particolare nelle preghiere di *commendatio animae* incluse, fra i riti degli ultimi sacramenti, nel Pontificale romano di XIII secolo e, di rimando, nei breviari: ad esempio, nell'orazione *Commendo te omnipotenti Deum*, in cui – dopo la rivendicazione di una lauta ricezione in paradiso per l'anima – si auspica, con una serie di scongiuri, che essa possa pervenire alla sua eterna dimora senza patire aggressioni diaboliche, impetrando l'intervento salvifico degli angeli per ottenere tale risultato; si immagina di seguito una sorta di *proelium in coelo*, contro le «legioni dell'inferno», non troppo distante da quello delineato, in modo più esplicito, da Bonaventura:

Cedat tibi taeterrimus satanas cum satellitibus suis: in adventu tuo, te comitantibus angelis, contremiscat atque in aeternae noctis chaos immane diffugiat. Exsurgat Deus et dissipentur inimici eius et fugiant qui oderunt eum a facie eius. Sicut deficit fumus, deficiant: sicut fluit cera a facie ignis, sic pereant peccatores a facie Dei: et iusti epulentur et exsultent in conspectu Dei. Confundantur igitur et erubescant omnes tartareae legiones et ministri satanae iter tuum impedire non audeant<sup>84</sup>.

Il legame dell'immagine proposta nel *Trionfo* di Pisa con le preghiere di *commendatio animae* – che non dovevano essere estranee alle Compagnie laicali, vista la loro diffusione nei breviari – testimonia dunque come questo ciclo fosse interrelato a più livelli con la liturgia dei defunti, funzionando da ideale controparte visiva non solo per il canto delle laude, ma per tutti i testi che venivano recitati nel corso dell'ufficio dei morti. Non sembra superfluo rilevare, d'altronde, che una filtrazione di questi motivi propri delle orazioni *in exequiis* si riscontra anche nelle stesse laude volgari di raccomandazione dell'anima; l'immaginario della battaglia celeste, infatti, è alluso nelle ultime stanze di un componimento della collazione fiorentina di Sant'Egidio, *Cum profundato dolore* (n. 96), quando viene invocato l'intervento degli angeli e degli intercessori celesti per difendere dal nemico l'anima del confratello:

O fratello del nostro core,  
per questa nostra compagnia,  
Cristo, per lo suo amore,  
sì ti dea gloria divina;  
et la vergine Maria  
sempre sia tua compagnia.

*E li angeli gloriosi  
sieno a tua difesa  
con tutt'i sancti pretiosi,  
e non ti nocchia alcuna offesa:  
e non sia per nessuna arte  
che 'l nimico in te aggia parte*<sup>85</sup>.

83 Si veda Dante Alighieri 1991, p. 109; il suggerimento viene ampliato nell'importante contributo di Martínez 2015, cui rimando per le citazioni da Bonaventura. In merito, si veda anche Faes 2018, p. 13. Sembra poi utile rilevare che questo motivo della «battaglia» per la conquista dell'anima, mutuato da Bonaventura, è riecheggiato anche da una rilevante fonte pisana, il commento all'*Inferno* dantesco composto dal carmelitano Guido da Pisa, il quale, chiosando i versi del canto XXVII dedicati a Guido da Montefeltro, ricorda che: «Ad mortem autem beati Forosci episcopi, sicut scribit venerabilis doctor Beda, et boni et mali angeli advenerunt et multa prelia inter se pro habenda illa anima commiserunt» (Guido da Pisa 2013, vol. 2, p. 817).

Di questa chiusa, si segnala anche la speciale invocazione alla Vergine, che ritorna pure nel finale della versione di *Chi vuole lo mondo dispreççare* presente nella silloge pisana («Ad te signor sia accoman[da]ta | l'anima ch'è trapassata | *et la Vergine beata* | *ad te la debbia apresentare*»)<sup>86</sup>. L'esaltazione del ruolo di intercedente rivestito dalla Madonna lega strettamente i brani di *commendatio animae* alle laude del Giudizio universale, che spesso contengono una speciale preghiera rivolta alla mediatrice, per raccomandare l'anima del confratello trapassato e quelle dei *socci* ancora in vita; si possono citare un componimento dalla silloge pisana ora a Parigi, la lauda *de die iudicii A voi gente facciam prego*, che si chiude nel nome di Maria<sup>87</sup>, oppure la stanza conclusiva del brano *Ogni huomo ch'è intendimento*, trådito dal laudario Trivulziano (n. 62):

Prechiam la Donna intercedente  
che prieghi el padre omnipotente,  
che <a> noi mecta in core e in mente  
di fare lo suo comandamento<sup>88</sup>.

La centralità accordata, in simili testi, alla Vergine *advocata peccatorum* rinvia invincibilmente al pannello del *Giudizio finale* dipinto da Buffalmacco, che – come spesso notato dagli studi – diverge nettamente rispetto al canone iconografico assodato della seconda venuta anche per lo spiccato rilievo conferito alla Madonna, assisa alla stessa quota del Cristo giudice, con pari dignità (fig. 2); più che limitare l'autorità del giudice, o rispondere al capriccio dell'*advisor* che dettò il programma<sup>89</sup>, questa rara soluzione, poche volte replicata, doveva servire a celebrare al massimo grado la funzione intercedente di Maria, in conformità con la sensibilità religiosa espressa limpidamente dai testi cantati dai membri delle confraternite<sup>90</sup>.

84 Andrieu 1940, pp. 497–498.

85 *Laude fiorentine* 1990, vol. 1\*\*, pp. 500–501, vv. 91–96. Nella lauda n. 97 (p. 505) è san Pancrazio a intervenire per affrancare l'anima dalle grinfie del demonio: «Tu che liberasti l'anima divota | dalle mani inique, che n'era portata: | a tuo precepto fue resuscitata: | questa rendi a Dio, che dannata non sia» (vv. 57–60). La stanza succitata ritorna, quasi identica, all'interno del laudario Perugino, nel brano n. 118, anch'esso di *commendatio animae*, *O frateglie, se voi pensasse*, «rielaborazione della lauda dell'Eugubino per il primo giorno della Quaresima» (Nerbanò 2009, p. 122): «Tucte gl'angnogle gloriose, | fratello, siano a [tua] defesa | come gle sancte virtuose, | che non te nocchia [a ni]una ofesa | e lo nimico per svar<iar>te | 'n te, fratello, non aggia parte» (*Il laudario Perugino* 2011, vol. 1, p. 598, vv. 31–36).

86 *Le Laudario de Pise* 1931, p. 134, vv. 43–46. Nell'*assistiate Fratello, nuy t'avemo* (n. 5; cfr. *supra*, nota 81), in cui viene inscenato il giudizio particolare del defunto, il morto, soggetto locutore, fa esplicito riferimento all'aiuto della Vergine: «ma lla vergene Maria | m'aitò per suo cortegia» (vv. 29–30). E anche nella «lauda d'i morti de la Compagnia» di Sant'Egidio (n. 97), cantata in occasione delle periodiche commemorazioni dei defunti, si invoca la Vergine intercedente: «O *virgo Maria, nostra advocata* | reina del cielo et madre beata | per li nostri morti sempre sia pregata: | mènagli al tuo regno, a lauta compagnia» (vv. 15–18; cfr. *supra*, nota 26).

87 *Le Laudario de Pise* 1931, p. 181, v. 85: «per Maria in cui venisti» (dove il «per» ricalca il liturgico *per ipsum* del *Canon missae: Laude fiorentine* 1990, vol. 1\*\*, p. 517, nota 82).

88 *Laude cortonesi* 1985, p. 250, vv. 51–54.

89 Sono le soluzioni proposte, rispettivamente, da Frugoni 1988, p. 1571, nota 23; e da Polzer 2006, p. 224.

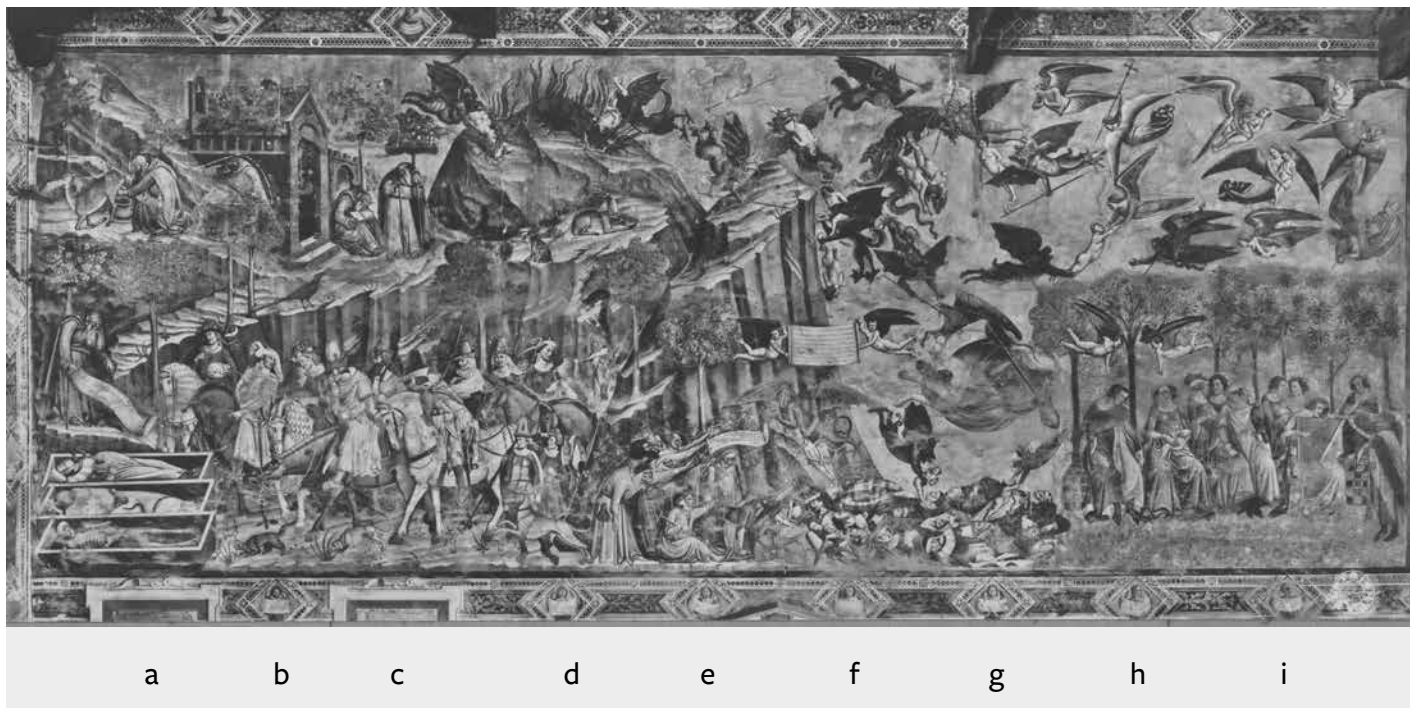
90 A una conclusione non troppo distante giunge Wille 2002, pp. 57–58, che però confina nel perimetro domenicano l'idea della Vergine-*mediatrix*; si veda anche Baschet 1993, pp. 314–316. Da ultimo, definisce «almost unortodox» la collocazione «paritetica» della Vergine e di Cristo Ganz 2020, p. 100, insistendo sul fatto che una simile posizione suggerirebbe un ruolo diverso per la Madonna, non di semplice *advocata* intercedente: «the Mother of God exhibits an autonomous power of pardon to whom all spectators might have looked with hopeful expectation». L'argomento richiede ulteriori indagini. Per il culto mariano presso le confraternite laicali, e in particolare presso le consorterie dedicate alla Vergine sorte in ambito domenicano, si veda almeno Meersseman 1977, vol. 2, pp. 921–1117.

### Iscrizioni esposte e laude a confronto

L'indagine dei rapporti del ciclo della galleria sud del Camposanto con la *pietas* e la letteratura del laicato devoto non può non coinvolgere il ricco corredo scrittoriale che accompagnava le figurazioni; questo straordinario *corpus* epigrafico, oggi gravemente deteriorato (ma parzialmente risarcibile, non senza difficoltà, grazie alle trascrizioni offerte da un codice quattrocentesco custodito alla Biblioteca Marciana di Venezia e da una lettera di Cosimo Bartoli indirizzata a Giorgio Vasari)<sup>91</sup>, era diffusamente distribuito all'interno della compagine dipinta – in cartigli e tabelle o vergato in forma di 'vignetta' –, e soprattutto entro le fasce di contenimento, nei filatteri sorretti dalle figure inserite nei compassi mistilinei di cornice. Accanto ad alcune iscrizioni latine, perlopiù concentrate nella banda superiore del primo riquadro, le didascalie erano in larga parte costituite da testi metrici volgari che, a dispetto della loro originalità, sembrano esibire delle analogie tematiche e stilistiche con i componimenti laudistici, pur non ricalcando mai con precisione le forme e gli schemi metrici. Un sistematico lavoro di comparazione tra le iscrizioni degli affreschi e le laude esula dalle competenze specifiche di chi scrive; sembra però utile, ai fini della nostra ricerca, proporre qualche suggestione su questo fronte, con l'auspicio che futuri approfondimenti possano ulteriormente precisare, con maggiore accuratezza, quanto qui verrà solamente abbozzato. Sotto il profilo strettamente formale, già Franco Suitner aveva indicato come i testi esposti, «di stile disadorno e popolare», contenenti «immagini forti ed efficaci», mostrassero una «prevalenza dei toni ammonitori, *da lauda iacoponica*», gettando le basi per un proficuo confronto con la poesia religiosa diffusa nel *côté* delle confraternite laicali<sup>92</sup>. In effetti, entro il «visibile parlare» dei primi riquadri buffalmaccheschi, questa vena da sermone – che presuppone quasi sempre una contrapposizione a un interlocutore da catechizzare (interno o esterno alla figurazione) – si traduce nella frequente assunzione di modi tipici del processo enunciativo, esattamente come accade nelle laude volgari di carattere didattico, più legate ai modi della predicazione: si vedano, ad esempio, l'esclamazione «Ai lassa!» rivolta alla «femina vana», nel filatterio

91 Vedi *supra*, nota 3.

92 Suitner 1983, pp. 195–198. Anche Caleca, come si è detto *supra*, nota 21, osservava, sia pure per le vie brevi, delle analogie fra le iscrizioni esposte e le laudi. Per il carattere sermocinante dei componimenti iacoponici, e il loro intento «missionario», utili considerazioni si traggono da Leonardi 2010, pp. XIII–XXXII; Battaglia Ricci 2007; Delcorno 1997; e ora Delcorno 2020. Prima di addentrarsi nella breve disamina delle epigrafi, bisogna specificare che, finora, gli studiosi – affidandosi alle trascrizioni e alle supposizioni di Salomone Morpurgo – non hanno dedicato sufficiente attenzione ai problemi dell'effettiva aderenza dei *tituli* consegnatici dalla tradizione indiretta a quelli originali, e dell'esatta collocazione «in sede», entro la compagine dipinta del ciclo di Buffalmacco, dei *tituli* stessi. Per quanto concerne il primo aspetto, si può dimostrare – come ha fatto Giulia Ammannati nel corso delle sue lezioni alla Scuola Normale Superiore di Pisa (a.a. 2021/2022) – che molti dei testi traditi dal codice Marciano, e riportati da Morpurgo, sono largamente interpolati: emblematico in tal senso è il caso, verificabile attraverso il raffronto con le foto storiche, dell'epigrafe che principia «O tu che porti la fronte e l'ciglio» (Morpurgo 1899, p. 57), la quale, nella versione del manoscritto veneziano, si chiude con una coppia di versi («Ché via più vale uno sol granel de miglio | che 'l corpo tuo quando vita non v'è») del tutto assente in parete, aggiunta evidentemente per ricondurre a regime la conclusione rimica del componimento. Un simile esempio deve suonare come un campanello d'allarme nella valutazione delle iscrizioni, soprattutto quando non è possibile effettuare paragoni con le epigrafi esposte; in generale, bisogna sempre guardare con attenzione alle misure dei testi e considerare la loro compatibilità con gli spazi dei filatteri (di solito occupati, nelle bande di cornice, da *tituli* metrici formati da due terzine). A proposito, invece, della distribuzione delle didascalie in parete, la successione qui indicata segue l'attenta ricostruzione realizzata dalla stessa Ammannati; per utilità del lettore, propongo in didascalia di fig. 26 una lista, organizzata secondo un ordine di lettura da sinistra verso destra, dei filatteri della cornice inferiore del *Trionfo della Morte* e del corredo scrittoriale ad essi allegato, accompagnata da una restituzione grafica. Più arduo è dare un'esatta collocazione, entro gli undici filatteri vacanti del listello basso, alle iscrizioni relative al pannello del *Giudizio-Inferno*, per cui si veda Morpurgo 1899, pp. 68–69.



26 Grafico con l'indicazione delle iscrizioni metriche della cornice inferiore del *Trionfo della Morte* di Buffalmacco (foto archivio dell'autore):

a Compasso distrutto: probabilmente conteneva una porzione del titulus, ampliato nel codice Marciano, che inizia «Tu che mi guardi et sì fiso mi miri», Morpurgo 1899, p. 60

b Compasso integro, con iscrizione fortemente deteriorata, ma in parte leggibile nelle foto storiche: quasi certamente conteneva il titulus «O anima, perché non pensi», Morpurgo 1899, p. 56

c Compasso distrutto: probabilmente conteneva, in relazione alle soprastanti scenette di vita eremitica, il titulus «Quieta sancta et pura, solitudine», Morpurgo 1899, p. 61

d Compasso integro, con iscrizione leggibile nelle foto storiche: conteneva, in riferimento a un nobiluomo della cavalcata che scarta la testa verso destra, distogliendo lo sguardo dallo spettacolo edificante (nobiluomo cui l'angelo reggicartiglio si rivolge direttamente), il titulus «O tu che porti la fronte e l'ciglio», Morpurgo 1899, p. 57

e Compasso integro, con iscrizione non più leggibile: conteneva verosimilmente una delle due epigrafi latine tradite da Cosimo Bartoli, riferita al gruppo degli storpi che invocano la morte, ovvero «O Mors, bonum est iudicium tuum homini indigenti et qui minoratur viribus», Siracide 41, 3: e non Ecclesiaste, come indicato da Carletti/Polacci 2014, p. 105, nota 45

f Compasso integro, con iscrizione fortemente deteriorata, ma in parte leggibile nelle foto storiche: conteneva, in rapporto alla soprastante catasta dei cadaveri, il titulus «Nota qui, [tu] che di' che sei gentile», Morpurgo 1899, p. 57

g Compasso integro, con iscrizione fortemente deteriorata, ma in parte leggibile nelle foto storiche: conteneva l'altra epigrafe latina tradita da Bartoli, legata alla Morte che si avventa sul gruppo dei gaudenti peccatori: «Nescit homo finem suum; sed sicut pisces capiuntur amo et sicut aves comprehenduntur laqueo, ita homines capiuntur in tempore malo», Ecclesiaste, 9, 12: Carletti/Polacci 2014, p. 105, nota 48

h Compasso integro, con iscrizione leggibile nelle foto storiche: conteneva, in riferimento alla dama col cagnolino nel verziere disposta subito sopra, il titulus «Femina vana, perché ti delecti», Morpurgo 1899, p. 56

i Compasso non più integro, con iscrizione illeggibile già dai tempi di Bartoli: è difficile stabilirne il contenuto; forse ospitava il titulus «Io non attendo (ad altro) che a spegner vita» riferito alla Morte, Morpurgo 1899, p. 56, anche perché dalle foto storiche sembra di capire che il cartiglio fosse retto da uno scheletro, e non da un angelo

dell'angelo posto nella cornice inferiore, in corrispondenza del verziere; il vocativo «O lettore», entro il cartello che illustra il *Trionfo della Morte*, e le ingiunzioni «O anima» – che ricalca diversi *incipit* di Iacopone<sup>93</sup> – e «O tu che porti la fronte e 'l ciglio | alto levato», in altri cartigli della fettuccia bassa del *Trionfo* stesso; oppure ancora le imperiose allocuzioni al «peccator» contenute in due diverse didascalie del *Giudizio-Inferno*<sup>94</sup>. Diffusa nelle epigrafi, analogamente a quanto si riscontra nei brani di Iacopone (e, di rimando, delle sillogi confraternali), è anche l'enunciazione interrogativa, con formule interpellanti: la ritroviamo sia nel cartiglio della «femina vana» («[...] perché ti delecti | di andar così dipinta et adorna | che vòl piacer al mondo più che a Dio?»), sia in quello dedicato all'anima («[...] perché non pensi | che morte ti torrà quel vestimento [...]?»)<sup>95</sup>. D'altra parte, nella direzione di una contiguità con gli stilemi delle laude edificanti, volte ad ammaestrare il destinatario, vanno letti pure i ripetuti inviti alla contemplazione e alla meditazione, talora associati ad elementi deittici, e sostanziati dal ricorso a lessemi appartenenti all'area semantica del vedere: esemplare, in tal senso, è la didascalia verbalizzante stilata nel filatterio del romito nell'*Incontro*, dove l'esortazione a fissare lo sguardo e la mente sui tre cadaveri, e sull'iscrizione che compariva nel sottostante cartiglio della fascia di rigiro, viene ribadita quasi ossessivamente («Se nostra mente fia ben accorta | tenendo fiso qui [ai cadaveri] la vista affitta»; «V'accorgerete ancor di questa sorta, | se osservate la legge che v'è scritta»)<sup>96</sup>. Espressioni non dissimili si rintracciano poi all'interno dei cartigli del *Giudizio-Inferno* («Anima savia, se ben miri fiso»; «pon mente fiso ad queste aspre figure») e di quello del *Trionfo* che comincia «O tu che poni la fronte e 'l ciglio»: nel richiamo «pon cura et pon[i] mente» [al pericolo della morte] sembra quasi di intravedere un riecheggiamento del «va' puni mente a la seppultura» della iacoponica *Quando t'alegri*, che del resto è accomunata all'iscrizione per l'attacco nei confronti della superbia dell'uomo «d'altura» (stigmatizzata pure nell'iscrizione dell'anacoreta: «la superbia, come vedete, morta»)<sup>97</sup>. Oltre a essere legate alle tecniche precipue della predicazione, le raccomandazioni a fissare lo sguardo verso un'immagine di valore moralizzante, dipinta o reale, sono piuttosto comuni – come abbiamo visto – nelle *laudes pro defunctis*, intonate nell'ambito dei riti di seppellimento; nella silloge perugina, a titolo esemplificativo, viene spesso re-

93 Vale a dire: *O anema fedele, che tte vòli salvare* (n. 38) e *O anema mia, creata gintile* (n. 44); si veda Iacopone da Todi 2010, pp. 77–78, 89–90 (va osservato che quest'ultima lauda è contenuta anche nella silloge pisana: *Le Laudario de Pise* 1931, pp. 184–186, n. 66); un'eco del brano iacoponico si ha nella versione assisiata di *Nante che venga la morte sì dura* (cfr. *infra*, nota 121): «O anima mia cortese et piacente | quando te 'n gieste tornay ad niente» (vv. 43–44). L'apostrofe all'anima, negli affreschi del Camposanto, ritorna anche in un cartiglio che era collocato in corrispondenza dell'*Inferno* (vedi *infra*).

94 Una formula analoga era presente pure nel filatterio posto al di sotto della catasta dei cadaveri (cfr. *supra*, nota 92). Il richiamo al peccatore è assai frequente nelle laude volgari *de memoria mortis* (e non solo): ad esempio, limitandosi al solo laudario Pisano, la ritroviamo nell'*explicit* di *Chi vuole lo mondo dispreçare* («Peccatori or ritornate» ecc.) e nella lauda passionistica *Vergine Maria, per lo tu onore* (n. 35), dove l'appello viene insistentemente reiterato (*Le Laudario de Pise* 1931, pp. 83–95, vv. 15, 27, 35, 123).

95 Le apostrofi interrogative sono caratteristiche di *Quando t'alegri*, e ritornano sistematicamente nelle laude *pro defunctis* in forma di contrasto; si possono evocare a confronto anche alcuni brani del laudario Urbinate, probabilmente fruito dai disciplinati della Santa Croce, ed esemplato a metà Trecento su una raccolta risalente agli anni Trenta (si veda Nerbanò 2009, pp. 112–119); nella sezione dedicata al *memento mori*, uno dei componimenti si apre con la seguente ammonizione: «Peccatore, or que farai | quando verrà la morte?» (vv. 1–2); nella lauda *Homo che bene spera*, invece, troviamo l'interrogativa: «Or dov'è la tua richeça, | frate, per ke tt' è facto tanto onore?» (vv. 28–29).

96 Morpurgo 1899, p. 59.

97 Morpurgo 1899, pp. 57–58. L'invito ad «abbassare» la superbia in vista della fine e ad abbandonare la vanagloria è sotteso pure alla lauda – anch'essa iacoponica – *Che fai, anima sfidata?* (cfr. *supra*, nota 35).

iterata l'esortazione a «porre mente» al corpo del confratello giacente («ponete mente agl'ossa nude», si legge nella lauda n. 121, *O peccator sempre pensate*)<sup>98</sup>, non diversamente da quanto apprezziamo in un testo pseudo-iacoponico, testimoniato in raccolte umbre e cortonesi, come *Innante che venga la morte sì scura* (ove è lo stesso defunto a incitare gli auditori: «A me guardate, peccatori, ch'i ò envito | ch'io fuoi nel mondo ben forte ed ardito»)<sup>99</sup>; mentre nel già citato componimento assisiato, *Levate gl'ochi, o peccaturi*, sembra addirittura di leggere un riferimento finale a un supporto figurativo da contemplare durante l'esecuzione del brano: «Levate gl'ochie vostre *ad esso* | che per nui fo crocefisso»<sup>100</sup>.

Al di là del generale tono sermocinante, e degli espedienti retorici adottati per veicolare efficacemente al pubblico il messaggio educativo (comuni alle strategie testuali delle prediche), le epigrafi risultano accostabili alle laude anche per concordanze più sottili, che coinvolgono, oltre allo stile, l'aspetto tematico. Già a uno sguardo d'insieme, ritornano insistentemente nelle iscrizioni tutti i *Leitmotive* condivisi dai brani cantati *ad fossam*, già richiamati a confronto con le pitture di Buffalmacco, ovvero l'idea della morte come *periculum* inaggirabile (e dunque l'inermità di ogni possibile riparo ai suoi colpi), la *vanitas* del mondo terreno e, non da ultimo, l'esortazione al pentimento, all'umiliazione e all'abbandono del peccato, per prepararsi al meglio alla *vita secunda*. Scendendo nel dettaglio dei potenziali rapporti intertestuali, si vedrà come la famosa iscrizione che fa da didascalia esplicativa al *Trionfo*, «Schermo di savere et di ricchezza», presenti qualche affinità con il brano *de memoria mortis* molte volte menzionato, attestato nella raccolta della Compagnia pisana del Salvatore, *Chi vol lo mondo dispreçare*: analoghe, benché non identiche, sono, nei due testi, le enumerazioni degli inutili antidoti opposti dall'uomo contro l'incontenibile azione devastatrice della morte, accomunate dalla serie di rime con esito in *-essa* (oltreché dal ricorso di alcuni termini-chiave):

Schermo di savere et di ricchezza di nobiltà et ancor di prodessa val neente a' colpi di costei	Le ricchezze à per neente [...] Contra lei non val fortessa, sapiensa né bellessa, torri et palagi et grandessa tutte le fa abbandon[na]re
---	---

L'invito alla penitenza diretto al lettore, nella chiusa dell'iscrizione del Camposanto («or non avere lo 'ntellecto spento | di stare senpre sì aparechiato | che non ti giunga in mortal pechato»), pare poi riecheggiare, per il contenuto, il finale della stessa lauda, ove è simile l'esortazione a non farsi trovare impreparati al momento, non prevedibile, della morte: «Peccatori or ritornate | li peccati abbandonate | della morte ripensate | che non vi truovi folleggiare». Peraltro, si segnala che la rima «aparechiato»:«pechato», presente nel cartello murale, è attestata anche in un testo iacoponico, la lauda *L'omo fo creato vertüoso* (n. 3, vv. 236, 240), a possibile riprova dell'aria di famiglia che unisce queste iscrizioni metriche volgari alla produzione laudistica.

Un po' più stringente, mi pare, si mostra la comparazione tra il «visibile parlare» un tempo esposto nei due cartelli dell'incorniciatura bassa del *Giudizio finale*, trådito quasi integralmente dal codice Marciano, e la lauda del *Giudizio A voi gente facciam prego*:

98 *Il laudario Perugino* 2011, vol. 1, pp. 607–610. Nella lauda n. 115 (pp. 590–592) troviamo la variante «porre cura»: «lo mo' 'l ve dico, ma pone[te]ce cura» (v. 7). Per altre occorrenze, anche nella silloge Vallicelliana, cfr. il glossario, in *Il laudario Perugino* 2011, vol. 2, p. 678.

99 *Laude cortonesi* 1981a, pp. 394–397, n. 53, vv. 3–4.

100 Cfr. *supra*, nota 52.

Il cuor ti dovere' forte tremare,  
o peccator, perché non hai temença,  
pensando quel gran dì della sentença  
dove ti converrà representare.

Quivi non potrai tu contrastare  
né iudice trovar per tua difesa,  
perché palese fia la tua offensa  
et niun peccato se poterà celare.

Allor si partirà il seme de Adamo  
in due sì chome li becchi dagli angnelli

A voi gente facciam prego  
che stiate in penitensia  
del porte rimprovero  
aggiatene temensa  
che l'alto Dio del cielo  
farà nella sentensa  
là ove tutti saremo.

Allor fien dipartiti  
tutti li rei dai buoni  
come pecore dai becchi  
diparten li pastori

Come testimoniato dalla comparazione, nei due brani rinveniamo non solo le stesse parole-rima – nella fattispecie, «temença»:«sentença» –, ma pure l'impiego della stessa similitudine evangelica, mutuata da Matteo (25, 32), degli agnelli separati dai becchi, utilizzata per descrivere la divisione tra eletti e reprobri (anche se Giulia Ammannati sospetta che le ultime terzine del primo componimento, consegnatoci solo dalla tradizione indiretta, siano frutto di un'interpolazione). Naturalmente, si tratta di accostamenti tutt'altro che conclusivi, considerato anche che le affinità vanno messe sul conto della comunanza di argomento dei testi raffrontati; eppure, mi chiedo se nuovi sondaggi, che coinvolgano l'intero *corpus* laudistico pisano della raccolta della Bibliothèque de l'Arsenal, non potranno contribuire a determinare, in modo meno impressionistico, la dinamica dei rapporti e degli scambi tra le canzoni volgari diffuse in città e il corredo epigrafico del ciclo. A *latere* delle osservazioni appena espresse, preme sottolineare che la seconda quartina del *titulus* succitato contiene uno scoperto rimando al tema del giudizio particolare, ovvero al soggetto raffigurato nell'adiacente *Trionfo della Morte*<sup>101</sup>: a dimostrazione del fatto che le iscrizioni, lo si è accennato, contribuiscono attivamente a raccordare tra loro, in una sequenza organica e in un coerente percorso devozionale, gli «scomparti» della serie di Buffalmacco.

Proseguendo con i paragoni fra le laude e gli inserti scrittorî del ciclo, rivolgiamoci al probabile primo cartiglio della banda di incorniciatura bassa, posto in origine al di sotto dei tre avelli dell'*Incontro dei vivi e dei morti*, trådito dal codice Marciano in una variante fortemente interpolata (se ne veda l'edizione di Morpurgo); è possibile che vadano ricondotte all'originaria didascalia soltanto le ultime due terzine del sonetto tramandato, in accordo con la misura dei *tituli* volgari vergati negli altri filatteri:

Sì come hora se' dèi ben pensare che io fui;  
ma il mondo amico ad ciascheduno è poco,  
venir pur dèi a questo punto et luoco.  
Or fa' che in prima adoperi Colui  
il qual ti chiama sempre al summo bene  
se campar vòi dell'aspre et eternal pene<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> In effetti, i riferimenti allo «iudice» e alla «difensa» contenuti nell'epigrafe rinviano all'immaginario tipico del giudizio particolare impartito all'anima al momento dell'uscita dal corpo, quando il suo destino oltremontano è ancora, appunto, *sub iudice*, ed è perciò possibile attivare un meccanismo di «difensa», inammissibile alla fine dei tempi: anche questo è un tema laudistico, che abbiamo riscontrato nel brano *Chi vuole audire fina sentença* del laudario Aretino (cfr. *supra*, nota 54).

<sup>102</sup> Come mi comunica Giulia Ammannati, è però possibile che originariamente comparissero in parete le prime due quartine; per il testo, cfr. Morpurgo 1899, p. 60.



A parlare qui, come nelle *laudes pro defunctis* in forma di contrasto, è uno dei tre cadaveri, che si rivolge ai riguardanti comparando la propria condizione a quella dei vivi, attraverso il diffusissimo stilema epigrafico-sepolcrale del *fui quod es*; il tema, di sapore lapidario, occorre in diversi casi entro le rappresentazioni dell'*Incontro*, dal murale di Poggio Mirteto (dove si legge, *in limine* della ripresa della iacoponica *Quando t'alegri*, «Quod vos estis [no]s fu[imus], quod nos s[umus vos eri]tis»), fino al dittico di Bernardo Daddi della Galleria dell'Accademia, in cui compare – vergata entro il cartiglio dell'anacoreta impegnato ad additare le tombe – un'iscrizione che recita: «costoro furono re come vo[i] e in questo modo sarete v[oi]»<sup>103</sup>. Non desterebbe meraviglia, allora, rintracciare la tradizionale formula di *memento mori* anche nel cartiglio che didascalizzava la scena nel riquadro buffalmacchese. Ancor prima delle trasposizioni in ambito figurativo, del resto, il motivo da epitaffio era transitato nelle laude *de memoria mortis*, a cominciare dalla chiusa di *Quando t'alegri*, diventando un congedo assai comune nelle canzoni intonate *ad monumentum* di tipologia dialogica; lo notiamo, a titolo d'esempio, nella lauda perugina *Sospire e piange la tua Compagnia* (n. 114), che termina con questi versi: «Quillo che voie [sète] pensate ch'io foie, | e quillo ch'io so serete ancor voie: | null'uom se féde de prospere suoie, | faccia sua vita che sia biene spesa»<sup>104</sup>. D'altro canto, non sembra superfluo osservare che, a dispetto della presenza dell'eremita – il quale, nella sua funzione esplicativa, dovrebbe rendere pleonastico il dialogo tra i morti e i vivi –, nelle iscrizioni di corredo all'affresco viene riservata ugualmente una battuta a una delle salme, riprendendo quella contaminazione tra l'*Incontro* di tipo italiano (con l'anacoreta, ma senza l'intervento diretto dei giacenti) e quello di tipo oltremontano (che invece prevede l'intervento dei morti, in assenza di una figura didascalica) che caratterizza il celebre contrasto iacoponico<sup>105</sup>.

Concludiamo la breve rassegna comparativa esaminando il cartiglio inserito nel compasso che si apre al di sotto del verziere, contenente l'apostrofe alla «femina vana». La condanna contro la vanità delle donne sembra consuonare, oltre che con certi motivi della predicazione cavalchiana, con i contenuti misogini di diverse laude iacoponiche, ove vengono ferocemente stigmatizzati, in quanto forrieri di lussuria, il trucco e l'ornamento femminile: accanto alla «tenzione» tra l'anima e il corpo della lauda n. 7 – in cui è evocato il ricordo peccaminoso di una bella donna, «vestita» e «ornata» come quella «dipinta e adorna» del filatterio – va ricordata la famosa lauda n. 45, *O femene, guardate a le mortal ferute!*, che si configura come una specie di «breviario di motivi antifemminili» (Delcorno), in cui vengono presi di mira specificatamente i tacchi di sughero, gli strascichi degli abiti lunghi, i capelli posticci, la cosmesi<sup>106</sup>. Questa immagine sembra avere una puntuale traduzione visiva nelle nobili dame gaudenti che, nell'affresco, siedono nel giardino di melaranci, connotate da splendide acconciature e avvolte da vesti sontuose, riccamente decorate con motivi vegetali e animali, non troppo distanti da quelle indossate dalle tre donne intimorite dalla morte che compaiono

103 Per le iscrizioni di Poggio Mirteto, si veda ancora Ammannati/Giancane 2014, p. 48; quanto al dittico di Bernardo Daddi, cfr. Ricci 2003; e, per una lettura iconografica, Cioli 2015, pp. 117–144.

104 Nel contrasto iacoponico, il comune *topos* dell'allocuzione funebre trova una più raffinata riedizione: «Pènsate folle, che a mmano a mmano | tu sirai messo en grann'estrettura» (Iacopone da Todi 2010, p. 130, vv. 81–82). Per la derivazione perugina (*Il laudario Perugino* 2011, vol. 1, p. 589, vv. 45–46), si veda Scentoni 2001, p. 281.

105 L'osservazione è mutuata da Delcorno 1997, pp. 75–76.

106 Delcorno 1997, p. 64; si vedano i componimenti in Iacopone da Todi 2010, pp. 21–23, in particolare p. 23, vv. 63–64, 90–92. Contro la lussuria si scaglia anche il testo inserito entro uno dei cartigli della cornice inferiore della *Tebaide*, in corrispondenza delle storie (presunte) di Alessandra: «Va', maledecta, inimica luxuria | per cui le genti fan gran perdimento» (Morpurgo 1899, p. 82).

nell'*Allegoria della Redenzione*. Come messo in luce da Max Seidel, spesso gli statuti comunali, le leggi suntuarie e della moda, vietavano espressamente lo sfoggio di simili abiti nella vita quotidiana<sup>107</sup>: mostrare le donne della brigata in queste foggie significava, dunque, esprimerne al massimo grado il potenziale eversivo, ovvero presentarle come una minaccia rispetto a un modello di vita ascetico, improntato all'abbandono dei piaceri della carne, quale è quello espresso dalle laude iacoponiche (e condiviso dai disciplinati).

Tirando le somme, una panoramica sul corredo scrittorio della terna buffalmacchesca consente di scorgere dei legami tematici e di strategie testuali con la produzione laudistica, di Iacopone e delle collazioni confraternali; come nelle *Danze macabre* dell'Italia settentrionale, però, le epigrafi non si profilano quali trascrizioni *verbatim*, in parete, delle laude volgari, ma si limitano soltanto a riecheggiare i contenuti, i moduli e gli espedienti tipici dei componimenti cantati dai flagellanti. Con il più cauto gioco delle probabilità, allora, possiamo inferire che queste didascalie dovessero entrare in gioco soprattutto al di fuori dell'ufficio delle esequie, con l'intento di illustrare a tutto il pubblico che transitava nelle gallerie del Camposanto, in una forma immediatamente comprensibile, il messaggio edificante delle pitture, permettendo così al ciclo di continuare a parlare anche senza il supporto testuale costituito dal canto delle laude *pro defunctis*.

### L'esempio dei padri del deserto

Quando rapportati al rituale funebre delle Compagnie e ai particolari testi eseguiti durante le cerimonie di inumazione, i primi riquadri del ciclo di Buffalmacco sembrano scoprire la loro perfetta funzionalità e la loro pienezza di significato. Ne risulta l'immagine di un programma sì articolato, ma dal contenuto relativamente accessibile, accordato, nella sua architettura complessiva, alla sensibilità religiosa propria delle esperienze confraternali, e al senso della morte, del peccato e della salvezza che traspare dai brani cantati *ad fossam*. Giunti a questo punto, però, il lettore più scaltrito potrebbe rimproverarci di aver quasi del tutto escluso dal discorso il terzo «comparto» della serie, la *Tebaide*, dal quale aveva preso le mosse l'inchiesta sulle relazioni degli affreschi con l'orizzonte devozionale dei battuti. Questo pannello, così nodale per la comprensione del piano figurativo d'insieme, ci pone dinanzi a un'apparente aporia: per quanto sia legato a doppio filo al monumento di Giovanni Cini – e dunque rappresenti la porta d'accesso privilegiata per l'interpretazione confraternale del ciclo –, esso viene da sempre inteso quale principale testa di ponte per la lettura in chiave squisitamente domenicana, *sub specie praedicationis*, dell'intera sequenza della galleria meridionale del Camposanto, vista la sua dipendenza (lo abbiamo anticipato) dal precedente costituito dal volgarizzamento delle *Vitae Patrum* di Domenico Cavalca<sup>108</sup>. Sebbene l'orditura d'immagine non sia modellata in modo bovino su tale referente, e per quanto molti degli *exempla* messi in figura da Buffalmacco fossero provvisti di una solida tradizione testuale (e iconografica) alle spalle dell'opera di Cavalca, sarebbe improvvido negare recisamente l'incidenza sostanziale che le *Vitae Patrum* ebbero sulla concezione della *Tebaide* del Camposanto<sup>109</sup>; eppure,

107 Seidel 2003, vol. 1, pp. 297–299.

108 Cfr. *supra*, nota 5. Per il testo del volgarizzamento, si veda Cavalca 2009.

109 Cfr. Frojmovič 1989, pp. 206–207; e ora, più diffusamente, Malquori 2020. Va precisato, però, che il rapporto tra l'affresco e la fonte testuale non è mai stato fin qui indagato con un rigoroso approccio filologico, ossia attraverso un puntuale esame comparativo, coinvolgendo anche i numerosi *tituli* originali, purtroppo in larga parte cancellati, posti un tempo a didascalizzare le scene eremitiche. Preme solo osservare, in attesa di future indagini specifiche, che la campionatura degli *exempla* nella *Tebaide*, ovviamente selettiva rispetto alle copiosissime storie contenute nelle *Vitae Patrum*, tradisce parzialmente, nella distribuzione in parete, l'ordine

dobbiamo osservare che il volgarizzamento – approntato «per li secolari e senza gramatica», con l'intento preciso di garantire una larga diffusione alle vicende dei padri del deserto – conobbe molto presto una straordinaria circolazione al di fuori degli ambienti domenicani, tanto presso gli ordini monastici ed eremitici, quanto presso il pubblico dei laici<sup>110</sup>. È risaputo, infatti, che l'interesse verso il modello di vita dei padri del deserto, stimolato certo dall'attività pastorale dei mendicanti (che s'impegnarono a più riprese nel recupero e nella propagazione dei testi monastici orientali), era divenuto moneta corrente negli anni in cui l'opera del Cavalca e il «trittico» di Buffalmacco furono portati a ultimazione, e aveva ormai fatto presa sull'immaginario di ampi strati della popolazione urbana. D'altra parte, pare necessario rammentare che l'esempio degli anacoreti, lungi dall'essere relegato in una sorta di metastoria dai contorni mitici, riviveva a quel tempo nelle esperienze, sempre più abbordabili per i secolari, del nuovo eremitismo trecentesco, che riproponevano nell'attualità le pratiche penitenziali e il *modus vivendi* degli antichi asceti, accendendo nuovamente l'ammirazione per il mondo lontano e, per così dire, esotico delle Tebaidi<sup>111</sup>.

degli episodi che si apprezza all'interno dell'opera cavalchiana: se la sequenza iniziale, del registro superiore, risulta quasi del tutto coerente con il procedere narrativo della prima parte del volgarizzamento, da Paolo, ad Antonio, fino a Ilarione (benché con una distribuzione interna degli episodi non sempre in linea con il testo), nel secondo livello la *consecutio* si rompe, e si salta così – seguendo una lettura da sinistra a destra – alle vicende di Maria Egiziaca e di Macario Romano (entrambe narrate nella quarta parte: IV, 45, 53), per ritornare poi all'episodio di Macario d'Egitto e il teschio (contenuto nella terza parte: III, 10), succeduto da due scene tratte dalla leggenda di Onofrio e Pafnuzio; leggenda che, come osservato già da Malquori 1998, p. 83, non fa parte del *corpus* delle *Vite* volgarizzate dal frate domenicano (per quanto in diversi manoscritti quattrocenteschi fosse associata ad esse: Fagnoni 2000, p. 59) lasciando intendere l'esistenza di più di un precedente letterario a monte della tessitura iconografica del pannello. Nel registro basso, del resto, troviamo – dopo una sintetica rappresentazione della storia di Marina (IV, 42) – un altro episodio dell'agiografia di Macario d'Egitto, quello del diavolo recante le ampole delle tentazioni, presentato in una variante che si discosta, per certi versi, dalla narrazione offerta dal volgarizzamento; se nelle *Vitae Patrum* il demone è descritto come un uomo con indosso un abito stracciato, dai cui fori pendono vasetti con il liquido diabolico («[Macario] vidde venire lo demonio in forma d'omo vestitto d'una tonica di panno lino tutta forata, e per ciascun foro pendea un piccolo vagelletto»: Cavalca 2009, vol. 2, p. 915, III, 10), nella figurazione buffalmacchesca il personaggio si presenta nelle vesti di un elegante medico, e porta con sé le fiale appese a una sorta di asta, assecondando – mi sembra – la versione dell'*exemplum* attestata, ad esempio, dalla *Medicina del cuore* (dove non troviamo allusione all'abito stracciato, mentre è esplicita la qualifica «professionale» della figura demoniaca: Ciccutto 1992, p. 418, nota 46). A seguire, oltrepassata la scena di Natanaele (presente nel volgarizzamento: II, 8) e la porzione aggiunta da Antonio Veneziano, ci si imbatte in un episodio articolato in più sezioni, talora associato alla figura dell'eremita Alessandra (II, 2) per via della presenza dell'avello chiuso dinanzi al quale si vede una monaca genuflessa e orante; in realtà, esclusa questa porzione, la scena è in tutto aderente a un *exemplum* diffuso nel repertorio delle prediche (Frojmovič 1989, p. 206) e riportato nella terza parte delle *Vite Patrum* (III, 139): quello dell'anacoreta anonimo che getta le mani nel fuoco per sfuggire alla tentazione di una donna, provocando la morte di quest'ultima; non è chiaro allora se la scena della tomba sia a sé stante, o se invece la figura genuflessa dinanzi all'arca marmorea vada identificata con la stessa donna tentatrice, che – come si legge ancora nel volgarizzamento – fu resuscitata dall'anacoreta e si convertì in seguito a una vita casta e di penitenza (ciò che non spiegherebbe, tuttavia, l'inserimento del sepolcro, non citato in questo luogo del testo cavalchiano). Insomma, è auspicabile che una più attenta disamina permetta di determinare, in modo preciso, la complessa dinamica di relazione tra la fonte e la serie iconografica, al fine di comprendere le ragioni della selezione degli episodi e, soprattutto, degli scostamenti rispetto all'importante referente testuale cavalchiano (ovvero, la diversa successione delle scene, le varianti rappresentative, l'inserimento della leggenda di Onofrio e Pafnuzio e, non da ultimo, la sostanziale originalità dei *tituli*).

110 In merito, si veda Delcorno 2000, pp. 515–532; addirittura, lo studioso ha rimarcato come «le tracce dell'attenzione» dei predicatori nei confronti dell'opera siano «meno numerose di quello che ci si potrebbe attendere» (Delcorno 2000, p. 519). Per la diffusione dei testi relativi ai padri del deserto presso i laici, cfr. anche Dessì 1998.

111 Aspetti sui quali ha giustamente battuto l'attenzione Corsi 2016, pp. 319–320, cui si rimanda anche per i relativi riferimenti bibliografici.



27 Lippo di Vanni, *Storie di santi monaci e anacoreti*, particolare. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala (foto di Roberto Testi)

Le confraternite laicali, come adombrato in apertura, non furono affatto esenti da questo condizionamento<sup>112</sup>. Esempio in tal senso è il caso, studiato con accuratezza da Maria Corsi, della Compagnia dei Disciplinati sotto le volte dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, che s'impone, anche per la prossimità cronologica, quale inaggirabile pietra di paragone per comprendere il complesso retroterra genetico della *Tebaide* e, di conseguenza, di tutto il ciclo del Camposanto. Il pio sodalizio senese fece decorare un ambiente della propria sede – corrispondente, forse, al vestibolo dell'oratorio – con una serie semi-monocroma di *Storie di monaci ed eremiti*, risalente con ogni verosimiglianza al momento di pieno consolidamento istituzionale del sodalizio, verso il 1340, a brevissima distanza dall'esecuzione dell'affresco di Buffalmacco (fig. 27)<sup>113</sup>. La coincidenza è delle più significative: sebbene i murali senesi si allontanino in più parti dalle soluzioni del parallelo pisano, è del tutto analoga nelle due figurazioni la volontà di attribuire connotati di esemplarità alle imprese dei padri del deserto, additate quali paradigmi di condotta esistenziale per i *socci* (non diversamente da quanto accade in un altro prodotto artistico presumibilmente riconducibile alla committenza del consorzio di Siena, l'*Allegoria della Redenzione*). L'attenzione speciale riservata dai disciplinati al modello offerto dalle vite dei santi anacoreti – testimoni i documenti iconografici – è dunque sicura, e può essere

112 Cfr. *supra*, paragrafo 1. A proposito della diffusione di esempi eremitici presso le consorzio laicali, si è visto che in una miniatura del laudario compilato ad uso della Compagnia di Santo Spirito, raffigurante l'*Incontro dei vivi e dei morti*, un anacoreta è colto nell'atto di additare le tombe; va osservato che un'altra figura di asceta compare in un capolettera della sezione del codice riservata ai confessori, vestita con il moderno abito nero degli eremitani toscani: è il primo eremita, Paolo, cui è dedicata la lauda *Con divota mente, pura ed agechita* (n. 75); come notato da Delcorno 2016, pp. 48–49, queste scelte dimostrano non solo l'importanza degli antichi padri del deserto nella *devotio* confraternale, ma anche la decisiva mediazione degli agostiniani nella diffusione di simili culti.

113 Corsi 2016; per ulteriori riferimenti, cfr. *supra*, nota 61. Quanto alla datazione, è ora Pellegrini 2021, pp. 59–60, a sottolineare come gli anni in cui prese vita il ciclo corrispondano al momento della definitiva affermazione del sodalizio, segnato da una vera e propria fioritura di testualità; a questo periodo (o agli anni immediatamente precedenti), infatti, risalgono la stesura del primo inventario dei beni del consorzio, l'allestimento di un monumentale laudario, i due codici dei Capitoli giunti sino a noi e, non da ultimo, l'inizio di un sistema di scritture in registro.

convalidata con l'ausilio di altri elementi probatori, già messi in valore dagli esegeti: da un'analisi del patrimonio librario del gruppo, ricostruibile grazie ai dettagliati inventari sopravvissuti, emerge che sin dal 1325 i *confratres* erano in possesso di ben tre volumi relativi ai padri del deserto, ovvero un importante volgarizzamento delle *Collazioni* di Giovanni Cassiano – da identificare con il noto ms. IV.8 della Biblioteca Comunale degli Intronati –, un codice miscellaneo, comprendente degli *exempla*, anch'esso riconosciuto dagli studi, e un non meglio specificato libro «de la vita de santi Padri»<sup>114</sup>. Il nucleo di testi didattico-religiosi, con agiografie di tipo eremitico, si sarebbe ulteriormente ampliato con il procedere degli anni, in accordo con quanto, più generalmente, si riscontra nelle «librerie» di altre confraternite laicali (i cui «cataloghi» testimoniano come la fortuna di consimili testi conosca un implemento soprattutto nel corso del XV secolo)<sup>115</sup>. Non vi è dubbio, però, che sin dal primo Trecento i disciplini senesi si rivolgessero con grande interesse al mondo degli antichi asceti, ponendo il culto di questi personaggi al centro del proprio indirizzo di spiritualità. La cosa non meraviglia se consideriamo, poi, che la *matricola* della Compagnia, brillantemente vagliata da Michele Pellegrini, lascia intendere che i membri dell'associazione avessero come interlocutori principali, a partire già dagli inizi del secolo, quattro circoli religiosi afferenti all'orizzonte dell'eremitismo contemporaneo; un dato, questo, che contribuisce a illuminare ancor più chiaramente le radici della preminenza devozionale accordata, dai battuti, ai padri del deserto, e che ci aiuta, parole di Pellegrini, «a meglio comprendere il senso e lo scopo della committenza confraternale della *Tebaide* ospedaliera»<sup>116</sup>. Anche la *Tebaide* di Pisa, insomma, può inserirsi coerentemente nel quadro di un progetto devozionale e culturale di impronta disciplinata, di una *societas* che non solo doveva prendere a modello le imprese dei monaci orientali del passato (incoraggiata dall'azione dei predicatori), ma che guardava parimenti alle coeve esperienze dell'eremitismo, *in primis* a quella incarnata dal *frater penitentie* Giovanni Cini, sepolto proprio in corrispondenza del grande murale. Del resto, in termini più generali, l'idea di un'esistenza votata alla morte in vita e alla penitenza rimaneva perfettamente, e senza contraddizioni, con una spiritualità incardinata sulla preghiera e l'umiliazione, quale è quella dei gruppi dei battuti; tutto ciò s'inserisce nel contesto di una progressiva equiparazione tra le pratiche di mortificazione corporale – come l'autoflagellazione, esercitata dai *confratres* – e le più tradizionali forme d'ascesi, che, nel campo artistico, avrebbe condotto a una metamorfosi della figura dell'eremita in quella del penitente<sup>117</sup>, e avrebbe di seguito trovato chiari manifesti visivi in alcune *Tebaidi* quattrocentesche di formato ridotto, come quella di Paolo Uccello alla Galleria dell'Accademia a Firenze (per cui si è proposta un'estrazione confraternale): nella tela, assieme ai santi che popolano il deserto secondo la tipica formulazione iconografica, compare significativamente un nutrito gruppo di penitenti che si fustigano attorno a un

114 L'inventario è pubblicato per le cure di Manetti/Savino 1990, pp. 144–147; su queste evidenze ha già insistito, ancora una volta, Corsi 2016. Per le *Collazioni* si vedano ora le notazioni di Chen 2018, pp. 97–99; e di Cerullo 2021, pp. 108–110. Quanto alle iniziali miniate del codice, composto allo scadere del Duecento, cfr. almeno Chelazzi Dini 2003; Bellosi 2009.

115 Corsi 2016, pp. 316–317, ha notato come nell'inventario del 1492 i volumi legati, più o meno direttamente, alle vite dei santi anacoreti diventino ben sette. Non si tratta di un caso isolato; la diffusione di testi analoghi nelle «librerie» confraternali, soprattutto nel corso del Quattrocento, è stata ampiamente messa in luce da Delcorno 2000.

116 Pellegrini 2021, pp. 72–73.

117 È quanto ha già evidenziato Corsi 2016, p. 323; sulla questione, si veda Russo 1991.



28 Paolo Uccello, *Tebaide*, particolare. Firenze, Galleria dell'Accademia (foto Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze)

crocifisso (fig. 28), in tutto simile a quello che si apprezza in un altro dipinto della famiglia, la cosiddetta «piccola» *Tebaide* Lindsay<sup>118</sup>.

Le *Storie dei santi anacoreti* del Camposanto si pongono quindi come perfetta conclusione del «trittico» buffalmacchese, in un percorso a tappe ben leggibile nella cornice della religiosità e dei rituali dei flagellanti; dopo l'illustrazione della forza inarrestabile della morte, della caducità del secolo, del traguardo terrificante del Giudizio e della prospettiva dell'eterna condanna, ai confratelli che partecipavano alle esequie venivano esibiti dei modelli di riferimento, da cui trarre insegnamenti sulla condotta esistenziale più opportuna da osservare per scampare dal pericolo della dannazione. Nel grande «scomparto» finale, connesso direttamente alla tomba del Cini, erano così ribaditi e svolti *in extenso* quegli ammaestramenti anticipati sia negli episodi di vita eremitica inclusi nel primo pannello, e soprattutto nella scena dell'*Incontro*, sia in alcune iscrizioni del listello ai piedi del cartellone del *Trionfo della Morte*: l'esplicita celebrazione dell'ideale di vita eremitica nel segno del *contemptus mundi*, contenuta nel cartiglio che comincia «Quieta, sancta e pura solitudine», si accompagnava a un secondo «visibile parlare», disposto subito accanto, che sviluppava invece il tema del contrasto tra corpo e anima<sup>119</sup>; un genere che risale alla letteratura monastica del IV secolo, ma che aveva trovato la sua forma più completa di elaborazione nella *Visio Philiberti*, famosa in tutta Europa attraverso i volgarizzamenti. Sembra degno di nota, per la ricomposizione del *background* culturale dell'iscrizione, che una versione toscana della *Visio*, edita da Vincenzo De Bartholomaeis, fosse inclusa in un co-

118 Sui due dipinti rimando a Malquori 2012, pp. 26–29 (e a Malquori 2013b, p. 83), che interpreta gli inserti dei flagellanti come un riferimento alle origini dell'esperienza di Francesco d'Assisi e alla comunità di Rigotorto, vista l'analogia con un'illustrazione contenuta in un codice quattrocentesco della cosiddetta *Franceschina* di Iacopo degli Oddi (conservato alla Biblioteca Augusta di Perugia); e suggerisce, dunque, una correlazione con i frati Minori Osservanti, e in particolare – a proposito della tela uccellesca – con le terziarie del convento dei Santi Girolamo e Francesco alla Costa a Firenze; mi pare però che il rimando alla cultura osservante non escluda del tutto la possibilità di una pertinenza confraternale per quest'opera, già indicata peraltro da Bernacchioni 2003, p. 418. D'altro canto, non va sottostimata, a mio giudizio, la somiglianza di formato e impaginazione interna che apparenta alcuni dei dipinti della «famiglia» delle *Tebaidi* all'*Allegoria della Redenzione* di Ambrogio Lorenzetti, concepiti come quadri di sagoma rettangolare, di lunghezze variabili, ma a campo unificato.

dice appartenuto a una confraternita<sup>120</sup>; in più, va evidenziato che questo tema specifico ebbe dei risvolti nella produzione laudistica di Iacopone e di ambito disciplinato<sup>121</sup>, a riprova di quanto i motivi ascetici dovessero essere radicati negli ambienti del laicato devoto, in linea con una *pietas* che conferiva agli anacoreti e alle loro ammonizioni un significato altamente educativo ed emblematico.

Non solo: assieme alla sua funzione di vera e propria «tabula exemplorum» per i battuti<sup>122</sup>, credo che si possa addirittura arrivare a sostenere che la *Tebaide*, come i due riquadri adiacenti, avesse una parte sostanziale nell'accompagnamento dei riti confraternali delle esequie. Non sembra irrilevante, a tal riguardo, il fatto che proprio una raffigurazione di *Storie eremitiche* sia posta a illustrare la serie dei sette salmi penitenziali nel succitato libro d'ore di Francesco da Barberino, nella sezione dell'offiziolo che segue l'ufficio dei defunti (fig. 29); un elemento, questo, che assume un particolare rilievo se si considera, per un verso, il ritornare frequente del concetto di «penitenza» entro i testi esposti che rubricano le storielle dell'affresco<sup>123</sup>; e, per l'altro, la presenza, nel dipinto buffalmacchese, di più scene di seppellimento, che potevano costituire un puntuale rimando alle cerimonie di tumulazione che si svolgevano al cospetto della figurazione (oltre a rappresentare dei riferimenti indiretti alle opere di misericordia corporale di solito contemplate tra gli obblighi devozionali delle confraternite; fig. 30). Si potrebbe perciò supporre, in buona sostanza, che, all'interno del cerimoniale funebre disciplinato, la *Tebaide* fosse pensata, oltre che per fornire ai congregati dei modelli edificanti cui ispirarsi, per fare da controparte figurata alla recitazione di simili brani, e in particolare del salmo per eccellenza legato alla liturgia dei defunti, il *De profundis*.

Se è vero che il terzetto di murali della galleria sud del Camposanto nacque anche in rapporto ai disciplinati, ai loro riti e al loro *humus* devozionale, che ruolo bisogna attribuire, allora, ai domenicani? Una risposta ben circostanziata a questa domanda potrebbe giungere se si riuscisse a precisare in modo definitivo, o quantomeno a indicare con più puntualità, il consorzio laicale che intervenne

119 Le due iscrizioni, trascritte da Morpurgo 1899, pp. 56, 61, recitano: «Quieta sancta et pura, solitudine, | quanto se' dolce ad quei che ti conoscono! | Di carne o di demon' sollicitudine, | tanto più servono quanto più s'imbosciano, | privi della mondana amaritudine» (si segnala la caduta di un verso); «O anima, perché non pensi | che Morte ti torrà quel vestimento | in che tu senti corporal dilecto | per la virtù de' suoi cinque sensi, | col quate haverai eternal tormento | se qui lo lassi con mortai difecto?» (Morpurgo trascrive invece «dilecto»).

120 Si veda almeno Segre 1968, pp. 74–78; per il volgarizzamento toscano, De Bartholomaeis 1928.

121 Alludo alle laude n. 7, *Audite una 'ntenzione ch'è 'nfra l'anema e il corpo*, dove il contrasto avviene «in vita», e la n. 31, *O corpo enfracedato*, calata invece nel momento del Giudizio finale: si veda anche Delcorno 1997, pp. 69–75. È da notare come, nell'iscrizione del Camposanto sopramenzionata (cfr. *supra*, nota 119), l'opposizione si risolve in un semplice *contemptus carnis*, nel solco di quel dualismo condiviso da tanto pauperismo medievale (mentre Iacopone, in laude come *Audite una 'ntenzione*, tende a superare una simile visione, verso un'antitesi meno accusata: si veda il commento di Matteo Leonardi, in Iacopone da Todi 2010, pp. 21–22; eppure, come già osservato, l'inizio dell'epigrafe ricalca alcuni precedenti iacoponici). Una lauda di contrasto tra corpo e anima è poi contenuta nel secondo frammento del laudario Assisano (cfr. *Il laudario Assisano 36* 2007, pp. 50–52, n. 7): si tratta di una variante della succitata lauda pseudo-iacoponica, *'Nante che venga la morte sì dura*, interpolata però con strofe che svolgono il tema ascetico della tenzone, sceneggiata, come in *O corpo enfracedato*, durante la seconda venuta (vv. 21–58).

122 Così la definisce Frojmovič 1989, p. 207, citando il titolo assegnato da Welter 1926 a una famosa raccolta medievale di *exempla*, il *Liber de similitudinibus et exemplis*.

123 Come accennato *supra*, nota 109, manca ancora un'edizione completa dei *tituli* della *Tebaide*: da una disamina rapida di quanto si riesce a vedere dalle foto storiche, tuttavia, sembra che ricorra nella maggior parte delle iscrizioni l'espressione «fece penitensia» (la si legge chiaramente almeno nelle didascalie relative a Maria Egiziaca e a Macario Romano). Per la miniatura dell'offiziolo, cfr. Alidori Battaglia 2020, pp. 213–214.



nella commessa (se davvero ve ne fu uno soltanto); certo è che, in linea di massima, il *côté* delle consorterie laicali e quello degli ordini mendicanti, come è ben noto, furono fortemente intrecciati, e non è quindi inverosimile che il gruppo, o meglio i gruppi, cui va probabilmente ricondotta la concertazione del ciclo pittorico intrattenessero una relazione diretta con i predicatori (il che spiegherebbe la penetrazione, nel programma d'immagine, di contenuti condivisi dalle omelie e dalla letteratura dottrina e devozionale dei domenicani, nonché la presenza di più sottili trovate iconografiche)<sup>124</sup>. Fortemente indiziata è la Compagnia del Salvatore, che fu riformata proprio da quel Giordano da Pisa evocato spesso, insieme con Cavalca e Bartolomeo da San Concordio, tra i possibili ispiratori dell'orditura d'immagine degli affreschi; Compagnia che, peraltro, era in possesso del laudario della Bibliothèque de l'Arsenal, più volte richiamato qui a confronto con i dipinti di Buffalmacco e con le relative iscrizioni. Non mancano, tuttavia, argomenti che militano a sfavore di un'ipotesi del genere, vale a dire l'assenza di sepolture riferibili al consorzio all'interno del Camposanto e il collegamento della tomba del Cini a una diversa associazione disciplinata, tradizionalmente riconosciuta nella fraternita di San Giovanni Evangelista di Porta della Pace (come si è detto). Comunque sia, mi pare che vada valorizzata, alla luce di quanto fin qui discusso, la proposta di Andrea Zorzi, il quale aveva argutamente ipotizzato di inserire la progettazione del ciclo buffalmacco in una congiuntura che maturò alla metà del quarto decennio del

29 Francesco da Barberino (?), *Tebaide e Santa Maria Maddalena che riceve il cuore di Gesù e San Giovanni Battista* Collezione privata, libro d'ore di Francesco da Barberino, fol. 157r-v (foto archivio dell'autore)

124 Sulle relazioni tra confraternite e ordini mendicanti, si consultino almeno Casagrande 1977 e Meersseman 1977, vol. 2, pp. 937-942; vol. 3, pp. 1121-1143. Lo studioso ha ben mostrato l'importanza dei domenicani nell'orientare gli indirizzi della religiosità confraternale, osservando il rilievo assunto dalle prediche nella vita associativa dei consorzi affiliati ai frati. Forse meriterebbero un'indagine più accorta, in relazione al ciclo del Camposanto, i cosiddetti *sermones de mortuis*, spesso d'occasione, e di carattere memoriale o consolatorio (in merito ai quali si veda almeno D'Avray 1994).



30 Buonamico Buffalmacco, *Tebaide*, particolare (*Antonio seppellisce Paolo*). Pisa, Camposanto, galleria meridionale (foto Courtesy of the Frick Art Reference Library)



Trecento, segnata dalla predicazione di Venturino da Bergamo e dall'esplosione di un movimento penitenziale di massa, stimolato dalle sue emozionali omelie, che ebbero una vasta eco anche nei luoghi non direttamente coinvolti nel passaggio del pellegrinaggio romeo del 1335<sup>125</sup>; proprio questa circostanza potrebbe in parte spiegare il rinfocolarsi, a Pisa, delle esperienze disciplinate tra gli anni Trenta e Quaranta (dopo la prima stagione di espansione, propiziata dal vescovo Giovanni di Poli)<sup>126</sup>, e fornire, così, lo sfondo storico più appropriato in cui calare la genesi degli affreschi del Camposanto, alla convergenza fra la *devotio* disciplinata e un orizzonte culturale domenicano.

In conclusione, dobbiamo battere l'accento sul fatto che diverse delle figure che ricoprirono, nel corso del Trecento, l'ufficio di Operai del Duomo – responsabili effettivi della cura degli aspetti materiali del Camposanto – furono direttamente implicate nelle esperienze dell'associazionismo laico: il primo, stando alle fonti arrivate sino a noi, fu il giudice Giovanni del fu Ugaccione Cocchi, in carica dall'agosto del 1341, che nel suo testamento, dettato il 19 agosto del 1346, descrivendo le modalità di svolgimento della propria cerimonia di inumazione, indicò che la salma dovesse essere avvolta «con una tonaca di tela grezza, come quella che indossano i battuti della città di Pisa»; una notizia che, lo appunta Ronzani<sup>127</sup>, travalica la sfera personale di Giovanni, dato che al periodo del suo operariato risale pure il succitato documento che attesta, indirettamente, la presenza di assidue processioni di flagellanti nel Camposanto. D'altra parte, il caso del Cocchi non è isolato: anche Paranzone del fu Lando Grassi, che assunse l'incarico di Operaio alla fine del secolo, dispose, nelle sue ultime volontà, di essere sepolto con indosso un «saccum», di quelli che venivano impiegati dalla *societas*

125 Zorzi 2011, pp. 298–299.

126 Vedi *supra*, nota 14; e Ronzani 2005, p. 122 e *passim*.

127 Ronzani 2005, pp. 137–138; per il documento, Ronzani 2005, p. 49, nota 124: «Iudico corpus meum sepeliendum in Campo Sancto pisane maioris ecclesie, indutum veste de canovaccio ad modum cappe quam portant baccuti civitatis pisane. Item dico et volo quod ad honorandum corpus meum quando portabitur ad sepulturam intersint canonici pisane maioris ecclesie et eorum presbiteri servientes in ecclesia maiori et altaribus ecclesie maioris, et etiam intersint quadringenta de fratribus minoribus Sancti Francisci pisane civitatis et quadringenta de fratribus predicatoribus Sancte Katerine».

di San Giovanni Evangelista<sup>128</sup>. Il legame di questi personaggi con diverse consorzierie pisane, mi pare, attesta come i disciplinati potessero esercitare un peso sostanziale sugli orientamenti dell'Opera, rendendo del tutto credibile il fatto che ad essi sia spettato un ruolo attivo nella concezione del ciclo di affreschi di Buffalmacco; un ciclo che, come spero di aver dimostrato, fu pensato anche in funzione dei riti implementati dalle fraternite laicali; e che, lo immaginiamo, dovette catalizzare lo sguardo degli astanti durante il funerale di Giovanni Cocchi, cui si sarebbe ora tentati di assegnare una qualche forma di responsabilità nel patrocinare, o almeno nel promuovere, la campagna di affrescatura della galleria meridionale<sup>129</sup>.

128 Cfr. Battistoni 1968, pp. 225–227, n. 7: «Quandoque moriar et ubicumque seppelliar, volo et iudico corpus meum indui saccum unum ex illis quem disciplinati de disciplina Sancti Iohannis Evangeliste <induunt>»; si vedano anche Ronzani 2005, pp. 138–139; e Battistoni 2013, pp. 75–76. Non è superfluo rammentare qui che questi ebbe un ruolo sostanziale nella promozione e nella direzione delle imprese pittoriche condotte nell'ultimo quarto del Trecento in Camposanto: tutti i cantieri più rilevanti – vale a dire, l'ultimazione delle *Storie di san Ranieri* della cortina meridionale, a cura di Antonio Veneziano, l'avvio dell'ambizioso ciclo della neo-eretta parete nord, per il quale fu ingaggiato l'orvietano Pietro di Puccio, e il completamento della pittura della muraglia sud, con le *Storie dei Santi Efsio e Potito* di Spinello Aretino – furono presieduti da quest'ultimo (cfr. almeno Caleca 1996, pp. 32–35); addirittura, il suo nome doveva campeggiare con grande evidenza in calce all'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Pietro di Puccio al di sopra della porta d'accesso alla cappella del Barbaresco (come leggiamo in Ciampi 1810, p. 98, nota a).

129 Se così fosse, bisognerebbe far smottare leggermente in avanti la cronologia del ciclo proposta da Bellosi (1974) 2016, p. 64 e *passim* (che invece spingeva per accostare l'esecuzione degli affreschi al riferimento documentario del 1336), tenendo in ogni caso fermo l'*ante quem* del 1343 (cfr. *supra*, nota 12).

## Abbreviazioni

### ACP

Archivio Capitolare, Pisa

### ASP

Archivio di Stato, Pisa

## Bibliografia

### Algeri 2012

Giuliana Algeri, «L'immagine trecentesca della Madonna <dei Disciplinanti>», in *L'Oratorio dei Disciplinanti di Moneglia* 2012, pp. 259–268.

### Alidori Battaglia 2020

Laura Alidori Battaglia, *Il libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275–1349). Lettori, artisti, immagini*, Firenze 2020 (Biblioteca di bibliografia 209).

### Ammannati 2021

Giulia Ammannati, «Dante all'inferno. Il volto di Dante fra i reietti nel *Giudizio di Buffalmacco?*», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 13, 2 (2021), pp. 461–476.

### Ammannati/Giancane 2014

Giulia Ammannati e Francesco Giancane, «Le due epigrafi poetiche in volgare della chiesa di San Paolo a Poggio Mirteto (inizio del secolo XIV)», *Filologia italiana*, 11 (2014), pp. 41–83.

### Andrieu 1940

Michel Andrieu, *Le Pontifical romain au Moyen-Âge*, 4 voll., Città del Vaticano 1938–1941, vol. 2: *Le Pontifical de la Curie romaine au XIII<sup>e</sup> siècle*, 1940 (Biblioteca Apostolica Vaticana / Studi e testi 87).

### Argenziano 2016

Raffaele Argenziano, «Pratiche devozionali e produzione figurativa nelle compagnie laicali senesi», in *Beata Civitas* 2016, pp. 127–146.

### Atlante delle Tebaidi 2013

*Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di Alessandra Malquori, Manuela De Giorgi e Laura Fenelli, Firenze 2013.

### Bacci 2003

Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari 2003 (Quadrante Laterza 121).

### Bacci 1917

Pèleo Bacci, «Bonamico Buffalmacco e la critica tedesca. Un documento pisano del 1336», *Il Marzocco*, 22 (1917), p. 1.

### Bagnoli 2001

Alessandro Bagnoli, «La <Tebaide> dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena. Alcune considerazioni preliminari», in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia 2001, pp. 155–162.

### Barbavara di Gravellona 2001

Tiziana Barbavara di Gravellona, «Tino di Camaino a Firenze e il monumento funerario del vescovo Antonio d'Orso in Duomo. 1. Per una nuova lettura del sepolcro», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 6, 2 (2001), pp. 265–299.

### Barr 1988

Cyrilla Barr, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in Late Middle Ages*, Kalamazoo (Michigan) 1988 (Early Drama, Art, and Music Monograph Series 10).

### Bartalini 2000

Roberto Bartalini, ««Et in carne mea videbo Deum meum»: Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente», *Prospettiva*, 98–99 (2000), pp. 58–103.

### Bartalini 2006

Roberto Bartalini, ««Iudicium». Un affresco a San Vigilio al Virgolo a Bolzano e la liturgia funebre tardo-medievale», in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano* (atti del convegno Bolzano 2006), a cura di Andrea De Marchi, Tiziana Franco e Silvia Spada Pintarelli, Bolzano 2006, pp. 45–55.

### Bartalini/Marrone 2022

Roberto Bartalini e Raffaele Marrone, «La Morte e la Salvezza. La (cosiddetta)

<Allegoria della Redenzione> di Ambrogio Lorenzetti e la confraternita senese dei Disciplinati», in *Prospettiva*, 186, 2022, pp. 3–31.

### Baschet 1993

Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe–XVe siècle)*, prefazione di Jacques Le Goff, Roma 1993 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 279).

### Battaglia Ricci 1987

Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma 1987 (Studi e Saggi 6).

### Battaglia Ricci 1994

Lucia Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa 1994.

### Battaglia Ricci 1995

Lucia Battaglia Ricci, «Il «Trionfo della Morte» del Camposanto pisano e i letterati», in *Storia ed arte nella piazza del Duomo. Conferenze 1992–1993*, Pisa 1995 (Opera della Primaziale Pisana / Quaderno 4), pp. 197–264.

### Battaglia Ricci 2007

Lucia Battaglia Ricci, «Sermoni in forma di laude», in *Iacopone poeta* (atti del convegno Stroncone/Todi 2005), a cura di Franco Suitner, Roma 2007, pp. 13–30.

### Battistoni 1968

Andrea Battistoni, «La Compagnia dei Disciplinati di S. Giovanni Evangelista di Porta della Pace in Pisa e la sua devozione verso frate Giovanni soldato», *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, 65, 2 (1968), pp. 199–228.

### Battistoni 2013

Marta Battistoni, *L'Opera del Duomo di Pisa: il patrimonio e la sua gestione nei secoli XII–XVI*, Pisa 2013 (Società Storica Pisana. Biblioteca del «Bollettino Storico Pisano» 60).

### Beata Civitas 2016

*Beata Civitas. Pubblica pietà e devozioni private nella Siena del '300*, a cura di Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti, Firenze 2016 (Toscana sacra 5).

**Bellosi (1974) 2016**

Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, 1a ed. 1974, a cura di Roberto Bartolini, Milano 2016.

**Bellosi 2009**

Luciano Bellosi, «Maestro della Madonna Salini». Madonna col Bambino», in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, 2 voll., a cura di Luciano Bellosi, Firenze 2009, vol. 1: Pittura, pp. 62–67, n. 4.

**Bernacchioni 2003**

Annamaria Bernacchioni, «Paolo Uccello e le Confraternite», *Arte cristiana*, 91, 819 (2003), pp. 415–422.

**Betka 2001**

Ursula Lucille Betka, *Marian Images and Laudesi Devotion in Late Medieval Italy*, ca. 1260–1350, Ph.D. Diss., University of Melbourne, Department of Fine Arts, Classical Studies and Archaeology, Melbourne 2001.

**Bettarini 1969**

Rosanna Bettarini, *Jacopone e il laudario Urbinate*, Firenze 1969.

**Boekl 1997**

Christine M. Boekl, «The Pisan Triumph of Death and the Papal Constitution <Benedictus Deus>», *Artibus et Historiae*, 18, 36 (1997), pp. 55–61.

**Bolzoni 1988**

Lina Bolzoni, «Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa», in *Letteratura italiana e arti figurative* (atti del convegno Toronto 1985), a cura di Antonio Franceschetti, 3 voll., Firenze 1988, vol. 1, pp. 347–356.

**Bolzoni 1996**

Lina Bolzoni, «La predica dipinta. Gli affreschi del <Trionfo della Morte> e la predicazione domenicana», in *Il Camposanto di Pisa* 1996, pp. 97–114.

**Bolzoni 2002**

Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002 (Saggi 846).

**Boskovits 2011**

Miklós Boskovits, «Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo. Funzione e posizione nello spazio sacro», *Arte cristiana*, 99, 862 (2011), pp. 13–30.

**Brilliant 2009**

Virginia Brilliant, «Envisaging the Particular Judgment in Late-Medieval Italy», *Speculum*, 84, 2 (2009), pp. 314–346.

**Bucci 1960**

Mario Bucci, «Storie degli anacoreti», in *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*, presentazione di Giuseppe Ramalli, introduzione di Piero Sampaolesi, testo di Mario Bucci e Licia Bertolini, Pisa 1960, pp. 60–65, n. 8.

**Caleca 1979**

Antonino Caleca, «I Novissimi, le storie dei santi Padri e le storie evangeliche di Bonamico Buffalmacco», in *Pisa – Museo delle Sinopie del Camposanto Monumentale*, testi di Antonino Caleca, Gaetano Nencini e Giovanna Piancastelli, prefazione di Enzo Carli, Pisa 1979, pp. 55–57.

**Caleca 1996**

Antonino Caleca, «Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV», in *Il Camposanto di Pisa* 1996, pp. 13–48.

**Il Camposanto di Pisa 1996**

*Il Camposanto di Pisa*, a cura di Clara Baracchini ed Enrico Castelnuovo, Torino 1996.

**Capitoli dei disciplinati 1818**

*Capitoli dei disciplinati della venerabile Compagnia della Madonna sotto le volte dell'I. e R. Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, testo a penna de' secoli XIII, XIV, XV che si conserva nella pubblica Biblioteca della stessa città*, dato in luce dall'abate Luigi de Angelis, Siena 1818.

**I Capitoli della Compagnia del****Crocione 1895**

*I Capitoli della Compagnia del Crocione*, composti nel secolo XIV e pubblicati a cura di Giulio Coen, Pisa 1895.

**Caramico 2021**

Virginia Caramico, *Il Sacro Speco di Subiaco illustrato. Topografia sacra e narrazione per immagini fra Due e Trecento*, Firenze 2021 (Callida iunctura 3).

**Carletti 2016**

Lorenzo Carletti, ««Voi mi avete quasi che fatto perdere la vista». Cosimo Bartoli e le iscrizioni del *Trionfo della Morte* di Pisa», in *La storia e la critica. Atti della giornata di studi per festeggiare Antonino Caleca*, a cura di Lorenzo Carletti e Gabriella Garzella, Ospedaletto (Pisa) 2016 (Biblioteca del «Bollettino Storico Pisano» / Arte 4), pp. 161–168.

**Carletti/Polacci 2014**

Lorenzo Carletti e Francesca Polacci, «Transition between Life and Afterlife: Analyzing *The Triumph of Death* in the Camposanto of Pisa», *Sign and Society*, 2 (2014), pp. 84–120.

**Carletti/Polacci 2020**

Lorenzo Carletti e Francesca Polacci, «Senza cornice: lo spazio dell'arte negli affreschi del Camposanto tra ricezione e storia materiale», in *Journeys of the Soul* 2020, pp. 165–186.

**Casagrande 1977**

Giovanna Casagrande, «Penitenti e disciplinati a Perugia e loro rapporti con gli ordini mendicanti», *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 89 (1977), pp. 711–721.

**Castelnuovo 2003**

Enrico Castelnuovo, «Immagini della morte e della salvezza nel Camposanto di Pisa», in *Visioni dell'Aldilà in Oriente e Occidente: arte e pensiero* (atti del convegno Firenze 2003), a cura di Shigetoshi Osano, Tokyo 2003, p. 13–34.

**Cavalca 2009**

Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri*, edizione critica a cura di Carlo Delcorno, 2 voll., Firenze 2009 (Archivio romanzo 15).

**Cerullo 2021**

Speranza Cerullo, «Cultura e lettura del laicato devoto senese del primo Trecento», in *La via delle confraternite* 2021, pp. 93–110.

- Chelazzi Dini 1979**  
Giulietta Chelazzi Dini, «Miniatori toscani e miniatori umbri: il caso del Laudario B.R. 18 della Biblioteca Nazionale di Firenze», *Prospettiva*, 19 (1979), pp. 14–35.
- Chelazzi Dini 2003**  
Giulietta Chelazzi Dini, «Miniature senese della fine del Duecento. Miniatore delle Collezioni delle vite dei santi padri», in *Duccio. Alle origini della pittura senese* (catalogo della mostra Siena), a cura di Alessandro Bagnoli et al., Cinisello Balsamo 2003, pp. 302–305, n. 43.
- Chen 2017**  
Andrew H. Chen, «The Provenance and Function of a Tabernacle by Paolo Schiavo in the Fitzwilliam Museum, Cambridge», *The Burlington Magazine*, 159, 1374 (2017), pp. 693–696.
- Chen 2018**  
Andrew H. Chen, *Flagellant Confraternities and Italian Art, 1260–1610. Ritual and Experience*, Amsterdam 2018 (Visual and Material Culture 5).
- Ciaghi 1997**  
Giuseppe Ciaghi, «Il testo delle Danze macabre della Val Rendena come eco delle laudi dei battuti», in *Il Trionfo della Morte e le Danze macabre 1997*, pp. 295–298.
- Ciampi 1810**  
Sebastiano Ciampi, *Notizie inedite della sagrestia pistoiese de' belli arredi, del Campo Santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*, Firenze 1810.
- Ciccuto 1992**  
Marcello Ciccuto, «Giunte a una lettura esemplare di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa», *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 21, 2–3 (1992), pp. 407–424.
- Cichi 1993**  
Fiorella Cichi, «Il Laudario dei Battuti della Val Rendena», in Cichi/De Venuto 1993, pp. 59–73.
- Cichi/De Venuto 1993**  
Fiorella Cichi e Liliana De Venuto, *Il movimento dei Battuti e le Danze macabre della Val Rendena*, Calliano 1993.
- Ciociola 1992**  
Claudio Ciociola, «Visibile parlare»: *agenda*, Cassino 1992.
- Cioli 2015**  
Gianni Cioli, *La morte dipinta. Arte e teologia delle cose ultime*, con un saggio in collaborazione con Agnese Maria Fortuna, prefazione di Severino Dianich, Bologna 2015.
- Corsi 2013a**  
Maria Corsi, «Una nota di inventario per una provenienza da recuperare: l'Allegoria della Redenzione di Ambrogio Lorenzetti», *Iconographica*, 12 (2013), pp. 69–82.
- Corsi 2013b**  
Maria Corsi, «Gli Scorpioni», in *Atlante delle Tebaidi* 2013, pp. 251–256.
- Corsi 2016**  
Maria Corsi, «La <Tebaide> del Santa Maria della Scala. Le confraternite e l'esempio dei Padri del deserto», in *Beata Civitas* 2016, pp. 297–324.
- Dante Alighieri 1991**  
Dante Alighieri, *The Divine Comedy, Purgatorio 2: Commentary*, a cura di Charles S. Singleton, Princeton (New Jersey) 1991.
- D'Avray 1994**  
David L. D'Avray, «Sermons on the Dead before 1350», in David L. D'Avray e Nicole Bériou, *Modern Questions about Medieval Sermons: Essays on Marriage, Death, History and Sanctity*, Spoleto 1994 (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo / Biblioteca del Medioevo latino 11), pp. 175–193.
- De Bartholomaeis 1928**  
Vincenzo De Bartholomaeis, «Due testi latini e una versione ritmica italiana della <Visio Philiberti>», *Studi Medievali*, 1 (1928), pp. 288–309.
- De Blasi 2020**  
Nicola De Blasi, «Lingue in città: iscrizioni in volgare nella Napoli medievale», in *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, a cura di Claudio Ciociola e Paolo D'Achille, Firenze 2020, pp. 55–65.
- De Floriani 2012**  
Anna De Floriani, «Gli affreschi medievali dell'oratorio dei Disciplinanti a Moneglia», in *L'Oratorio dei Disciplinanti* 2012, pp. 233–238.
- Delcorno 1975**  
Carlo Delcorno, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze 1975.
- Delcorno 1997**  
Carlo Delcorno, «Contrasti iacoponici», in *Iacopone francescano scomodo ma attuale* (atti del convegno Bologna 1996), a cura di Marco Poli, Bologna 1997, pp. 63–79.
- Delcorno 2000**  
Carlo Delcorno, *La tradizione delle «Vite dei Santi Padri»*, Venezia 2000 (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti / Memorie 92).
- Delcorno 2016**  
Carlo Delcorno, *Città e deserto. Studi sulle «Vite dei Santi Padri» di Domenico Cavalca*, Spoleto 2016 (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo / Uomini e mondi medievali 46).
- Delcorno 2020**  
Carlo Delcorno, «Echi della predicazione nei contrasti iacoponici», in «*Fugo la croce che me devura*» 2020, pp. 185–208.
- Del Monaco 2018**  
Gianluca del Monaco, *Simone di Filippo detto «dei Crocifissi»*. *Pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padova 2018 (Biblioteca di arte 15).
- Del Popolo 2006**  
Concetto Del Popolo, «Dittico domenicano: Ambrogio Sansedoni e Giordano da Pisa», *Italianistica*, 35, 1 (2006), pp. 11–18.

**Dessì 1998**

Rosa Maria Dessì, «*Exempla et pratiques sociales à la fin du Moyen Age. A propos de l'usage des exempla dans les confréries (Italie, XVe siècle)*», in *Les Exempla médiévaux: nouvelles perspectives*, a cura di Jacques Berlioz e Marie-Anne Polo de Beaulieu, Parigi 1998, p. 309–330.

**De Venuto 1993**

Liliana De Venuto, «La cultura della Val Rendena e le Danze macabre di Pinzolo e Carisolo», in Cichi/De Venuto 1993, pp. 75–115.

**Donati 1996a**

Fulvia Donati, «Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione», in *Il Camposanto di Pisa* 1996, pp. 69–96.

**Donati 1996b**

Fulvia Donati, «Sarcofagi per corpi santi e la «politica museale» di Lasinio nel lato est del Camposanto di Pisa», *Bollettino storico pisano*, 65 (1996), pp. 87–114.

**D'Ovidio 2022**

Stefano D'Ovidio, «Sacred Imagery, Confraternities, and Urban Space in Medieval Naples», in *Confraternities in Southern Italy: Art, Politics, and Religion (1100–1800)*, a cura di David D'Andrea e Salvatore Marino, Toronto 2022 (Essays and Studies 52), pp. 43–101.

**Erbach von Fürstenau 1905**

Adalbert Erbach von Fürstenau, «Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV», *L'Arte*, 8, 1 (1905), pp. 1–17.

**Faes 2018**

Barbara Faes, «Bonaventura da Bagnoregio: «In his est tota civitas illa» e le vie degli angeli», in *La via di san Bonaventura: nel segno della cittadinanza celeste* (atti del convegno Viterbo/Bagnoregio 2018), a cura di Letterio Mauro e Prospero Rivi, Milano 2018 (Doctor Seraphicus 66), pp. 3–17.

**Fagnoni 2000**

Anna Maria Fagnoni, «Volgarizzamenti italiani della Vita Onufrii. Prime linee di ricerca», in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, vol. I, Milano 2000 (Quaderni di Acme 41), pp. 25–62.

**Fenelli 2013**

Laura Fenelli, «Le Storie di sant'Onofrio dall'ospedale di Sant'Onofrio a Bologna», in *Atlante delle Tebaidi* 2013, pp. 156–161.

**Fenelli 2015**

Laura Fenelli, «Tre storie bolognesi di Sant'Onofrio. Prime note per la ricostruzione del culto per l'eremita intorno alla metà del Trecento», in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy During the First Half of the 14th Century*, a cura di Elisa Brilli, Laura Fenelli e Gerhard Wolf, Firenze 2015 (Millennio Medievale 107; Strumenti e Studi 40), pp. 107–126.

**The Florence Laudario 1995**

*The Florence Laudario: An Edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18*, musica a cura di Blake Wilson, testi e traduzione a cura di Nello Barbieri, Madison (Wisconsin) 1995.

**Franceschini 2000**

Fabrizio Franceschini, «Maometto e Niccolò V «all'inferno»? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi», in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa 2000, pp. 461–487.

**Franco 2010**

Tiziana Franco, «Il Trecento. Pitture murali nella chiesa e nel convento dei Domenicani», in *Domenicani a Bolzano* (catalogo della mostra Bolzano), a cura di Silvia Spada Pintarelli e Helmut Stampfer, Bolzano 2010 (Quaderni di Storia Cittadina 2), pp. 162–183.

**Frank 2011**

Thomas Frank, «Gli statuti dei disciplinati di S. Stefano. Nuova edizione», in Giovanna Casagrande et al., *Statuti, matricole e documenti*, Perugia et al. 2011, pp. 9–115.

**Frojmovič 1989**

Eva Frojmovič, «Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüstenvater im Camposanto zu Pisa», in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder*, a cura di Hans Belting e Dieter Blume, Monaco di Baviera 1989, pp. 201–214.

**Frugoni 1967**

Chiara Frugoni, «Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana», *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei / Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 13, 3 (1967), pp. 145–251.

**Frugoni 1982**

Chiara Frugoni, «La protesta affidata», *Quaderni Storici*, 17 (1982), pp. 426–448.

**Frugoni 1988**

Chiara 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*, 18, 4 (1988), pp. 1557–1643.

**Frugoni 2002**

Chiara Frugoni, «L'Allegoria della Redenzione», in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di Chiara Frugoni, Firenze 2002, pp. 176–181.

**Frugoni/Facchinetti 2016**

Chiara Frugoni e Simone Facchinetti, *Senza misericordia: il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone*, Torino 2016.

**Gamberini 2021**

Andrea Gamberini, *Inferni medievali. Dipingere il mondo dei morti per orientare la società dei vivi*, Roma 2021 (La storia / Temi 92).

**Ganz 2020**

David Ganz, «Campo santo, campi dipinti. The Legend of the Earth and the Spaces of the Camposanto's Early Fresco Decoration», in *Journeys of the Soul* 2020, pp. 65–110.

**Gardner (2011) 2015**

Julian Gardner, *Giotto e i francescani. Tre paradigmi di committenza* (2011), traduzione di Serena Romano, Roma 2015.

**Gieben 1998**

Servus Gieben, «Per l'iconografia della penitenza e dei penitenti francescani (sec. XIII–XVI)», in *Santi e santità nel movimento penitenziale francescano dal Duecento al Cinquecento* (atti del

convegno Assisi 1998), a cura di Lino Temperini, Roma 1998, pp. 143–159.

#### **Glixon 2003**

Johnatan Glixon, *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260–1807*, New York 2003.

#### **Guido da Pisa 2013**

Guido da Pisa, «Expositiones et glose declatatio super <Comediam> Dantis», a cura di Michele Rinaldi, appendice a cura di Paola Locatin, 2 voll., Roma 2013 (Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi 5).

#### **Hermanin 1904**

Federico Hermanin, «Gli affreschi», in *I monasteri di Subiaco*, a cura e spese del Ministero della Pubblica Istruzione, 2 voll., Roma 1904, vol. 1, pp. 407–531.

#### **Iacopone da Todi 2010**

Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di Matteo Leonardi, Firenze 2010.

#### **Le iscrizioni delle tombe 1998**

*Le iscrizioni delle tombe terragne del Campo Santo di Pisa (secoli XIV–XVIII)*, a cura di Ottavio Banti, Pontedera 1998 (Opera della Primaziale Pisana / Quaderno 10).

#### **Journeys of the Soul 2020**

*Journeys of the Soul. Multiple Topographies in the Camposanto of Pisa* (atti del convegno Pisa 2016), a cura di Michele Bacci, David Ganz e Rahel Meier, Pisa 2020.

#### **Labriola 2014**

Ada Labriola, «Visibile cantare. Il laudario di Santo Spirito a Firenze», *Alumnia. Pagine miniate*, 12, 44 (2014), pp. 6–13.

#### **Il laudario Assisano 36 2007**

*Il laudario Assisano 36 (dall'Archivio di San Rufino)*, edizione critica, note linguistiche e filologiche, appendici, indici a cura di Maurizio Perugi e Gina Scentoni, Perugia et al. 2007.

#### **Le Laudario de Pise 1931**

*Le Laudario de Pise, du ms. 8521 de la Bibliothèq̃ue de l' Arsenal de Paris*, a cura di Erik Staaf, Uppsala et al. 1931.

#### **Laudario di Santa Maria della Scala 1993**

*Laudario di Santa Maria della Scala*, edizione critica a cura di Roberta Manetti, Firenze 1993.

#### **Il laudario Perugino 2011**

*Il laudario Perugino*, a cura di Maurizio Perugi e Gina Scentoni, 2 voll., Perugia 2011.

#### **Laude cortonesi 1981 a**

*Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, 4 voll., Firenze 1981–1985, vol. 1\*\*: Il codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona, Il parte (laude 46–66), introduzione, nota al testo, apparato critico e commento a cura di Giorgio Varanini, 1981.

#### **Laude cortonesi 1981 b**

*Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, 4 voll., Firenze 1981–1985, vol. 2: Il codice 180 della Fraternita dei Laici nella Biblioteca Comunale di Arezzo, introduzione, nota al testo, apparato critico e commento a cura di Anna Ceruti Burgio, 1981.

#### **Laude cortonesi 1985**

*Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, 4 voll., Firenze 1981–1985, vol. 3: Il codice 535 della Biblioteca Trivulziana di Milano, introduzione di Giorgio Varanini e Luigi Banfi, note al testo, apparato critico e commento a cura di Luigi Banfi, 1985.

#### **Laude fiorentine 1990**

*Laude fiorentine: il laudario della Compagnia di San Gillo*, a cura di Concetto Del Popolo, 2 voll., Firenze 1990.

#### **Lazzerini 2016**

Luigi Lazzerini, «Benozzo Gozzoli e la Fraternita dei fiorentini di Pisa», in *Le arti a Pisa nel primo Rinascimento*, a cura di Diane Cole Ahl e Gerardo de

Simone (*Predella. Journal of Visual Arts*, 39 [2016]), pp. 231–250.

#### **Leonardi 2010**

Matteo Leonardi, «Introduzione», in Iacopone da Todi 2010, pp. V–LIX.

#### **Licciardello 2020**

Pierluigi Licciardello, «Gli statuti delle confraternite di Cortona (1286–1325)», in *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, a cura di Paolo Bruschetti, Spoleto 2020, pp. 95–129.

#### **Liuzzi 1935**

Fernando Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma 1935.

#### **Luzzati 1988**

Michele Luzzati, «Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323–1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 18, 4 (1988), pp. 1645–1664.

#### **Malquori 1998**

Alessandra Malquori, «Storie dei padri del deserto nel convento di Santa Maria Novella a Firenze», in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897–1997)*, Pisa 1998 (*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 4, 1–2 [1996]), pp. 79–93.

#### **Malquori 2012**

Alessandra Malquori, *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Firenze 2012.

#### **Malquori 2013 a**

Alessandra Malquori, «Storie di anacoreti nel Camposanto di Pisa», in *Atlante delle Tebaidi* 2013, pp. 28–32.

#### **Malquori 2013 b**

Alessandra Malquori, «La <piccola> Tebaide Lindsay», in *Atlante delle Tebaidi* 2013, pp. 80–86.

#### **Malquori 2020**

Alessandra Malquori, «L'immagine della morte e l'edificazione attraverso l'immagine nelle Storie degli anacoreti del Camposanto di Pisa», in *Journeys of the Soul* 2020, pp. 143–163.

**Manetti/Savino 1990**

Roberta Manetti e Giancarlo Savino, «I libri dei Disciplinati di Santa Maria della Scala di Siena», *Bullettino senese di storia patria*, 97 (1990), pp. 122–192.

**Marrone 2016**

Raffaele Marrone, ««La donna fo tutta turbata/ (la raina incoronata!): le laudi mariane tardo-duecentesche e gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi», *Prospettiva*, 161–162 (2016), pp. 100–103.

**Marrone 2018**

Raffaele Marrone, «Le «tavole» delle confraternite senesi: un repertorio. Con un'appendice su Francesco di Segna», *Annali di Studi Umanistici*, 6 (2018), pp. 93–135.

**Marrone 2021**

Raffaele Marrone, «Un frammento di «tavola» confraternale alle Pie Disposizioni di Siena», in *La via delle confraternite 2021*, pp. 177–208.

**Martinez 2015**

Roland L. Martinez, ««Commendatio animae»: Guido da Montefeltro e la liturgia per i moribondi e i defunti», in «*Nel suo profondo*». *Miscellanea di studi danteschi (1265–2015)*, a cura di Alberto Casadei, Marcello Ciccuto e Giorgio Masi, con la collaborazione di Ida Campeggiani, Pisa et al. 2015 (*Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 44, 2 [2015]), pp. 99–113.

**Mascolo 2017**

Marco M. Mascolo, «L'Allegoria della Redenzione», in *Ambrogio Lorenzetti* (catalogo della mostra Siena), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel, Cinisello Balsamo 2017, pp. 290–297, n. 22.

**Mazzalupi 2008**

Matteo Mazzalupi, «Precisioni su Olivuccio di Ceccarello da Camerino», in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi, Milano 2008, pp. 108–113.

**Meersseman 1977**

Gilles G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, in collaborazione con Gian Piero Pacini, 3 voll., Roma 1977.

**Minardi 2017**

Mauro Minardi, *Paolo Uccello*, Milano 2017.

**Moleta 1978**

Vincent Moleta, «The Illuminated Laudari MGL<sup>1</sup> and MGL<sup>2</sup>», *Scriptorium*, 32, 1 (1978), pp. 29–50.

**Monciatti 2018**

Alessio Monciatti, «*E ridusse al moderno*». *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Spoleto 2018 (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo / Uomini e mondi medievali 57).

**Monteverdi 1969**

Angelo Monteverdi, «Iacopone poeta», in *Iacopone e il suo tempo* (atti del convegno Todi 1957), Todi 1969, pp. 39–53.

**Morpurgo 1899**

Salomone Morpurgo, «Le epigrafi volgari in rima del *Trionfo della Morte* e del *Giudizio universale e Inferno* e degli *Anacoreti* nel Camposanto di Pisa», *L'Arte*, 2 (1899), pp. 51–87.

**Nerbano 2006**

Mara Nerbano, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia 2006.

**Nerbano 2009**

Mara Nerbano, «Umorismo macabro nei contrasti del vivo e del morto. Da Iacopone ai culti confraternali», in *Umor nero, astuzia e sarcasmo nei testi comici popolareschi dell'Europa tardomedioevale* (atti del convegno Roma 2007), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma 2009, pp. 97–136.

**Nerbano 2011**

Mara Nerbano, «Confraternite disciplinate e spazi della devozione», in *Brotherhood and Boundaries. Fraternità e barriere* (atti del convegno Pisa 2008), a cura di Stefania Pastore, Adriano Prosperi e Nicholas Terpstra, Pisa 2011, pp. 31–49.

**Nerbano 2017**

Mara Nerbano, *I Disciplinati di Assisi e il teatro*, in Terruggia et al. 2017, pp. 237–302.

**Nerbano 2019**

Mara Nerbano, «Laude e paraliturgie a Gubbio e nel contado. Nuove ipotesi sul laudario Eugubino», *Annali online dell'Università di Ferrara. Sezione di Lettere*, 14 (2019), pp. 135–165.

**L'Oratorio dei Disciplinanti di Moneglia 2012**

*L'Oratorio dei Disciplinanti di Moneglia. Testimonianza di fede e di arte nella storia di una Comunità* (atti del convegno Moneglia 2008), a cura di Giuliana Algeri e Valeria Polonio, Chiavari 2012.

**Orsero 2017**

Margherita Orsero, «Frammenti di committenza nel Camposanto di Pisa. Una nuova ipotesi», *Ricche Minere*, 8 (2017), pp. 5–21.

**Orsero 2022**

Margherita Orsero, *L'âge d'or del Camposanto di Pisa. Pittura e committenza nella prima metà del Trecento*, Roma 2022 (*Etudes lausannoises d'histoire de l'art* 32).

**Pantani 2005**

Luciano Pantani, «La Signora del Mondo: note sull'iconografia della Morte», *Annali Aretini*, 13 (2005), pp. 105–137.

**Parenti 2008**

Daniela Parenti, «Lo stendardo processionale di Antonio Veneziano nel Museo nazionale di San Matteo a Pisa», in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento* (atti del convegno Firenze 2005), a cura di Francesca Pasut e Johannes Tripps, Milano 2008, pp. 97–110.

**Parenti 2010**

Daniela Parenti, «Osservazioni sulla tavola di Antonio Veneziano per la confraternita di San Niccolò lo Reale a Palermo», *Predella. Journal of Visual Arts*, 27 (2010), pp. 129–136.



**Parenti 2020**

Daniela Parenti, «Antonio di Francesco, know as Antonio Veneziano. St. William of Malaval, Crucifixion», in *Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese Painter in Italy on the Eve of the Renaissance* (catalogo della mostra Lisbona), a cura di Joaquim Olivera Caetano e Lorenzo Sbaraglio, Lisbona 2020, pp. 188–189, n. 56.

**Pellegrini 2021**

Michele Pellegrini, «La più antica matricola dei Raccomandati di Gesù Cristo crocifisso (1295–1340). Avvio di un'indagine prosopografica», in *La via delle confraternite* 2021, pp. 59–92.

**Pisani 2011**

Linda Pisani, «Insegne di confraternite pisane: Santa Lucia dei Ricucchi e San Simone a Porta a Mare», in *Cecco di Pietro e i fondi oro di Palazzo Blu* (catalogo della mostra Pisa), a cura di Linda Pisani, Milano 2011, pp. 23–29.

**Pitture a fresco 1832**

*Pitture a fresco del Camposanto di Pisa*, disegnate da Giuseppe Rossi ed incise dal prof. Giovanni Paolo Lasinio figlio, Firenze 1832.

**Polzer 1964**

Joseph Polzer, «Aristotele, Mohammed and Nicholas V in Hell», *The Art Bulletin*, 46 (1964), pp. 547–569.

**Polzer 1989**

Joseph Polzer, «The Role of the Written Word in the Early Frescoes in the Campo Santo of Pisa», in *World Art: Themes of Unity in Diversity* (atti del convegno Washington D.C. 1986), a cura di Irving Lavin, 3 voll., University Park (Pennsylvania) et al. 1989, vol. 2, pp. 361–372.

**Polzer 2006**

Joseph Polzer, «Il Giudizio universale e l'Inferno nel Camposanto di Pisa», in *Alfa e Omega. Il Giudizio universale tra Oriente e Occidente*, a cura di Valentino Pace, testo di Marcello Angheben, Castel Bolognese 2006, pp. 221–224.

**Polzer 2010**

Joseph Polzer, «Who is the Master of the Crucifixion in the Campo Santo

of Pisa?», *Studi di Storia dell'Arte*, 21 (2010), pp. 9–40.

**Ricci 2003**

Caterina Ricci, «Bernardo Daddi. Madonna col Bambino in trono e i santi Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista, Margherita e un santo vescovo. Crocifissione fra i dolenti e la Maddalena ai piedi della Croce. L'incontro dei tre vivi con i tre morti (nelle due tavole sottostanti)», in *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dipinti*, 2 voll., Firenze et al. 2003–2010, vol. 1: Dal Duecento a Giovanni da Milano, a cura di Miklós Boskovits e Angelo Tartuferi, 2003, pp. 68–72, n. 9.

**Romano 1992**

Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295–1431)*, Roma 1992.

**Ronzani 1988**

Mauro Ronzani, «Il «cimitero della chiesa maggiore pisana»: gli aspetti istituzionali prima e dopo la nascita del Camposanto», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 18, 4 (1988), pp. 1667–1690.

**Ronzani 1996**

Mauro Ronzani, «Dall'edificatio ecclesiae all'«Opera di S. Maria»: nascita e primi sviluppi di una istituzione nella Pisa dei secoli XI e XII», in *Opera: carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna* (atti del convegno Firenze 1991), a cura di Margaret Haines e Lucio Riccetti, Firenze 1996, pp. 1–70.

**Ronzani 2005**

Mauro Ronzani, *Un'idea trecentesca di cimitero. La costruzione e l'uso del Camposanto nella Pisa del secolo XIV*, Pisa 2005.

**Rosini 1810**

Giovanni Rosini, *Lettere pittoriche sul Campo Santo di Pisa*, Pisa 1810.

**Rosini 1816**

Giovanni Rosini, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa coll'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pisa 1816.

**Russo 1991**

Daniel Russo, «L'Iconographie de l'Érémisme en Italie à la fin du Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles)», in *Eremitismo nel francescanesimo medievale* (atti del convegno Assisi 1989), Perugia 1991, pp. 187–201.

**Santanicchia 2020**

Mirko Santanicchia, «Le immagini antiche di Iacopone (secc. XIV–XV)», in «Fugo la croce che me devura». *Studi critici sulla vita e l'opera di Iacopone da Todi*, a cura di Massimiliano Bassetti, ed. Enrico Menestò, Spoleto 2020 (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo/Uomini e mondi medievali 66), pp. 381–402.

**Scentoni 2001**

Gina Scentoni, «Il laudario iacoponico e i laudari dei disciplinati perugini e assisani», in *Iacopone da Todi* (atti del convegno Todi 2000), Spoleto 2001, pp. 243–297.

**Scentoni 2007**

Gina Scentoni, «Introduzione», in *Il laudario Assisano* 36 2007, pp. XXIX–LIII.

**Segre 1968**

Cesare Segre, «Le forme e le tradizioni didattiche», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, 11 voll., Heidelberg 1972–1987, vol. 6: La Littérature didactique, allégorique et satirique, a cura di Hans R. Jauss, 1968, parte 1, pp. 58–145.

**Seidel 2003**

Max Seidel, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003, vol. 1: Pittura.

**Sensi 1971**

Mario Sensi, «Fraternite di Disciplinati a Macerata nei secoli XIV–XV», *Quaderni del Centro di Documentazione sul Movimento dei Disciplinati*, 13 (1971), pp. 13–51.

**Stahlbuhk 2020**

Katharine Stahlbuhk, «La pittura a monocromo su muro nell'arte senese del Trecento. Gli Eremiti della Compagnia di Santa Maria sotto le Volte», *Iconographica*, 19 (2020), pp. 29–42.

**Stahlbuhk 2021**

Katharine Stahlbuhk, *Oltre il colore: die farbreduzierte Wandmalerei zwischen Humilitas und Observanz-reformen*, Berlino et al. 2021.

**Suitner 1983**

Franco Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova 1983.

**Supino 1894**

Igino Benvenuto Supino, «Il Trionfo della Morte e il Giudizio universale nel Camposanto di Pisa», *Archivio storico dell'arte*, 7, 1 (1894), pp. 5-24.

**Tameni 1999**

Ilaria Tameni, «Il teatro della Pietà. Il Cristo morto nell'arte bresciana (1450-1550)», *Civiltà bresciana*, 8, 2 (1999), pp. 40-72.

**Terpstra 1991**

Nicholas Terpstra, «Death and Dying in Renaissance Confraternities», in *Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, a cura di Konrad Eisenbichler, Kalamazoo (Michigan) 1991 (Early Drama, Art, and Music Monograph Series 15), pp. 179-200.

**Terruggia et al. 2017**

Angela Maria Terruggia et al., *Il laudario «Illuminati» e la costellazione assisiata*, Perugia et al. 2017.

**Il Trionfo della Morte e le Danze macabre 1997**

*Il Trionfo della Morte e le Danze macabre* (atti del convegno Clusone 1994), a cura di Clara Forte, Clusone 1997.

**Trotta 2002-2003**

Gaia Trotta, «Danze macabre italiane e teatro della memoria», *Teatro e Storia*, 24 (2002-2003), pp. 346-376.

**Turrini 2004**

Patrizia Turrini, «Le cerimonie funebri a Siena nel basso Medio evo: norme e rituale», in *Morire nel Medioevo: il caso di Siena* (atti del convegno Siena 2002), a cura di Silvia Colucci (*Bullettino Senese di Storia Patria*, 90 [2004]), pp. 53-102.

**La via delle confraternite 2021**

*La via delle confraternite. Ospedale e gruppi confraternali lungo la «strada interna» di Santa Maria della Scala: documenti, immagini e strutture materiali* (atti del convegno Siena 2018), a cura di Fabio Gabbriellini e Michele Pellegrini, Arcidosso 2021 (Ricerche e Fonti 4).

**Villa 2015**

Barbara Villa, «I Disciplini a Bergamo: appunti per una nuova lettura iconografica nell'ex oratorio di Santa Maria Maddalena», in *In corso d'opera: ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, a cura di Michele Nicolaci, Matteo Piccioni e Lorenzo Riccardi, Roma 2015, vol. 1, pp. 97-104.

**Welter 1926**

Jean-Thibaut Welter, *La Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti. Recueil d'exempla compilé en France à la fin du XIIIe siècle*, Parigi et al. 1926.

**Wille 2002**

Friederike Wille, *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, Monaco di Baviera 2002.

**Wilson/Barbieri 1996**

Blake Wilson e Nello Barbieri, «Indagine sul laudario fiorentino (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Banco Rari 18)», *Rivista italiana di Musicologia*, 31 (1996), pp. 243-280.

**Ziino 2018**

Agostino Ziino, ««Lo 'ntellecto divino [...] a Sien'à dato 'l novel Agustino». Il canto delle laude a Siena, 1260-1450: cosa sappiamo e cos'altro vorremmo sapere», in *Fonti musicali senesi. Storie, prassi e prospettive di ricerca* (atti del convegno Siena 2016), a cura di Giulia Giovani, Siena 2018, pp. 7-48.

**Zorzi 2011**

Andrea Zorzi, «L'angoscia delle repubbliche. Il «timor» nell'Italia comunale degli anni Trenta del Trecento», in *The Languages of Political Society. Western Europe, 14th-17th Centuries*, a cura di Andrea Gamberini, Jean-Philippe Genet e Andrea Zorzi, Roma 2011, pp. 287-324.