

MARIA ADELAIDE MONGINI
Lublin

IL RUOLO DELL'IMMAGINE NEI DUE CODICI DEL
LIBELLUS DE SUPPLEMENTO LEGENDE PROLIXE
VIRGINIS BEATE CATHERINE DE SENIS

Tra la fine del XIV e l'inizio del XV sec. negli ambienti religiosi di Venezia comincia ad assumere un certo rilievo il culto tributato a Caterina, Mantellata senese morta da pochi anni.

Nel 1394¹ vi si stabilisce fr. Tommaso di Antonio da Siena², uno dei discepoli della nuova beata e il più tenace ed entusiasta propagatore della sua devozione.

Questi sono anche gli anni in cui un altro grande discepolo di Caterina e suo confessore, fr. Raimondo da Capua, si dedica a far conoscere la sua figlia e madre spirituale, con la stesura della *Legenda Maior*, che vedrà il suo compimento nel 1395; ed in questo egli è validamente aiutato e spronato da fr. Tommaso³.

La bella città lagunare, in cui il Caffarini si stabilirà definitivamente (fino alla morte avvenuta nel 1434), è sede di due conventi dell'Ordine: S. Domenico di Castello e SS. Giovanni e Paolo⁴.

¹ Thomas Antonii de Senis „Caffarini”, *Historia disciplinae regularis instauratae in coenobiis Venetis ordinis praedicatorum necnon tertii ordinis de poenitentia sancti Dominici in civitate Venetiarum propagati*, in: F. C o r n e r, *Ecclesiae Venetae*, t. VII, Venetiis 1749, p. 175.

² Fr. Tommaso da Siena (circa 1350-1434), a cui nei secoli viene aggiunto il nome „Caffarini”, è uno dei principali discepoli di S. Caterina; entrato adolescente nell'Ordine domenicano, comincia ben presto i rapporti con la grande consorella, e, dopo la di lei morte, inizia ad emergere tra i discepoli e a propagandare i grandi ideali della riforma dell'Ordine, riforma che per lui diventa inscindibile dalla figura di Caterina (Thomas Antonii de Senis „Caffarini”, *Libellus de Supplementum*, Roma 1974 (cit. *Libellus*), pp. VI-XII).

³ *Libellus*, p. XI.

⁴ *Ibid.*, p. XI-XII; F. C o n t i, *Frate Tommaso d'Antonio e il suo Supplemento*, „S. Caterina da Siena” 1951, n. 1, p. 18.

Fr. Tommaso preferirà quest'ultimo da dove può accedere facilmente all'altro convento dei confratelli e al monastero femminile domenicano del Corpus Christi.

In questo contesto il Caffarini prosegue l'opera della riforma voluta da fr. Raimondo, Maestro dell'Ordine, e iniziata da Giovanni Dominici⁵, in cui necessariamente irrompe la figura di Caterina, permeando di sé la vita cittadina e religiosa di Venezia.

Il culto della Senese a Venezia si caratterizza subito per una particolare vivacità: non solo il Caffarini, ma tutta la comunità domenicana è impegnata nelle predicazioni in onore della nuova beata: ogni anno si commemora Caterina nella prima domenica seguente alla festa di S. Pietro martire, ma anche altre festività e predicazioni solenni sono occasioni propizie per celebrarla; nel 1396 fr. Tommaso dedicherà la predicazione di un'intera quaresima per parlare della conformità di lei al Crocifisso⁶.

Oltre a diffondere il nuovo culto con la parola, il Caffarini si avvale di tutti gli altri mezzi a sua disposizione: lo scritto e l'immagine; organizza infatti un attivo scriptorio, centro fecondo di diffusione della *Legenda Maior* e delle opere di Caterina prima e poi di quelle sue proprie, tra cui un posto di rilievo ha il *Libellus de Supplemento* alla leggenda di Raimondo.

Di particolare interesse, nella storia del culto cateriniano, è il valore che fr. Tommaso attribuisce all'immagine come potente mezzo di penetrazione della conoscenza di Caterina.

Numerose sono le sue committenze di opere cateriniane in cui la beata è generalmente affiancata ad altre terziarie domenicane, oppure attornata da riguadri con storie della vita⁷; invece strettamente legata al momento della celebrazione annuale è l'iniziativa di utilizzare la stampa xilografica ai suoi esordi per riprodurre figure della Senese in piccole carte, una sorta di moderne immagnette, da distribuire nel giorno della festa⁸.

⁵ Thomas Antonii de Senis „Caffarini”, *Historia disciplinae regularis*, pp. 170-173.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁷ Nel *Libellus* sono numerosi i rimandi a tali opere: pp. 402-403, 404, 409; ved. anche L. Bianchi, D. Giunta, *Iconografia di Santa Caterina da Siena, I: L'immagine*, Roma 1988, pp. 69-70.

⁸ M. H. Laurent, *Il Processo Castellano*, in: *Fontes Vitae S. Catharinae Senensis Historici*, IX, Milano 1942, p. 93, rr. 10-22, deposizione del Caffarini: „Addens adhuc quoddam notabile circa materiam istam videlicet quod ex quo commemoratio virginis cepit in Venetiis celebrari, ordinatum fuit per quendam devotum eiusdem precipuum, ut imago ipsius virginis etiam ystorialiter de facili multiplicabilis depingeretur in cartis, de quibus in die commemoratio- nis prefate plurime inter ramos seu flores manipulos in ecclesia ponerentur, ut sic omnibus et maxime devotis virginis communicari valerent, ac per hoc virginem possent iuxta debitam

Di tutte le opere promosse dal Caffarini però nulla è rimasto, se si eccettua una piccola pala al Museo Civico Vetraio di Murano riconducibile al suo ambito⁹; si è conservata invece la ricca produzione iconografica legata allo scrittorio, infatti quasi tutti i codici caffariniani rimasti sono miniati.

A questo proposito è interessante rilevare il carattere non solo devozionale e didattico delle figure di Caterina promosse da fr. Tommaso, ma anche il loro intento di dare un preciso orientamento iconografico.

Tutto questo è evidente analizzando le miniature e i disegni dei due codici rimastici del *Libellus de Supplemento*, attualmente nella Biblioteca Comunale di Siena e nella Biblioteca Universitaria di Bologna.

Il *Libellus de Supplemento*, opera maggiore del Caffarini, e scritto, come dice il titolo, per completare la *Legenda Maior* di Raimondo da Capua, ne riproduce lo schema anche nella forma esteriore tripartita: prima tratta della vita privata di Caterina, poi del periodo della sua missione nel mondo e infine delle ultime sofferenze e del transito. In realtà non tutta l'opera si può ricondurre a questo schema: specialmente il VII trattato della seconda parte, che da solo costituisce più di un quarto del *Libellus*, è completamente diverso dal resto dell'opera oltre che per la lunghezza e lo stile, anche per il contenuto. In esso il discorso si ferma sul fenomeno della stigmatizzazione, non solo di Caterina ma, in generale, partendo addirittura dal significato stesso della parola „stigma”¹⁰.

decentiam non solum in publico, sed etiam in propriis stationibus sive domibus venerari. Et certum sum quod, ex quo ceperunt dicte ymages virginis fieri, plura millia facta sunt et quotidie fiunt, ex quibus non solum per civitatem venetiarum, sed etiam per partes suprascriptas est huc usque non parva multitudo transmissa”. *Libellus*, P. III, tr. VI, art. XV, p. 407, rr. 4357-4366: „Dando etiam ordinem ut ymago virginis non solum in nostris ecclesiis et in aliis pingeretur, sed quod etiam in cartis parvis ut sic habilis multis communicari valeret et a pluribus honorari et facilius divulgari. Nam de dictis ymaginibus in non parva copia hinc inde, tam per mare quam per terram, etiam usque ad loca infidelium sunt delate et cotidie fit ut ex devotione precipua ad virginem, tam per Venetos quam per alios, diversas deferentur ad partes”.

⁹ La tavola, considerata di Anonimo italiano dalla Bianchi e dalla Giunta, viene attribuita ad Andrea di Bartolo dal Gilbert e dal Freuler. Cf. L. B i a n c h i, *Aspetti dottrinali della santità di Caterina. da Siena nella iconografia del primo quattrocento*, in: *Atti del Congresso internazionale di Studi cateriniani, Siena-Roma 24-29 aprile 1980*, Roma 1981, pp. 585-588; id., G i u n t a, *Iconografia*, cat. n. 121, tav. VIII; C. E. G i l b e r t, *Tuscan Observants and Painters in Venice ca. 1400*, in: *Interpretazioni veneziane: Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, ed. D. Rosand, Venezia 1984, pp. 109-120; G. F r e u l e r, *Andrea di Bartolo, Fra Tommaso d'Antonio Caffarini, and Sieneze Dominicans in Venice*, „Art Bulletin”, 69(1987), pp. 570-586.

¹⁰ L'accentuazione del Caffarini per la stigmatizzazione di Caterina è sicuramente dovuta al fatto che a quel tempo il fenomeno non era comunemente accettato: fr. Tommaso parla di „scandalo di malevoli” che non deve essere tollerato (*Libellus*, pp. 154-155) e di „errori ed emulazioni” che è necessario eliminare per far chiarezza sull'argomento (*Libellus*, p. 121). Più

E' interessante notare come non tutta l'opera sia ugualmente illustrata: eccezion fatta per le miniature, che ornano le iniziali del prologo e delle tre parti, i disegni si trovano tutti nel trattato delle stimate sia nel codice S che in B.

I due manoscritti che, a una prima occhiata, sembrano due opere gemelle, in realtà presentano notevoli differenze sia dal punto di vista del testo che delle figure, è bene quindi darne una sommaria descrizione prima di procedere al confronto dei due codici.

avanti si può cogliere un indizio più preciso: parlando delle stimate di S. Paolo il Caffarini polemizza con un vescovo dei Minori che avrebbe spiegato il passo della lettera ai Galati (Gal. 6,17) „porto le stimate di Cristo nel mio corpo”, dicendo che „nel mio corpo” voleva dire nella mente, „quia solus beatus Franciscus illa recepit in corpore” (*Libellus*, p. 204).

Il *Libellus* è comunque la principale opera, anteriore alla canonizzazione di Caterina, in cui si faccia menzione di questa polemica, nelle altre non si nota un particolare accento polemico; è interessante però notare il fatto che il pontefice Pio II non fa menzione del fenomeno nell'omelia per la canonizzazione, e che il suo prudente silenzio venne subito interpretato come una conferma della non veridicità del fatto. Tant'è vero che, mentre i sermoni della prima metà del secolo parlano della stigmatizzazione della santa, quelli tenuti in occasione della canonizzazione tacciono questo particolare o, al massimo, lo fanno intuire, quelli posteriori rivelano il contrasto esistente (G. C a p p e l l i, *Caterina da Siena in alcuni „sermones” del secolo XV*, in: *Atti del Congresso internazionale di studi cateriniani*, pp. 505-506).

Per tutto il sec. XV ed oltre le stimate di Caterina rimangono al centro di un appassionato dibattito, in cui un ruolo particolare gioca la produzione artistica atta a diffondere capillarmente la conoscenza del fenomeno. Come per Francesco, così anche per Caterina, proprio nella proibizione o nella mutilazione delle immagini si manifesta, il più sovente, l'opposizione alle stimate (A. V a u c h e z, *Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Age*, „Mélanges d'archéologie et d'histoire”, 80(1968), p. 624; per Caterina: G. L o m b a r d e l l i, *Sommario della disputa a difesa delle sacre stimate di S. Caterina da Siena*, Siena 1601, pp. 3. 76-77. 81-83. 99-100).

Infatti quando, nel 1472 e nel 1475, Sisto IV vuole arrestare il culto delle stimate di Caterina, comincia con il vietare ai domenicani di farne dipingere la scena nelle loro chiese e conventi, oltre naturalmente a proibirne la predicazione. I provvedimenti si susseguono, più o meno mitigati anche sotto Innocenzo VIII e Alessandro VI, finché sotto Clemente VIII, la proibizione di Sisto è revocata. Però il pronunciamento definitivo della Chiesa si avrà solo con Urbano VIII che, nel 1630, accoglie nell'ufficio della Senese l'esplicita menzione del fatto attraverso le parole di Raimondo della *Legenda Maior* (*ibid.*, pp. 72. 79-81; *Positio*, pp. 436-444; A. P a g a n u c c i, *Nel sesto centenario delle stimate di S. Caterina da Siena. Perché a Pisa, l'Ordine domenicano lottò per oltre tre secoli*, in: *La Patrona d'Italia, S. Caterina da Siena*, Siena 1975, pp. 9-15; B i a n c h i, G i u n t a, *Iconografia*, pp. 79-80).

I DISEGNI NEL MS. T. I. 2.

Analizzando il codice senese¹¹, anche superficialmente, si può notare come nelle pagine del trattato delle stimate (dalla 56, dove cominciano i disegni, alla 81 occupata dalle figure dei quattro santi stigmatizzati) si concentrino la maggior parte delle aggiunte marginali presenti nel manoscritto.

Tali aggiunte non sono semplici commenti all'argomento del trattato, ma vere integrazioni al testo: nel codice bolognese infatti si trovano tutte ben ordinate all'interno dello scritto, ed alcune (quelle delle pp. 78-79) sono presenti, sempre ordinate nel testo, anche nel ms. 37 della Yale University Library a New Haven, manoscritto che contiene solo il trattato delle stimate¹².

¹¹ Siena, Biblioteca Comunale, ms. T. I. 2, (cit. S), è un manoscritto membranaceo del secondo decennio del XV sec.: 1418-1420, in quaterni, misura mm. 295 × 220, e conta 112 fogli più 4 di guardia del XVIII sec. (nel f. 1v vi sono gli stemmi a colori: Piccolomini-Nuti, e in caratteri dorati è scritto: „Giulia Piccolomini Nuti P(ro) S(ua) D(evotione); nel f. 2r in lettere dorate: «Questo volume contiene il Supplemento, compilato dal B. Tommaso Caffarini, alla leggenda di S. Caterina da Siena, scritta dal B. Raimondo da Capua: nel quale si trovano molti più detti e fatti della santa, che Raimondo non scrisse. E infine vi è allegata una vita della santa scritta dal B. Massimino da Salerno. E detto volume, conservato per più secoli nell'Archivio del convento, fu trasferito in più onorevole custodia, cogli altri, in questa sacrestia, l'anno 1705» (Libellus, p. LXI).

E' scritto in una chiara scrittura semigotica, su due colonne di 43 righe e presenta due numerazioni: una primitiva, molto irregolare per fogli, ed un'altra, anch'essa antica, per pagine. Le rubriche sono in rosso, le iniziali in rosso o azzurro, alcune filigranate.

Le cinque miniature del codice, tutte di soggetto cateriniano tranne la prima, che raffigura un frate, forse il Caffarini, ornano le lettere iniziali del prologo, gli incipit delle tre parti del *Libellus* e l'inizio della *Legenda* di fr. Massimino da Salerno.

I disegni, invece, illustrano soltanto il VII trattato della II parte e si trovano alle pagine 56-66, sparsi sui margini del foglio, mentre occupano la pagina intera a p. 81 (Cat.: L. I l a r i, *La Biblioteca Pubblica di Siena (disposta secondo le materie)*, t. VI, Siena 1847, pp. 518-519; A. L u s i n i, *Mostra cateriniana 1947*, Siena 1962², pp. 313-314).

Il cod. S faceva parte della „Biblioteca verginale” (voluta proprio dal Caffarini in ordine alla canonizzazione di Caterina – *Libellus*, p. 411) del convento di S. Domenico in Camporegio, a Siena; quando nel 1785 il convento fu soppresso, i codici furono trasferiti alla Biblioteca Comunale di Siena (*Libellus*, p. LVI).

Di questo volume furono fatte, all'inizio del XVIII sec., due copie ora a Roma: una è il ms. 2360 della Biblioteca Casanatense; l'altro il ms. XIV, H, che si trova nell'Archivio della Curia generalizia O. P.; quest'ultimo riporta anche la *Legenda* di fr. Massimino da Salerno (*Libellus*, pp. LVII-LIX).

¹² Il ms. 37 (ex Z111, 0155) che si trova a New Haven, alla The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, è un manoscritto miscelaneo, di mani e scritture diverse dal XV al XVIII sec., in italiano e latino, cartaceo, di 167 fogli, rilegato nel tardo XVIII sec.; nei ff. 19r-53v contiene il *Tractatus de stigmatibus extractus de secunda parte libelli qui intitolatur Libellus de Supplemento legende beate Katerine de Senis*. Il trattato oltre alla numerazione moderna ne presenta una antica (ff. 1r-35v); è stato scritto nella prima metà

Prendendo in esame i disegni si possono notare alcune caratteristiche:

Si trovano tutti sui margini dei fogli.

Ogni disegno illustra un particolare passo del testo, e alle pp. 65-66 persino il testo delle aggiunte marginali; se ne ricava che i disegni sono posteriori alle note.

La posizione delle figure, a volte affollate in poco spazio, a volte più rade, è dovuta all'esigenza che ciascuna immagine si trovi accanto al testo corrispondente (fig. 1).

Vicino ad ogni disegno si trova scritto, qualche volta solo in sigla, il nome del personaggio raffigurato.

Si può pensare che questi nomi siano stati scritti solo per aiutare nell'identificazione del soggetto, ma è più probabile che siano un'indicazione lasciata dal Caffarini al disegnatore per rendere evidenti il soggetto del disegno e lo spazio che questo avrebbe dovuto occupare¹³.

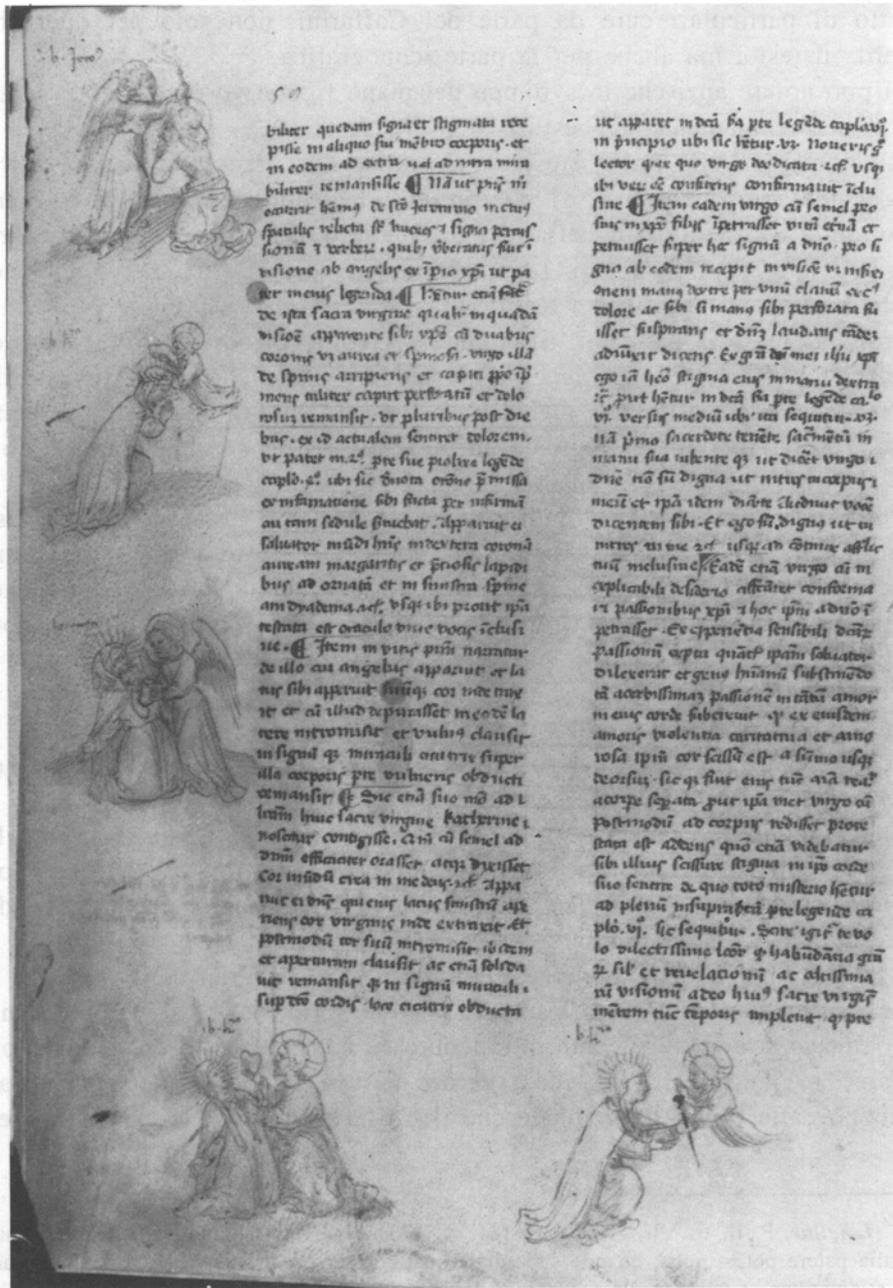
I disegni a p. 65, oltre al nome, recano anche un asterisco o un altro segno di richiamo che corrisponde ai segni che si trovano dopo le note marginali illustrate da ciascuna immagine. Questo fatto, oltre ad indicare la seriorità delle figure rispetto alle note, indica la precisa volontà del Caffarini che ogni immagine sia letta in relazione al testo, e che viceversa ogni passo illustrato sia chiarito dal relativo disegno.

Da quanto detto, si può concludere che i disegni del codice sono stati voluti dall'autore stesso del *Libellus*, ed inoltre che questo manoscritto è stato

del XV sec., in semigotica, in una sola colonna di 39 righe circa; è formato da tre sesterni, l'ultimo dei quali è privo dell'ultimo foglio (in cui era la conclusione del trattato). cataloghi: S. de R i c c i, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York 1935-1940, p. 169, n. 37; B. A. S h a i l o r, *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library Yale University*, vol. I, Binghamton-New York 1984, p. 67.

Il f. 19r è ornato da un'iniziale miniata („Q”) con la figura di Cristo che mostra i segni della passione. Le iniziali maggiori sono filigranate. Lo stile della miniatura e la provenienza veneta del codice (collezione dell'abate Matteo Canonici, Venezia 1727-Treviso 1805) riportano all'ambito dello scriptorio caffariniano, per cui anche questo manoscritto verrà tenuto presente in questo studio, anche se non è illustrato come gli altri due.

¹³ La dott. Foralosso (*Libellus*, pp. LXIII-LXIV) ritiene autografe del Caffarini le note marginali di S per due motivi: il contenuto e la somiglianza calligrafica; questa in base al confronto con una nota sicuramente di mano di fr. Tommaso, contenuta nel ms. XIV 24, ex X. 3002, f. 202r, dell'Archivio Generalizio dei Domenicani. Anche le scritte accanto ai disegni, per quel che si può vedere data la loro brevità, sembrano autografe: sono molto simili, ad es. la „M” e la „I” iniziali, la „g”, il legamento „ti”, il modo di abbreviare „de” e gli ampi tratti di penna per le abbreviazioni.



1. Siena, Biblioteca Comunale, ms. T.I.2., p. 58. Episodi mistici della vita di s. Girolamo, di un eremita e di s. Caterina

oggetto di particolari cure da parte del Caffarini, non solo per quel che riguarda il testo, ma anche per la parte iconografica.

Si può notare anzi che lo sviluppo del piano figurativo è analogo e parallelo al perfezionamento del testo.

Al momento della prima stesura del codice non erano stati voluti tutti i disegni, ma solo quello a p. 81 che presenta la stigmatizzazione di S. Francesco, della B. Elena d'Ungheria, del B. Guatiero di Strasburgo e di Caterina da Siena (fig. 2); la corretta rappresentazione iconografica del fenomeno, infatti, è richiesta proprio dal testo¹⁴.

Probabilmente il Caffarini, riflettendo e completando il testo del trattato, e vedendo l'efficacia dell'immagine nel rendere evidenti a colpo d'occhio le differenze tra i quattro stigmatizzati, pensò di chiarire tramite il disegno anche i precedenti tipi di stimate, affiancando ad ogni esempio la sua corretta rappresentazione „pro maiori evidentia veritatis”.

Che i disegni siano stati voluti in un secondo tempo e siano ancora in fase di sperimentazione, si vede non solo dal fatto che si trovano tutti nei margini, in subordine rispetto alla parola scritta, ma anche dalle loro caratteristiche, infatti spesso si presentano in forma di abbozzo e non sempre illustrano correttamente il testo.

Ad esempio nel disegno a p. 59 la B. Chiara da Montefalco, monaca, è rappresentata con l'abito delle terziarie, e, nell'attributo del cuore, manca il particolare delle tre sfere raffiguranti la Trinità, che però erano presenti nel disegno preparatorio a punta metallica.

Anche il disegno con S. Paolo bastonato, non esplicita fino in fondo la nota sotto cui si trova: manca l'attributo delle stimate; forse il Caffarini non osò arrivare subito alla logica conclusione del suo ragionamento facendo rappresentare S. Paolo stigmatizzato.

Ugualmente l'immagine della stigmatizzazione di Francesco presenta il particolare dei raggi iconograficamente poco corretto (nelle pagine precedenti fr. Tommaso si era lungamente intrattenuto su questo aspetto del fenomeno), ma forse, in questo caso, più che di errore si deve parlare di adeguamento ad un' iconografia ormai tradizionale che il Caffarini non aveva alcuna conve-

¹⁴ *Libellus*, P. II, tr. VII, art. III, p. 181, rr. 4731-4742: „Ex supradictis autem omnibus inter alia patere potest quod, quando supradicte quattuor persone beate haberent depingi, cum dictis stigmatibus et qualiter illa receperunt depingi deberent, iuxta supradicta scripta de eis, nam stante veritate supradictorum de ipsis scriptorum, non sine aliquo defectu vidi aliquas ymages prefatorum cum stigmatibus depictas. Et ideo, ut pateat modus decens depingendi iuxta supradicta scripta de eisdem, immediate post, has prefatas quattuor personas beatas duxi modo prefato hic depingendas, pro maiori evidentia veritatis. Semper tamen iudicio meliori ac veriori pre ceteris salvo”.



2. Siena, Biblioteca Comunale, ms. T.I.2., p. 81. Nel disegno vengono illustrati i diversi modi in cui rappresentare la stigmatizzazione dei vari santi

nienza a contestare, data la polemica in corso con i Minori e visto che a lui interessavano prevalentemente le stigmate di Caterina.

Considerando ora i singoli disegni dal punto di vista della tecnica e dello stile si possono sottolineare altri particolari:

Tutti i disegni sono eseguiti a penna e lavis di inchiostro gallico, che con il tempo ha assunto un bel colore bruno-dorato. Molto spesso si notano tracce del disegno preparatorio a punta metallica; talvolta, dove è richiesto dal soggetto, si vedono leggerissimi accenni di acquerello bruno-rosato.

I vari disegni, pur presentando uniformità di indirizzo iconografico e di ambito artistico, non sembrano essere tutti di uno stesso disegnatore; i disegni delle pp. 57. 64-65 presentano figure dalle proporzioni accorciate e un modulo facciale tondeggiante con visi espressivi ma schematici; il lavis è molto leggero e non sempre preciso e il tratto di penna è talvolta spezzato.

Invece le figure delle pp. 58-63 hanno proporzioni un poco più slanciate, con un diverso senso del panneggio e un tratto più deciso e morbido; anche i volti sono meglio caratterizzati. Si nota anche un uso frequente del chiaroscuro oltre al lavis, più accentuato che negli altri disegni. Le tracce del disegno preparatorio a punta metallica sono più evidenti.

Sembrano stare a sé il primo disegno per la prospettiva più incerta e per il modo di tratteggiare il viso del santo, stile che mal si ricollega a quelli dei precedenti disegnatori; e il disegno con S. Paolo, che mostra un ancora più accentuato uso del lavis e del chiaroscuro e una più sicura presa dei corpi nello spazio.

Il disegno a intera pagina, probabilmente il primo a essere stato eseguito, forse può essere considerato di altro autore, ma potrebbe anche ricondursi ad uno dei disegnatori già visti (pp. 57. 64-65) per il sommario uso del lavis e il tratto di penna spezzato.

I DISEGNI NEL MS. 1574

Il codice bolognese¹⁵, rispetto al senese, si presenta con chiare carat-

¹⁵ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1574 (cit. B), membranaceo, anche questo della prima metà del XV secolo, probabilmente 1420 ca., in quaterni; è di poco più grande del senese, infatti misura mm. 330 x 227; ha 67 carte, in caratteri semigotici su due colonne di 52 righe. Rubriche, titoli, e iniziali in rosso e azzurro, sono simili al codice senese, anche se in B vi sono soltanto due miniature, ai ff. 1r e 2r, nella stessa posizione di quelle del cod. S. Non c'è la *Legenda* di fr. Massimino (*Libellus*, p. LIX; cat.: L. F r a t i, *Indice dei codici latini conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze 1909, p. 357, n. 810; A. L u s i n i, *Mostra cateriniana*, p. 366).

teristiche di seconda edizione: non ha aggiunte marginali e tutti quei passi che in S si trovano sui margini in B sono inseriti al loro giusto posto nel testo (fig. 3).

Il codice non è però un apografo diretto di S, in quanto in alcuni periodi le due lezioni differiscono notevolmente¹⁶.

L'amanuense di B, comunque, deve aver avuto avanti a sé un antografo illustrato; i disegni mostrano infatti di essere coevi, o almeno previsti, al momento della copiatura del manoscritto, dal momento che, mentre dal f. 19r alla prima colonna del f. 20r si susseguono nei margini come in S, dalla seconda colonna del f. 20r sono inseriti in bell'ordine all'interno del testo stesso¹⁷.

Considerando il trattato dal punto di vista del testo, si è notato che non è un apografo diretto di S; anche riguardo ai disegni si può dire che non sono semplici copie di quelli del manoscritto senese, anzi mostrano di essere

Anche in questo codice i disegni illustrano soltanto il VII trattato della II parte, e si trovano sui ff. 19r-32v, parte sui margini e parte (dal f. 20v in poi) inseriti all'interno del testo. Il disegno a pagina intera si trova sul f. 29r.

Questo codice proviene dal convento di S. Domenico di Bologna, ove si trovava fin quasi alla fine del XVIII sec.; in origine apparteneva al convento dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia: a tergo dell'ultimo foglio (f. 67v) si legge, di mano del XV secolo: „A sinistris in X bancha”, segnatura conforme a quelle presenti in numerosi codici di quel convento ora alla Marciana.

Non si sa con certezza in quale epoca il manoscritto giunse a Bologna, secondo un giudizio del Laurent, riportato dalla Foralosso, il bel codice vi si sarebbe trovato fin dall'inizio del XVI secolo. Quest'ipotesi si basa sull'interpretazione da dare alla citazione di un catalogo delle biblioteche bolognesi del 1508-12, di Fabio Vigili: al n. 367 è riportata la *Legenda Minor* del Caffarini, al n. 370 la *Confirmatio ordinis eiusdem qui dicitur de Paenitentia* (sempre del Caffarini) con accanto una *Vita Catherinae in tres partes distincta*, che il Laurent interpreta come terza opera di fr. Tommaso: il *Libellus*, mentre la Foralosso ritiene possa trattarsi di un'altra opera, cioè della *Legenda Maior* di fr. Raimondo, dal momento che nel cod. B mancano tracce di fogli aggiunti e tolti che avrebbero contenuto la *Confirmatio (Libellus)*, pp. LIX-LXI).

Il Taurisano ci dà notizia di un manoscritto venduto nel 1460 dal convento di S. Domenico di Castello, codice che non sembra però potersi identificare con quello bolognese, poiché quest'ultimo proviene dal convento dei SS. Giovanni e Paolo.

¹⁶ Cfr. *Libellus*, pp. 157. 201.

¹⁷ Veramente anche nel f. 22r si trovano due disegni molto ravvicinati sul margine destro: raffigurano la B. Elisabetta e la B. Margherita che si fanno flagellare da un'altra persona. Ritengo però che l'anomala posizione sia dovuta solo ad un errore del disegnatore: nel codice senese, a questo punto (p. 64), si trovano due disegni raffiguranti Caterina tormentata dai diavoli e poi quelli delle due beate ungheresi, nel codice B (f. 22r, II colonna) era stato lasciato un solo piccolo spazio dopo il testo riguardate Caterina, così il disegnatore, forse distrattamente, riprodusse il primo disegno con Caterina al posto giusto e il secondo nel successivo spazio libero, ovvero dopo il testo in cui si parla delle due beate; solo a questo punto dovette accorgersi dell'errore e vi trovò rimedio ponendo nel margine i disegni „di troppo”.



3. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1574, f. 23r. Nella pagina corrispondente del ms. T.I.2 i disegni si trovano nei margini ed illustrano anche il testo delle aggiunte marginali

stati voluti e controllati nei particolari da una persona esperta del testo e che vi si attiene scrupolosamente: probabilmente il Caffarini stesso.

I disegni di B infatti appaiono molto più accurati di quelli di S, seguono più da vicino il passo che illustrano e dimostrano maggiore attenzione alla verosimiglianza storica dell'avvenimento, come ad esempio nella terza figura: Caterina che si flagella. Nel codice senese la scena avviene davanti ad un altare e sembra indicare semplicemente la continuità di tradizione spirituale da S. Domenico a Caterina; nel bolognese la santa sta davanti ad un'immagine, un quadro, probabilmente per sottolineare il fatto che le sue penitenze venivano eseguite nel chiuso della cella, nella casa dove abitava con la sua famiglia: l'avvenimento rappresentato viene così riportato alla sua realtà storica, alla quotidianità di vita delle Mantellate del tempo.

Gli esempi di questo tipo si potrebbero moltiplicare¹⁸ ma, anche gli altri disegni del codice, che non presentano innovazioni particolari, sono tutti più accurati e rifiniti di quelli di S.

I disegni di B dunque, così come ci si presentano, indicano un'ulteriore evoluzione nel pensiero del Caffarini: ora il „linguaggio” dell'immagine ha assunto la stessa importanza del linguaggio della parola, tanto da assurgere ad un piano di parità con essa anche nell'impaginazione del codice.

¹⁸ Il dis. nel f. 19v mostra S. Girolamo flagellato dagli angeli; in S la scena si esaurisce alla pura rappresentazione del fatto; in B compare la figura di Cristo benedicente in una nube, secondo le parole del testo: „ex imperio Christi”, e il disegno lascia così intendere che l'avvenimento scaturisce da un particolare rapporto di intimità con il Salvatore sofferente.

Maggiore conformità al testo e alla realtà mostra anche il dis. del f. 20r: in S la B. Chiara da Montefalco, monaca, è vestita dell'abito delle terziarie, in B invece indossa l'abito del Secondo Ordine che le compete (così nel dis. nel f. 22r); nell'attributo del cuore poi compaiono le tre sfere, raffiguranti la Trinità, ricordate nel testo e assenti nel corrispondente disegno di S.

Altro disegno interessante è quello nel f. 23v: S. Paolo bastonato; rispetto al disegno del codice senese c'è il particolare delle cinque stigmate presenti nel corpo del santo. L'attributo, anche se insolito, corrisponde perfettamente all'interpretazione data dal Caffarini al noto passo della lettera ai Galati (Gal. 6,17) „porto le stigmate di Gesù nel mio corpo”, ed è un'innovazione iconografica che avrà un qualche seguito nelle figurazioni di Paolo promosse dai Domenicani veneti (S. B a r c h i e s i, *Il trattato delle stigmate e la figura di S. Paolo: individuazione di un „precedente a favore” nel processo di canonizzazione di S. Caterina da Siena*, tesi di laurea in Lettere, Università degli studi di Roma „La Sapienza”, aa. 1985-1986, capp. III-IV).

Anche nel dis. nel f. 29r, nel riquadro della stigmatizzazione di Francesco, fr. Tommaso cura maggiormente la veridicità storica dell'evento raffigurato: si è visto che, nell'analogo riquadro del codice senese, sono disegnati i raggi che dal serafino raggiungono il corpo del santo; anche in B sono presenti, ma non a penna, solo a cinabro; io penso che siano dovuti ad un'aggiunta posteriore non controllata direttamente dal Caffarini: anche nel riquadro della stigmatizzazione di Caterina sono presenti i raggi che vanno dal Crocifisso al corpo della beata, ma in questo caso, richiesti dalla *Legenda Maior* e voluti dal Caffarini, sono disegnati a penna.

Ai disegni cioè non vengono riservati i margini, spazi propri delle glosse, subordinate e non indispensabili alla comprensione del testo, ma parti delle due colonne preparate per la scrittura: l'immagine visiva è sentita come indispensabile completamento della parola scritta; ad ogni episodio si dà subito la corretta rappresentazione iconografica.

Anche, e forse meglio, attraverso l'immagine si può mostrare „ad evidentiam” il primato di Caterina; e in questo modo forse, legando strettamente parola e disegno, il Caffarini riesce a chiarire come un'iconografia, per essere corretta, deve derivare da una fonte scritta sicura¹⁹ e deve diventare essa stessa fonte sicura, „storica”, per i suoi fruitori.

Mi sembra importante sottolineare come, proprio durante la copiatura di questo manoscritto, fr. Tommaso prenda progressivamente coscienza del ruolo che può assumere l'immagine nel rendere più persuasivo il suo discorso: è solo dalla seconda colonna del f. 20r che i disegni vengono sentiti come indispensabili e di pari importanza della parola.

L'equiparazione di linguaggio scritto e linguaggio figurativo e molto più questa esigenza di chiarezza storica anche nel campo iconografico, nonostante l'accentuazione di tanti aspetti della santità medioevale, può forse indicare anche per fr. Tommaso un inizio di umanesimo; forse anch'egli, che per decenni si preoccupò di diffondere il culto di Caterina con tutti i mezzi a sua disposizione: parola, scritto e immagine, cominciò ad avere un qualche sentore che la pittura non è solo arte meccanica, ma anche arte liberale.

Un confronto con il codice senese si può fare anche considerando la tecnica e lo stile dei disegni. Come i disegni di S, anche quelli di B sono eseguiti a penna e lavis di inchiostro gallico, ma quest'ultimo è dato molto più leggermente che nel codice senese. Sono rarissime le tracce rimaste del disegno preparatorio a punta metallica, spesso di esso non resta altro che la leggera incisione dello stilo sulla pergamena.

Tutti i disegni sono ritoccati ad acquerello, di un „violento” color rosa nelle carni, e a cinabro. Questi ritocchi sono spesso imprecisi e sommari: non si è fatta attenzione a rimanere nei limiti segnati dalla penna sottostante, e mal si accordano con le tenui sfumature del lavis di inchiostro, anche considerando che in origine l'inchiostro era nero; io sarei perciò portata a ritenerli posteriori ai disegni stessi e non controllati dal Caffarini.

¹⁹ *Libellus*, P. II, tr. VII, art. III, p. 181, rr. 4730-4741: „[...] depingi deberent, iuxta supradicta scripta de eis [...]”; *Processo*, pp. 8-9, dep. di fr. Bartolomeo; *Ibid.*, p. 28, rr. 31-38, deposizione del Caffarini: „Item dico quod quicquid de dicta virgine ego vidi depictum aut feci depingi, totum fuit iuxta seriem eorum que in eius legenda ystorialiter continentur”.

Dal punto di vista stilistico i disegni di B provengono dallo stesso ambito culturale e artistico dei disegni di S, che presumibilmente furono utilizzati come modelli, anche se non sembrano riconducibili ad alcuna delle varie mani attive nel codice senese: diverse sono le proporzioni delle figure, il modulo facciale molto caratterizzato, con una particolare attenzione alle differenze di capigliature, e il „ductus” della penna, che in B è più rigido.

Spesso, nei disegni del codice bolognese, ci sono anche accenni all'uso del chiaroscuro, e il lavis è dato più leggermente e con più precisione rispetto ai disegni di S.

LO „SCRIPTORIUM” DEL CAFFARINI

La ricca produzione iconografica promossa dal Caffarini fu possibile grazie all'esistenza di un attivo scriptorio.

E' lo stesso fr. Tommaso che nelle sue opere accenna più volte ad una notevole attività in questo campo; nella sua deposizione al Processo Castellano, dopo essersi soffermato sulla grande diffusione degli scritti cateriniani, afferma varie volte che a Venezia abitavano „quam plures scriptores” occupati a trascrivere opere della senese²⁰, di alcuni dei quali dà addirittura il nome e il quartiere di abitazione²¹.

Nella parte del *Libellus* dedicata ai discepoli di Caterina, parlando di sé e della sua attività, fr. Tommaso traccia una specie di storia delle principali attività dello scriptorio da lui organizzato al suo arrivo a Venezia. Racconta come già nel 1395 si fosse premurato di far copiare e mandare a Stefano Ma-

²⁰ *Processo*, p. 91, rr. 31-37: „Item, decimo nono principaliter et pro decimo nono capitulo, de pluralitate scriptorum in Venetiis actualiter existentium, qui plura de pertinentibus ad virginem ad petitionem multorum scripserunt, hinc inde etiam transmittenda; et de diffusione librorum et fame sue per orbem, et consimiliter sue ymaginibus vel figure in diversis locis christianitatis depicte sive ad illa transmissa, ac de sue excellentia sanctitatis”; *ibid.*, p. 92, rr. 2-8: „Contestor et dico nunc actualiter esse in Venetiis quam plures scriptores, ultra alios qui desunt, qui ad petitionem diversorum habuerunt scribere opera virginis, utpote legendam vel epistolas aut orationes seu librum virginis, et aliquando ut plurimum in latino, quandoque vero in vulgari sermone, aliquoties hinc inde per diversas mundi partes transmittenda”.

²¹ *Ibid.*, p. 92, rr. 8-16: „Dictorum autem scriptores unus appellatur Guillelmus de Appulea, magister scholarum et moratur in contrata S. Severi, alius dicitur Henricus de Prussia etiam magister scholarum in contrata S. Symeonis maioris, alius dicitur Georgius Theuthonicus in contrata S. Iohannis de Bragola, alius dnus Lodovicus in contrata S. Leonis, alius vocatur Francisco de Appulea in contrata S. Viti, alius dictus est Andreas de Civitate Castelli in contrata S. Marie nove, et alius nuncupatur Saladinus de Flandria, habitans in domo plebani S. Marie formose”.

coni la *Legenda Maior* di Raimondo appena terminata²², e come, giunto in possesso del *Dialogo* e delle *Lettere* di lei, li facesse ugualmente trascrivere e ricopiare, dopo aver riordinato per argomenti le lettere stesse²³.

L'attività continuò con l'approvazione del Maestro generale e del suo vicario e la collaborazione di tutti i frati²⁴.

Seguì poi, nel primo ventennio del XV sec., il lavoro di riduzione e vulgarizzazione della leggenda, nonché della sua divulgazione capillare „quasi per totam christianitatem”²⁵. Scritti e immagini della nuova beata furono mandate anche ai padri conciliari a Costanza, nel 1414²⁶; e già allora era stato costituito il primo nucleo di quella che sarà poi la „Biblioteca verginale” del convento di S. Domenico a Siena²⁷.

L'ultima testimonianza del *Libellus* sullo scrittorio riguarda la trascrizione e diffusione di numerosi esemplari del *Processo Castellano*²⁸.

Si è accennato precedentemente ai rapporti del Caffarini con Stefano Macconi, certosino e generale del suo ordine, per quel che riguarda la trascrizione e divulgazione della leggenda di Raimondo. Numerosi sembrano essere stati anche i contatti con i camaldolesi di S. Maria degli Angeli di Firenze e di S. Michele di Murano.

Dal 1399 priore a S. Maria degli Angeli era Matteo Guidoni, gran devoto di Caterina e desideroso di avere nel suo convento tutte le opere di lei o che la riguardassero²⁹, il quale a questo proposito scrisse più volte a fr. Tommaso.

Due di queste lettere sono riportate nel prologo del *Libellus*, e nella seconda si parla proprio di collaborazione tra i camaldolesi di Murano e il Caffarini: „Dunque, come consigliate, scrivo all'abate di S. Michele di Murano, perché in questa cosa faccia fare, per mezzo dei suoi o di altre persone fidate, quello che voi stesso gli spiegherete in modo particolareggiato, e nel modo (che vorrete)”.

La lettera continua con precise richieste circa il formato dei fogli e il tipo di scrittura, la qualità del lavoro e la sua celerità; si accenna anche al costo dell'amanuense e della carta lasciato alla carità di fr. Tommaso; e si conclude

²² *Libellus*, P. III, tr. VII, art. XV, pp. 405-406, rr. 4317-4318. 4320-4325.

²³ *Ibid.*, p. 406, rr. 4326-4342.

²⁴ *Ibid.*, p. 407, rr. 4351-4354.

²⁵ *Ibid.*, p. 409, rr. 4426-4432.

²⁶ *Ibid.*, p. 410, rr. 4463-4471.

²⁷ *Ibid.*, p. 411, rr. 4495-4502.

²⁸ *Ibid.*, p. 413, rr. 4551-4554.

²⁹ *Ibid.*, P. III, tr. VI, art. XIII, pp. 396-397.

affermando che se il tutto può essere fatto nel monastero, bene, altrimenti si cerchi altrove³⁰.

Rapporti ancora più stretti dovettero sicuramente esserci con le domenicane del Corpus Christi di Venezia, avviate all'arte scrittoria e miniatoria dal B. Giovanni Dominici, fondatore del monastero.

Alcune delle numerose lettere da lui inviate alle monache parlano di codici da trascrivere e miniare: si accenna a scambi di manoscritti in lavorazione tra le monache e il Dominici³¹, e a rapporti con i vicini Camaldolesi di Murano³². In quella più tarda, del 1402, si raccomanda che la scrittrice e la miniatrice siano del monastero e non esterne³³.

L'attività miniatoria continuò sicuramente dopo questi anni e probabilmente se ne servì anche fr. Tommaso, che voleva che ogni codice uscito dal suo

³⁰ *Ibid.*, prologo, pp. 4-5, rr. 82-119, lettera del 5 aprile 1401: „igitur, ut consultis, scribo abbati sancti Michaelis de Murano, ut in hoc faciat fieri per suos vel per alios fidos, quid et qualiter vos ipse eidem particulariter ostendetis, [...]”.

³¹ A. M. B i s c i o n i, *Lettere di Santi e Beati fiorentini*, Milano 1839, p. 127, lettera del 13 febbraio 1400: „Literas vestras [...] laete suscepi et opera miniorum cum gaudio vidi, percepique duo spatia ibi fuisse vacua derelicta ut V et S facerem ibi et sic remitterem: et hoc cum potero libentissime agam; nam hospes et peregrinus instrumenta non habeo quibus rudis operator indigeo”.

³² *Ibid.*, p. 131, lettera del 15 febbraio 1400: „Libros miniare potestis, quia bene operamini satis, et spatia magna pro nunc dimittatis; ne forte peteretis ab abbate Sancti Michaelis de Murano gradualia sua, in quibus sunt aliqua minia magna facta cum penna et maxime octavas resurrectionis et pentecostes et secundum illa exemplaria possetis et vos operari. Provideat ergo venerabilis vicaria, ne scriptrices sint otiosae; et ipsa provideat singulis quid sit scribendum, quod sit utile monasterio, aut aliud operatur”.

³³ F. C o r n e r, *Ecclesiae Venetae*, t. I, p. 137, lettera del 16 dicembre 1402: „[...] di mia inopia per lo portatore della presente vi mando per buona mano il primo volume dell' *Itinerario* mio, e forse ancora il secondo [...] Tre cose vi domando de presenti libri; la prima si compia di miniare per la Miniatrice, e non vi perda tempo, e essa ancora facci i paragrafi dove troverà questo segno [...] facto alcuno (ndr. la lettera non è giunta autografa e il segno non è stato trascritto); e non più nel secondo volume, che nel primo non per altra cagione, che per ismemoragine. Ancora socto le citazioni, o allegationi [...] nelle margine faccia un frego rosso, come io ho cominciato [...] e sotto il testo della cantica un altro vergo rosso, e in su i capi versi toccare col cinabro, e queste due cosette da item in qua faccia la diletta ritornata suora.

La seconda cosa domando si è, voi legiate tutto inanzi Pasqua di Risurrexion, avvisando la Lettrice, il provegha bene innanzi; però l'ò scripto con gran frecta, e in molti pezzi, come continuo caminatore, [...] La terza cosa io vi dimando, e saronne mal servito, si è, esso sia iscritto per alcuna di voi, e non fuori del Munistero, e forse se non farete questo terzo, non vi manderò l'avanzo, il quale sarà ancora forse otto volumi, e forse dieci [...]

Domanderei la quarta, ma dubito di istentare, cioè se avete carte sottili, che assai ve ne lasciai, mi mandassi di simili volumi; che vedete per povertà aro col bue e asino in perghamena e in bambaghina”. (Parti di queste lettere sono riportate anche in: G i l b e r t, *Tuscan Observants and Painters in Venice ca. 1400*, pp. 112-113).

scrittorio fosse dotato di almeno un'immagine di Caterina con i suoi attributi caratteristici.

Studiando in particolare i codici del *Libellus* si è visto come il Caffarini si interessasse non solo del testo da trascrivere, ma anche della correttezza dell'immagine di Caterina trasmessa dal corredo figurativo del codice. Probabilmente è all'interno dello stesso laboratorio che i volumi venivano preparati, scritti e illustrati; e sicuramente, vista la gran quantità di copie prodotte, non uno solo, ma molti erano i miniatori impegnati a riprodurre la figura della nuova beata.

I numerosi codici caffariniani rimasti, infatti, non presentano tutti uniformità di mano, sia come scrittura che come illustrazioni, ma anche all'interno di un medesimo manoscritto si riscontrano miniature di diversa qualità³⁴.

„A un primo sguardo, certi esemplari le cui illustrazioni sono molto corsive nel disegno affrettato, e nel colore, potrebbero apparire come superstiti di una produzione *in serie*, a scopo divulgativo, il cui complemento figurativo non era troppo curato”³⁵; anche la corrispondenza dei soggetti nelle miniature delle *Legende* latine e italiane comproverebbe l'ipotesi di una produzione standardizzata³⁶.

Di miglior qualità sono le miniature delle opere di Caterina: *Dialogo*, *Orazioni* e *Lettere*; e le miniature e i disegni del *Libellus* così curati dallo stesso Caffarini.

Proprio per i disegni del *Libellus* sono state avanzate varie proposte di attribuzione. Se ne è occupato per primo il Frati, che ha portato all'attenzione degli studiosi il codice bolognese. Esaminandone i disegni, li dice opera di Jacopo Bellini per talune affinità di motivi iconografici o di atteggiamenti ed espressioni delle figure³⁷.

Tale attribuzione non è stata seguita dalla critica³⁸, anche se S. Padovani,

³⁴ Ad esempio nel codice senese del *Libellus* sono due gli amanuensi: uno trascrive il *Libellus de Supplemento*, l'altro la *Legenda* di Massimino da Salerno; così ugualmente per le miniature: quella che orna l'incipit della *Legenda* è di un'altra mano: sono differenti le proporzioni della figura, il modulo facciale, la forma della mano che regge la croce, e il soggolo molto più ampio.

³⁵ B i a n c h i, *Aspetti dottrinali della santità di Caterina*, p. 573.

³⁶ *Ibid.*, p. 573, n. 26.

³⁷ C. F r a t i, *La leggenda di S. Caterina da Siena con disegni attribuiti a Jacopo Bellini*, „La Bibliofilia”, 25(1923), pp. 117 ss.

³⁸ Già pochi anni dopo un altro studioso di opere cateriniane, il Dupré Theseider, non condivide l'attribuzione al Bellini: „v'è differenza [...] tra la lunga, aristocratica linea di Jacopo, tra le sue asciutte e spirituali figure, e questi rotondetti santi e frati. Inoltre anche nei suoi disegni a penna il Bellini non raggiunge mai questa minuziosità calligrafica, da professionista dell'arte”. Il suo è il giudizio di Bellini, ma è doveroso ricordare che il Dupré Theseider, *Il problema critico delle lettere di S. Caterina da Siena*, „Buletino dell'Istituto Storico Italiano e Archivio Muratoriano”, 49(1933), p. 196.

pur affermandone l'insostenibilità, sembrerebbe vedervi la mano di un giovane aiuto di bottega del maestro: il nipote Leonardo Bellini³⁹.

Poco plausibile è l'attribuzione al B. Angelico avanzata dal p. Centi⁴⁰; si è visto che attributi tipici della Caterina dell'Angelico sono il libro, talvolta il giglio e il cuore, che compare nel reliquiario a S. Marco⁴¹. Completamente assente è la croce o il Crocifisso, e non ci si spiega come, nel giro di pochi anni, il frate pittore, dopo aver approfondito un aspetto così centrale della spiritualità della santa, lo avrebbe completamente dimenticato nelle opere seguenti.

Ma oltre a queste differenze, nelle figure dell'Angelico è diverso anche il modo di dipingere l'abito delle Mantellate: la cappa è normalmente slacciata, la tunica è stretta in vita da una cintura e il velo è molto più corto.

Più persuasiva e accettata dalla critica seguente è l'attribuzione, avanzata nel 1971 da Carl Huter, che vede nei disegni dei due codici la mano di Cristoforo Cortese⁴², miniatore veneto attivo nella prima metà del XV sec. e specialmente tra il 1420 e il 1440⁴³.

Nel 1980 lo studioso attribuì al Cortese tutta la produzione dello scrittorio caffariniano, facendone il miniatore ufficiale dei domenicani di Venezia⁴⁴ e allargando nello stesso tempo la cronologia della sua attività anche ai primi anni del secolo.

Sarei più propensa a cercare i miniatori o le miniatrici tra i collaboratori abituali del Caffarini: i suoi confratelli e le monache del Corpus Christi, o

³⁹ S. P a d o v a n i, *Un contributo alla cultura padovana del primo rinascimento: Giovan Francesco da Rimini*, „Paragone”, 22(1971), n. 259, p. 21, nota 16.

⁴⁰ T. S. C e n t i, *Il B. Angelico pittore cateriniano*, „Rassegna di ascetica e mistica”, 26(1975), pp. 117-131.

⁴¹ B i a n c h i, G i u n t a, *Iconografia*, cat. n. 184.

⁴² C. H u t e r, recensione in „The Library”, 5th serie, 26(1971), n. 4, p. 351.

⁴³ B i a n c h i, *Aspetti dottrinali della santità di Caterina da Siena*, pp. 574 ss., con la bibliografia precedente sul Cortese; L. A m s t r o n g, *The Illustration of Pliny's 'Historia Naturalis': Manuscripts Before 1430*, „Journal of Warburg and Courtauld Institutes”, 1983, pp. 13-39 (in part. pp. 35-39); S. C o h e n, *Cristoforo Cortese Reconsidered*, „Arte Veneta”, 39(1985), pp. 22-23; M. F e r r e t t i, *Ritagli di Cristoforo Cortese*, „Paragone”, 36(1985), pp. 92-96.

⁴⁴ C. H u t e r, *Cristoforo Cortese in the Bodleian Library*, „Apollo”, 111(1980), n. 215, pp. 10-17.

i Camaldolesi di Murano⁴⁵; questo non toglie che il Cortese stesso possa aver lavorato anche egli alle illustrazioni di qualche manoscritto.

Fermandosi a considerare le miniature dei due codici del *Libellus*, per altro chiaramente di mani diverse⁴⁶, si notano alcune affinità di schema compositivo e di motivi ornamentali con le iniziali miniate, avulse dal loro contesto e inserite in un corale della Biblioteca di S. Giustina in Padova, attribuite al Cortese dalla Mariani Canova⁴⁷; e con quelle, ora alla Galleria Estense di Modena, date al Cortese da M. Ferretti⁴⁸. Affinità che però possono ben ricondursi a comuni origini di ambiente e di repertorio⁴⁹.

Rispetto alle miniature citate i codici caffariniani sono caratterizzati da una maggior sobrietà di ornamentazione e semplicità di disegno e di gamma di colori, „con prevalenza del rosa malva per la lettera e dell’azzurro per lo sfondo, alleggeriti l’una e l’altro da racemi arabescati a biacca, il tutto su una campitura in oro, di cui emergono gli angoli a cornice”⁵⁰.

⁴⁵ Il convento camaldolese di S. Michele a Murano, di cui già abbiamo visto i rapporti con i domenicani di Venezia, era in relazione con il maggior centro miniaturistico di scuola fiorentina: S. Maria degli Angeli a Firenze; il Vasari nella vita di Lorenzo Monaco menziona corali miniate da lui esistenti nel convento muranese (M. S a l m i, *La miniatura italiana*, Electa Ed., Milano 1956², p. 38).

Per l’altro convento camaldolese di Murano, S. Matteo, era stato miniato tra il 1391 e la prima decade del XV sec. il *Registrum omnium possessionum*, ora presso la Biblioteca del Seminario de Venezia, Ms. Busta 956, 17, con cinque belle miniature. P. Toesca che le ha segnalate vi vede nei fregi „la maniera di Cristoforo Cortese, benché siano di un miniatore che ha un disegno più robusto e un certo realismo in cui si avverte la vicinanza dei pittori di Padova” (P. T o e s c a, *Quelques miniatures vénitiennes du XIV^e siècle*, „Scriptorium”, 1(1946-1947), p. 74). Queste miniature furono in seguito attribuite da Huter al Cortese giovane (H u t e r, *Cristoforo Cortese in the Bodleian Library*, p. 13) nonostante il loro carattere maturo, ma possono meglio essere considerate come la scuola a cui ha guardato la generazione dei miniatori dell’inizio del secolo, pur senza coglierne „il vigore plastico e l’accento realistico” (B i a n c h i, *Il carattere dottrinale della santità di S. Caterina da Siena*, p. 578; cf. anche S. S a v i n i B r a n c a, *Nota per Cristoforo Cortese*, „Arte Veneta”, 20(1966), p. 230).

⁴⁶ Già all’interno del cod. S le miniature del *Libellus de Supplemento* differiscono da quella della *Legenda* di Massimino da Salerno, come già si è notato. Differenti sono anche rispetto alle miniature del cod. B; si prenda ad es. la miniatura con S. Caterina e attributi: in S il viso è più tondeggiante e la forma degli occhi è differente; divergono anche la forma del velo e le proporzioni della figura: in B la mano destra di Caterina sembra compressa a forza entro i limiti della lettera.

⁴⁷ G. M a r i a n i C a n o v a, *Di alcuni corali superstiti a S. Giustina in Padova. Cristoforo Cortese e altri miniatori del Quattrocento*, „Arte Veneta”, 24(1970), pp. 35 ss., fig. 45-47, dal Ms. inv. Gov. II, ff. 113a, 115a, 10b; B i a n c h i, *Aspetti dottrinali della santità di S. Caterina da Siena*, p. 575.

⁴⁸ F e r r e t t i, *Ritagli di Cristoforo Cortese*, tav. 68-70.

⁴⁹ B i a n c h i, *Aspetti dottrinali della santità di S. Caterina da Siena*, p. 576.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 576.

I disegni dei due manoscritti attribuiti tutti al Cortese da Huter, non sembrano, ad un'analisi attenta, essere di uno stesso autore, anzi non solo i disegni di S e B mostrano di essere di mani differenti, ma all'interno dello stesso codice senese sembrano alternarsi vari artisti⁵¹.

Più vicini all'unica miniatura firmata dal Cortese, quella con i funerali di S. Francesco (Parigi, Musée Marmottan)⁵², dalle figure un po' rigide e intensamente caratterizzate nei volti dalle bocche leonine, ad angoli cadenti⁵³, sono i disegni del codice bolognese a cui forse si possono accostare quelli di un altro manoscritto caffariniano: l'*Epistolario* di Siena, Ms. T. II. 2, anche questo attribuito al Cortese da Huter.

I vari personaggi sembrano avere lo stesso modulo facciale, pur nella diversità di età e di espressione, simile è il modo di tratteggiare gli occhi e la bocca e l'attenzione alle varie differenze di capigliatura.

Nei pochi personaggi in piedi del *Libellus*, e nei vari gruppi di frati e prelati dell'*Epistolario*, la caduta del panneggio richiama molto da vicino il modo di panneggiare le figure nella miniatura con S. Domenico alla Galleria Estense di Modena⁵⁴, anche se questa viene datata nella fase tarda dell'attività del miniatore.

Altre caratteristiche, come le proporzioni tozze delle figure e il diadema che orna il capo degli angeli, si ritrovano, oltre alle precedenti, anche nella *Scala Santa* di Giovanni Climaco alla John Rylands Library (Manchester) IT. Ms. 4, anche questa attribuita al Cortese⁵⁵.

I disegni di S precedenti a quelli di B, e forse loro modelli, provengono dallo stesso ambito artistico, anche se non furono eseguiti dalla stessa persona e forse non si possono ricondurre proprio al Cortese: le due mani principali riscontrabili nel codice si differenziano da quella di B, una per il diverso modulo facciale e il tratto più sommario, l'altra perché più sciolta, con un diverso senso del panneggio e una cura particolare per il lavis.

⁵¹ Ved. il paragrafo: *I disegni nel ms. T. I. 2.*

⁵² T o e s c a, *Quelques miniatures vénitiennes*, pp. 70-74.

⁵³ M. L e v i D' A n c o n a, *Miniature venete della collezione Wildestein*, „Arte Veneta”, 1956, p. 32: sottolinea tale caratteristica, unitamente al fondo a racemi d'oro in campo azzurro, come di pretto sapore bolognese, derivante dallo stile tardo di Niccolò di Giacomo.

⁵⁴ F e r r e t t i, *Ritagli di Cristoforo Cortese*, tav. 70.

⁵⁵ I. T o e s c a, *Cristoforo Cortese*, „Paragone”, 3(1952), n. 29, pp. 51-53.

IL RUOLO DEI DISEGNI

Studiando le caratteristiche dei tre codici che contengono il trattato delle stigmate si è visto come il Caffarini proceda parallelamente al perfezionamento del testo e del piano figurativo dell'opera.

Da un „minimum”, che vede nettamente prevalente il ruolo della parola scritta (ms. 37), si passa gradualmente a ritenere l'immagine in grado di chiarire il testo (ms. T. I. 2.), fino a riconoscerla capace di esprimere „ad evidentiam” quello che la parola scritta sviluppa tramite un ragionamento logico di pensiero (ms. 1574), e a darle quindi un posto di parità con lo scritto nell'economia della pagina del codice.

Ci si può chiedere a questo punto se fr. Tommaso intendesse illustrare a questo modo tutte le successive copie del *Libellus*, oppure se codici come S e B fossero destinati a particolari categorie di persone.

Sicuramente non per tutti i manoscritti era previsto un corredo figurativo così completo, però il disegno a intera pagina (red. fig. 2) dovette essere programmato per tutti⁵⁶, come dimostra anche il ms. 37, nel quale il f. 33v è lasciato bianco proprio in attesa dell'illustrazione.

Si potrebbe quasi pensare che proprio la presenza di quest'immagine con la stigmatizzazione di Caterina sia stata all'origine della scarsa diffusione del *Libellus* o ne abbia provocato la distruzione di alcune copie: la polemica in corso con i Minori non doveva essere di poco conto se provocò il silenzio di Pio II nella bolla di canonizzazione, il duro intervento di Sisto IV nel 1472, e la bolla di Innocenzo VIII il 16 luglio 1490, bolla emanata proprio per spiegare che le immagini di Caterina con stigmate, dipinte prima della bolla

⁵⁶ Il p. Roberto Caracciolo, vescovo dei Minori, nel 1461 in un'omelia tenuta a S. Maria sopra Minerva, aveva esortato i Domenicani a non parlare delle stigmate di Caterina, in quanto negli scritti su di lei non se ne faceva menzione; G. Lombardelli, polemizzando con lui, scrive: „il quale [Caracciolo] se avesse veduto gli scritti di tant'huomo [il Caffarini], non haverebbe così fattamente parlato, e offeso la santa: e pur disse, che vidde in Roma tutti gli scritti, che favellavan d'essa, tra i quali era quest'uno del B. Tommaso [...]” (L o m b a r d e l l i, *Sommario della disputa*, p. 63); il Lombardelli, che scrive a Roma tra il 1599 e il 1601, continua facendo un sunto del *Libellus*: parlando delle varie specie di stigmate a un certo momento dice: „[...] e ne dà esempi, come di tutte le sopradette spezie fa, in copia; e son bellissimi, di varij santi e sante” (*ibid.*, p. 64); poi conclude: „E di questa sorte [stigmate nelle cinque parti del corpo], dice [fr. Tommaso], fino al tempo suo averne ricevute più sante persone, di quattro dando esempio, cioè di S. Francesco, del B. Gualtiero d'Argentina, della B. Elena d'Ungheria, e della nostra Santa Caterina: quivi dipingendo in che modo differente stava, quando diede le stegmate a tutti quanti questi” (*ibid.*, p. 64).

Se da queste parole non si può essere sicuri che tutte le specie di stigmate fossero illustrate in questo codice presente a Roma, è certo che era presente il disegno con i quattro santi stigmatizzati.

di Sisto e dopo fino al presente, dovevano rimanere „illesae et integrae”, ma per confermare la proibizione di Sisto per il futuro⁵⁷.

Non fa meraviglia a questo punto che le uniche due copie del *Libellus* illustrato che ci sono giunte provengano da conventi domenicani: è stato proprio l'Ordine O. P., per più di tre secoli, il più strenuo difensore della veridicità delle stigmate della grande consorella.

A questo proposito si può fare un'altra considerazione: dato che il codice senese probabilmente fu destinato al convento di Camporegio proprio dal Caffarini, mentre il codice bolognese faceva parte della biblioteca del convento veneziano dei SS. Giovanni e Paolo, dimora di fr. Tommaso per tanti anni, forse un corredo figurativo così complesso e dettagliato fu pensato proprio per i suoi confratelli.

Così si può chiarire come mai egli, abile pubblicitista qual era, si sia dato pena di illustrare in modo così puntiglioso il trattato delle stigmate e non tutto il *Libellus* o altre opere più divulgative: il libro infatti è scritto in latino, lingua dei dotti, e non fu tradotto dal Caffarini, che pure si era premurato di far tradurre la *Legenda Maior* e altre opere perché potessero avere una diffusione più capillare.

Con tali illustrazioni, destinate a pochi e forse ai soli confratelli, fr. Tommaso si riprometteva sicuramente di indirizzare verso un particolare modello iconografico la „futura committenza” di opere artistiche di soggetto cateriniano.

I precedenti trattati e articoli dell'opera, che pur si prestavano a disegni di soggetto narrativo, non furono illustrati perché al Caffarini non interessava tanto insistere sulla vita di Caterina, ma far capire lo specialissimo rapporto di lei con il Crocifisso, rapporto che trova la sua espressione massima nel fenomeno della stigmatizzazione; e, a ben considerare l'ordine dei disegni, si nota come siano un crescendo continuo di sempre maggior conformità al Salvatore sofferente.

Questo potrebbe spiegare anche la singolare assenza, nella gran parte delle immagini cateriniane rimasteci, provenienti dalla cerchia del Caffarini, dell'attributo delle stigmate, e nel contempo la presenza, non comune nell'iconografia cateriniana precedente la canonizzazione, dell'attributo della croce o del Crocifisso⁵⁸ (fig. 4), rarissimo nelle altre committenze di questo periodo.

⁵⁷ *Positio*, p. 437.

⁵⁸ Baltimore, Walters Art Gall., ms. W. 155, *Leg. min.* (lat.), circa 1430-1440, f. 2r; Bologna, Bibl. Univ., ms. 1542, *Processus*, dopo 1416, f. 1r; Bologna, Bibl. Univ., ms. 1574, *Libellus*, dopo 1418, f. 2r; Cambridge, Magd. Coll., ms. F. 4. 14., *Leg. di Mass. Sal.*, sec. XV I m., f. 56r; Firenze, Bibl. Naz., ms. S. Mc. VII, 27, *Leg. min.* (lat.), sec. XV, f. 2r; Firenze, Bibl. Naz., ms. D. 2. 76, *Leg. Minor* (lat.), sec. XV I m., f. 110r; Napoli, Bibl. Naz., ms. XIV.



4. Siena, Biblioteca Comunale, ms. T.I.2., p. 4

B. 40, *Leg. Maior* (lat.), sec. XV in., f. 15r; Norimberga, Stadtb., hs. Cent. IV. 75, *Leg. Maior* (lat.), sec. XV I m., f. 102v; Oxford, Bodl. Libr., ms. Can. Misc. 205, *Sermo* (lat.) di William Fleete, sec. XV I m., f. 1r; Pavia, Bibl. Univ., ms. Aldini 225, *Leg. min.* (lat.), sec. XV, f. 1r; Roma, S. Sabina, ms. XIV. 24., *Leg. Maior* (lat.), sec. XIV ex., f. 3r; Siena, Bibl. Com., ms. T. I. I., *Leg. Maior* (lat.), sec. XV in., f. 1v; ms. T. I. 2., *Libellus*, dopo 1418, p. 4, *Leg. Mass. Sal.*, p. 193; ms. T. I. 3., *Processus* (lat.), sec. XV I m., f. 1r; ms. T. II. 4., *Dialogo* (trad. lat. G.), sec. XV in., f. 5v; ms. T. II. 7., *Sermo e Spirituality doctrinae* (lat.) di William Fleete, sec. XV in., ff. 17r. 29r; Venezia, Marciana, ms. Lat. IX. 192 (9763), *Legenda Minor* (lat.), f. 2r, *Dialogo* (trad. lat. G.), f. 50r, sec. XV I m.; ms. Marc. Lat. IX. 14 (2977), *Processus* (lat.), sec. XV I m., f. 2r. (notizie desunte dal materiale del Centro di Studi Cateriniani, raccolto dalla dott. M. Damiani).

Per fr. Tommaso tale attributo, ricco di per sé di tante suggestioni cateriniane⁵⁹, non è fine a se stesso, ma „prepara” alla raffigurazione della stigmatizzazione; infatti mentre in quasi tutti i manoscritti caffariniani Caterina ha in mano la croce o il Crocifisso⁶⁰, relativamente poche sono le miniature che raffigurano l'evento mistico⁶¹.

Il Caffarini, da buon diplomatico, non aveva sicuramente intenzione di inasprire la polemica, già accesa, sulla veridicità delle dette stigmate, ma non voleva nemmeno rinunciare a ciò che riteneva fondamentale far conoscere di Caterina. Così nelle opere più divulgabili inserì la croce o il Crocifisso, simboli riassuntivi e più innocui del concetto che intendeva diffondere, mentre nella sua opera maggiore, il *Libellus*, dispiegò il suo pensiero in tutte le sue valenze e implicazioni, così da non lasciare nel lettore dubbi di sorta.

Lo sviluppo successivo dell'iconografia cateriniana testimonia che, se l'attributo delle stigmate fu ostacolato per lungo tempo, la croce e il Crocifisso a partire dalla fine del XV sec. divennero una costante dell'immagine di Caterina presso tutte le aree artistiche⁶².

⁵⁹ Nell'iconografia caffariniana la croce talvolta è gemmata, simbolo di gloria; in genere però è di color rosso in riferimento alla passione di Cristo. Alcune volte il Crocifisso è sanguinante, per sottolineare o un'accentuazione cruenta del segno della redenzione o simboleggiare la dottrina cateriniana del sangue (B i a n c h i, G i u n t a, *Iconografia*, p. 82).

Secondo la Giunta il Crocifisso, oltre il comune significato di conformità al Cristo, acquista anche un'accezione dottrinale: Cristo-libro-cattedra, concetto ricavato da alcune lettere di Caterina (lett. 318. 309) in cui la santa parla di Cristo „salito in su la cattedra della croce”, che insegna „la dottrina; avendola scritta nel corpo suo: e fece di sé un libro, con capoversi sì grossi, che non è uomo tanto idioto, né di sì poco vedere, che non ci possa largamente e perfettamente vedere” (*ibid.*, p. 82, nota 45).

⁶⁰ Tale attributo è assente soltanto nelle figure di Caterina stante dei codici di: Norimberga, Stadtb., hs. Cent. IV. 75, *Legenda Maior*, sec. XV I m., f. 102v; Parigi, Bibl. Naz., ms. IT. 2178, *Legenda Maior*, sec. XV I m. f. 75r.

⁶¹ Roma, S. Sabina, ms. XIV. 24, *Legenda Maior* (lat.), sec. XIV ex., f. 55r; Napoli, Bibl. Naz., ms. XIV. B. 40, *Legenda Maior* (lat.), sec. XV in., f. 45v; Parigi, Bibl. Nat., ms. IT. 2178, *Legenda Maior*, sec. XV I m., f. 75r; Norimberga, Stadtb., hs. Cent. IV. 75, *Legenda Maior* (lat.), sec. XV I m. f. 175r; Siena, Bibl. Com., ms. T. I. 2., *Libellus*, 1418 ca., p. 81r; Bologna, Bibl. Univ., ms. 1574, *Libellus*, dopo 1418, f. 29r. (notizie desunte dal materiale del Centro di Studi Cateriniani, raccolto dalla dott. M. Damiani).

⁶² B i a n c h i, G i u n t a, *Iconografia*, p. 89 ss.

LISTA DELLE FIGURE

1. Siena, Biblioteca Comunale, ms. T.I.2., p. 58. Episodi mistici della vita di s. Girolamo, di un eremita e di s. Caterina.
2. Siena, Biblioteca Comunale, ms. T.I.2., p. 81. Nel disegno vengono illustrati i diversi modi in cui rappresentare la stigmatizzazione dei vari santi.
3. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1574, f. 23r. Nella pagina corrispondente del ms. T.I.2 i disegni si trovano nei margini ed illustrano anche il testo delle aggiunte marginali.
4. Siena, Biblioteca Comunale, ms. T.I.2., p. 4.

ROLA ILUSTRACJI W DWÓCH RĘKOPISACH
*LIBELLUS DE SUPPLEMENTO LEGENDE PROLIXE
VIRGINIS BEATE CATHERINE DE SENIS*

S t r e s z c z e n i e

Autorka przeprowadza analizę rysunków zdobiących dwa rękopisy – sienieński i boloński – *Libellus de Supplemento Legende Prolixe Virginis Beate Catherine de Senis* z 1. ćwierci XV w. Ich twórcą jest br. Tomasz Antoni ze Sieny OP, zwany Caffariniem. Autorka porównuje najpierw tekst i rysunki, następnie zaś analizuje je w kontekście szkoły ikonograficznej Caffariniowego, by w końcu powiązać analizowany materiał ilustracyjny z początkowym okresem ikonografii św. Katarzyny.

Rysunki zdobią tylko strony traktatu stygmatów, tworzącego także trzeci rękopis. Studium owych rękopisów ukazuje, że Caffarini poprawia tekst oraz figuralny aparat dzieła: od *minimum*, w którym dominująca jest rola słowa pisanego (ms. 37), stopniowo zaczyna uważać obraz za wzór do wyjaśniania tekstu (ms. T. I. 2.), aż do uznania obrazu za medium zdolne wyrazić *ad evidentiam* to, co pismo wyraża w postaci logicznej argumentacji (ms. 1574). Obraz uzyskuje więc równorzędną z pismem rolę w oddawaniu sensu zamierzonego przez autora.

Początkowo autor przewidywał zamieszczenie w dziele tylko jednego obrazu, zajmującego całą stronę. Miały to być cztery postaci świętych otrzymujących stygmaty. Ze względu na to, że poddawano w wątpliwość prawdziwość stygmatów św. Katarzyny, znajdującej się w gronie owych czterech namalowanych osób, można domniemywać, iż właśnie obecność tego obrazu spowodowała słabą recepcję *Libellus de Supplemento*. Godne uwagi jest również to, że dwa jedyne egzemplarze ilustrowane, które dotrwały do naszych czasów, pochodzą z klasztorów dominikańskich, Zakon Kaznodziejów bowiem przez kilka wieków był najmężniejszą obrońcą prawdziwości stygmatów swojej wielkiej współsiostry.

Ponieważ tak rękopis sienieński, jak i boloński od początku zostały przeznaczone do klasztorów dominikańskich, można wnioskować, że materiał ilustracyjny, tak złożony i szczegółowy, został wymyślony właśnie dla współbraci autora. Fakt ten wyjaśniałby też, dlaczego Caffarini, świetny publicysta, zadał sobie trud tak szczegółowego zilustrowania samego tylko traktatu stygmatów, zamiast całego *Libellus* lub innych, bardziej popularyzatorskich dzieł, które mają na ogół tylko kilka miniatur na początku.

Takimi obrazkami, przeznaczonymi dla małej liczby osób, a prawdopodobnie dla samych współbraci, Caffarini zapewne miał zamiar stworzyć specyficzny wzór ikonograficzny dla przyszłych komitentów dzieł artystycznych o św. Katarzynie.

Poprzednich traktatów i artykułów utworu, mimo iż dobrze pasowały do rysunków o charakterze narracyjnym, Caffarini nie ilustrował, gdyż nie zależało mu na ukazywaniu życia św. Katarzyny, chciał raczej uwidocznic jej związek z krucyfiksem, który najbardziej wyraził się w zjawisku stygmatyzacji.

Rysunki interesujących nas dwóch rękopisów ukazują coraz bardziej widoczny związek z cierpiącym Zbawicielem. W utworach bardziej popularyzatorskich, napisanych po włosku lub przetłumaczonych z łaciny, Caffarini dołączał atrybuty krzyża lub krucyfiksu w tych miejscach, w których były one – w sposób nie budzący widocznych kontrowersji – symbolami prawdy, jaką chciał ukazać. Tymczasem w swoim najważniejszym dziele – *Libellus* – przedstawiał ją we wszystkich możliwych powiązaniach, tak by nie pozostawić żadnej wątpliwości w czytelniku.

Dalszy rozwój ikonografii św. Katarzyny świadczy, że chociaż przez wiele wieków sprzeciwiano się ukazywaniu świętej ze stygmatami, to krzyż i krucyfix zostały nieodłącznymi atrybutami św. Katarzyny na wszystkich obszarach artystycznych.