

Arte confraternale

di Ludovica Sebregondi

Si può parlare di arte confraternale? Si distinguono le opere realizzate per il mondo dell'associazionismo laicale da quelle destinate a chiese, conventi o palazzi? Sono accomunate da caratteri distintivi? Queste le domande suscitate dal tema, che non è stato oggetto di analisi specifiche destinate a esaminare le opere realizzate per i sodalizi¹: se si sono approfondite le commissioni artistiche di questo o quel gruppo, manca infatti tuttora una visione d'insieme della materia. Anche i testi che offrono un panorama complessivo sull'associazionismo laicale², hanno dedicato all'argomento solo poche pagine, in genere lontane dalle problematiche storico artistiche e talora non corrette³. Alcune mostre – o sezioni di esse – hanno affrontato il tema⁴, e forniscono probabilmente le prime risposte agli interrogativi posti dall'arte confraternale.

Per poter assicurare omogeneità all'analisi, la trattazione sarà qui circoscritta all'Italia centrale e al periodo fra Tre e Cinquecento. Anna Padoa Rizzo nell'ambito della ricerca dedicata a «La pittura fiorentina del Quattrocento e le compagnie laicali» finanziata dall'Università degli Studi di Firenze, ha ana-

¹ Un tentativo di analisi è stato fatto con collezioni di saggi: *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, a cura di B. Wisch, D. Cole Ahl, Cambridge 2000. Si tratta comunque sempre di argomenti disparati, mentre manca – anche nell'introduzione – un'analisi della produzione artistica destinata alle confraternite.

² Cfr. tra l'altro R.F.E. Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York 1982; *Christianity and the Renaissance. Image and religious Imagination in the Quattrocento*, a cura di T. Verdon, J. Henderson, Syracuse (New York) 1990; *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Medieval and Renaissance Italian Confraternities*, a cura di K. Eisenbichler, Kalamazoo 1991; J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Oxford 1994 (trad. it. Firenze 1999).

³ Ad esempio Ch.F. Black, *Le confraternite italiane del Cinquecento. Filantropia carità, volontariato nell'età della Riforma e Controriforma*, Milano 1992 (Cambridge 1989), in alcune sue affermazioni sulle confraternite fiorentine (pp. 300-329).

⁴ Cfr. tra l'altro *La Comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento*, Firenze 1980 (catalogo della mostra: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*); *La Liguria delle Casacce. Devozione, arte, storia delle confraternite liguri*, catalogo della mostra (Genova), Genova 1982; *La Chiesa e i laici: le confraternite in La Chiesa e la Città a Firenze nel XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di G. Rolfi, L. Sebregondi, P. Viti, Cinisello Balsamo (Milano) 1992; *Le confraternite in San Lorenzo, in San Lorenzo, i documenti e i tesori nascosti*, catalogo della mostra (Firenze), Venezia 1993; *Segni e devozione: le confraternite, itinerari figurativi*, catalogo della mostra (Palermo), Palermo 1993; *Confraternite: arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Bari) a cura di C. Gelao, Napoli 1994.

lizzato opere oggi conservate altrove, ma che sono state commissionate da sodalizi fiorentini nel XV secolo⁵. Anche studi di Nicoletta Pons che hanno come oggetto la produzione di pittori fiorentini del Quattrocento, sfiorano il tema della produzione a destinazione confraternale⁶. Numerosi testi sono poi dedicati a singole realtà e alle loro commissioni artistiche⁷.

1. Caratteri delle committenze confraternali

Difficile trovare un denominatore comune nelle opere commissionate dalle confraternite: realizzazioni al passo con le novità del tempo coesistono infatti con opere di gusto devozionale e attardate. L'artista chiamato a lavorare e la tipologia di quanto affidatogli dipendeva infatti soprattutto dal ceto sociale, dalle possibilità economiche e dal livello culturale dei confratelli. Elemento ricorrente nelle committenze confraternali è la scelta degli artisti, spesso motivata anche da ragioni contingenti, come la contiguità tra bottega e sede, o da rapporti di affitto di case o fondi del gruppo laicale o, infine, ed è un caso comune, perché ne facevano parte e realizzavano le opere a un prezzo inferiore – o anche gratuitamente – sia per devozione che a scopo “promozionale”.

⁵ A. Padoa Rizzo, *La cappella della Compagnia di Santa Barbara della 'Nazione Tedesca' alla Santissima Annunziata di Firenze nel secolo XV: Cosimo Rosselli e la sua 'impresa' artistica*, in «Antichità viva», 26 (1987), n. 3, pp. 3-18; Ead., *La cappella della Compagnia di Santa Barbara dei Tedeschi e Fiamminghi alla Santissime Annunziata di Firenze: opere d'arte e di arredo, secc. XVI- XVIII*, in «Antichità viva», 26 (1987), n. 4, pp. 10-20; Ead., *L'altare della Compagnia dei Tessitori in San Marco a Firenze: dalla cerchia di Cosimo Rosselli al Cigoli*, in «Antichità viva», 28 (1989), 4, pp. 17-24; Ead., *Cosimo e Bernardo Rosselli per la Compagnia di Sant'Andrea dei Purgatori a Firenze*, in «Studi di storia dell'arte», 2 (1991), pp. 265-270; Ead., *Cosimo Rosselli e la tavola per la Compagnia dei SS. Innocenti*, in «Antichità viva», 30 (1991), n. 6, pp. 12-16; Ead., *L'attività di Benozzo Gozzoli per la compagnia di Santa Maria delle Laudi e Sant'Agnesa (1439-1441)*, in «Rivista d'Arte», s. VII, 43 (1991), pp. 203-210; Ead., *Due statue per una Confraternita di Palaia: Francesco di Valdarnbrino e Luca della Robbia*, in «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 79 (2000), n. 67, pp. 55-68.

⁶ N. Pons, *La pala del Sellaio per il Carmine: un ritrovamento*, in «Antichità Viva», 29 (1990), nn. 2-3, pp. 5-10; Ead., *Il pittore Filippo d'Antonio Filippelli e la sua attività fra Valdelsa e Val di Pesa*, in «Antichità viva», 31 (1991), nn. 4/5, pp. 23-28; Ead., *Ricerche documentarie su Jacopo del Sellaio*, in *Invisibile agli occhi*, Atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini, a cura di N. Baldini, Firenze 2007, pp. 29-36.

⁷ Sulla produzione artistica destinata a singole realtà confraternali toscane cfr. *La Misericordia di Firenze, Archivio e raccolta d'arte*, catalogo ragionato a cura di M. Bietti Favi, G. Gentilini, Firenze 1981; *La Misericordia di Firenze, Archivio e arredi*, a cura di M. Bietti Favi, C. D'Afflitto, Firenze 1982; L. Sebregondi, *La compagnia e l'oratorio di San Niccolò del Ceppo*, Firenze 1985; L. Sebregondi, *Tre confraternite fiorentine: Santa Maria della Pietà detta 'Buca' di San Girolamo, San Filippo Benizi, San Francesco Poverino*, Firenze 1991; K. Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael*, Toronto 1997; P.J. Earenfight, *The Residence and Loggia della Misericordia (il Bigallo): Art and Architecture of Confraternal Piety, Charity, and Virtue in Late Medieval Florence*, New Brunswick, NJ, Diss., 1999; L. Di Zanni, *Il patrimonio storico-artistico della Misericordia*, in *Cinquecento anni di opere: la storia dell'Arciconfraternita della Misericordia di Pistoia*, Atti del convegno, Pistoia, 27 febbraio - 6 marzo 2002, Firenze 2002, pp. 59-90; *La Misericordia di Siena attraverso i secoli: dalla Domus Misericordiae all'Arciconfraternita di Misericordia*, a cura di M. Ascheri, Siena 2004; W.R. Levin, *The "Allegory of Mercy" at the Misericordia in Florence. Historiography, Context, Iconography, and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento*, Dallas 2004.

Se la scelta dell'artefice, soprattutto nei gruppi frequentati da confratelli delle classi sociali meno elevate, è spesso dovuta a motivi contingenti, l'iconografia rispecchia maggiormente il livello culturale del gruppo o dei suoi membri più rappresentativi.

Proprio per una confraternita è stata realizzata un'opera capitale nella storia dell'arte, una tra le più significative commissioni del XIII secolo (e non solo): si tratta di quella che vide affidata al senese Duccio di Buoninsegna, dai rettori della Società delle Laudi di Santa Maria Novella a Firenze, l'esecuzione della grande tavola della *Madonna con il Bambino e angeli* (fig. 1) attualmente in deposito agli Uffizi. Si tratta di una "Maestà" cioè della più antica tipologia di immagine mariana in Toscana: un'icona, spesso di dimensioni monumentali, con Maria in trono che presenta il Figlio ai fedeli. La tavola – che con i suoi quattro metri e mezzo di altezza è tra le più grandi del Duecento – deve il suo appellativo di *Madonna Rucellai* (fig. 2) al fatto che fu successivamente conservata nella cappella della famiglia⁸. Nonostante che già nel 1790 fosse stato pubblicato il documento di allogazione a Duccio, la Vergine è stata a lungo attribuita a Cimabue. Franz-Adolf von Stürler, già nel titolo del suo dipinto del 1859, *La Madonna di Cimabue condotta in processione a Santa Maria Novella*, consolida l'errore e mostra numerosi anacronismi: il quadro ripropone quanto narrato da Vasari nella *Vita* di Cimabue, in cui è evocato il trasporto avvenuto nel 1279 della *Maestà* dipinta a suo dire da Cimabue e destinata a Santa Maria Novella, in mezzo a una folla devota e festante. Artisti e uomini illustri assistono alla scena, senza tener conto della cronologia, per cui l'artista mostra la facciata di Santa Maria Novella che risale a quasi due secoli dopo⁹.

L'affresco raffigurante la *Madonna della Misericordia* (fig. 3) portato a compimento – per la Sala detta dell'Udienza Vecchia della Compagnia della Misericordia, poi concessa a quella del Bigallo – da un artista vicino a Bernardo Daddi (da taluni identificato nel "Maestro di Barberino"), reca la data 1342 e costituisce la prima rappresentazione delle opere di misericordia a Firenze e la più antica raffigurazione della città, riconoscibile sia per il nome sulle mura che per alcuni edifici quali il Battistero e Palazzo Vecchio, il campanile di Giotto in costruzione e la facciata arnolfiana del duomo. Sul fondo appaiono Santa Croce con il tetto a capriate ancora a vista, e Santa Maria Novella. «Florentia» è dominata dalla figura della Madonna della Misericordia, una immagine ieratica, che ha in capo una mitria simile a quella di un vescovo, mentre uomini e donne sono inginocchiati lateralmente. Sul piviale sono inseriti undici medaglioni, sette dei quali rappresentano le opere di misericordia. Superiormente appaiono le iscrizioni: «visito», «poto»,

⁸ Sulla commissione cfr. tra l'altro I. Hueck, *La tavola di Duccio a la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella*, in *La Maestà di Duccio restaurata*, Firenze 1990, pp. 33-46.

⁹ Per il dipinto di Stürler si rinvia a *L'uomo del Rinascimento: Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo della mostra a cura di C. Acidini Luchinat, G. Morolli, Firenze 2006.

«cibo», «redimo», «tego», «colligo», «condo», e «sacerdotessa justitiae». Come ha sottolineato Timothy Verdon, la Vergine stessa afferma di compiere le attività misericordiose, e gli obblighi del cristiano nei confronti dei sofferenti sono strettamente collegati alla città stessa – perfettamente riconoscibile – e ai confratelli¹⁰. L'affresco costituisce un'opera anomala nel quadro della pittura non solo fiorentina, per la figura che la domina e per l'inconsueta volontà topografica.

Beato Angelico ha probabilmente realizzato la tavola d'altare per la Compagnia di San Francesco “del Martello”, fondata nell'anno 1400 in Santa Croce, e i cui Capitoli furono approvati il 18 agosto 1402¹¹. Nella Portata al Catasto, cioè dichiarazione dei redditi, del 1429 la compagnia dichiara di avere la residenza «in un chiostro in Santa Chrocie uno palcho» e tra gli «Incarichi» risulta che i confratelli «Anno addare a Frate Guido che dipigne loro una tavola fiorini... »¹². Beato Angelico mantiene vivo il contatto con l'iconografia religiosa del Trecento al fine di permettere l'immediata comprensibilità dei temi, e non interrompe i legami con il gotico internazionale per i dettagli e il colore, ma è ormai proiettato nel Rinascimento, come attesta la sua assimilazione della novità della prospettiva lineare che si deve a Brunelleschi e che fu introdotta in pittura da Masaccio.

Non conosciamo la composizione sociale dei membri della compagnia di San Francesco “del Martello” nel Quattrocento¹³, mentre è nota quella di fanciulli della Purificazione della Vergine e di San Zanobi, detta di San Marco, per il cui altare maggiore Benozzo Gozzoli realizzò la cosiddetta *Pala della Purificazione* (fig. 4)¹⁴. Il gruppo fu fortemente legato ai Medici, e la stessa sede della «schuola di Purificatione e della Vergine Maria e di San Zanobi» venne fatta edificare da Cosimo de' Medici il Vecchio che la «murò overo fece murare [...] per salute de l'anima sua». Inoltre per la «chapella titolata in san

¹⁰ T. Verdon, *Loggia della Misericordia e del Bigallo a Firenze*, in *Musei e raccolte d'arte sacra in Toscana*, a cura di R. Tarchi, C. Turrini, Firenze 2001 pp. 9-17 (p. 11). Sull'affresco e le opere di carità cfr. anche P. Helas, *Die Repräsentation von Armut und Armenfürsorge in Italienischen Städten des 14. und 15. Jahrhunderts - ein "republikanisches" Thema?*, in *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken*, a cura di P. Helas, G. Wolf, Trier 2006, pp. 191-245 (p. 206).

¹¹ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese 92 (Convento di Santa Croce), 390, cc. iv, 19v e ASF, Capitoli di Compagnie Religiose Soppresse 330, c.n.n.

¹² ASF, Catasto 291, *Campioni del distretto 1429-1498* (Beni di Compagnie e Arti di Firenze dal 1429), c. 70v. Cfr. J. Henderson, P. Joannides, *A Franciscan Triptych by Fra Angelico*, in «Arte cristiana», 79 (1991), n. 742, pp. 3-6.

¹³ Sulla compagnia e sulla sua sede cfr. L. Sebregondi, *Santa Croce sotterranea. Trasformazioni e restauri*, Firenze 1997, p. 3.

¹⁴ Sulla confraternita e le opere per essa realizzate cfr. A. Matchett, *The Compagnia della Purificazione e di San Zenobi in Florence: a Reconstruction of its Residence at San Marco 1440-1506*, in *Confraternities and the Visual Arts 2000* cit., pp. 74-101; D. Cole Ahl, "In corpo di compagnia": *Art and Devotion in the Compagnia della Purificazione e di San Zenobi of Florence*, in *Confraternities and the Visual Arts 2000* cit., pp. 46-73; L. Polizzotto, *Children of the Promise: the Confraternity of the Purification and the Socialization of Youths in Florence, 1427-1785*, Oxford 2004.

Chosimo e Damiano» presso l'ingresso, donò «una tavola d'altare chon detti santi dipinti», su cui non abbiamo ulteriori informazioni¹⁵.

Accanto a pittori che hanno segnato con le proprie opere un momento storico, molti artisti nelle tavole realizzate per i sodalizi presentano un'arte caratterizzata soprattutto da una profonda devozionalità e dalla volontà di coinvolgere i fedeli. Cosimo Rosselli è un pittore spesso attivo per confraternite e fu anche iscritto ad alcune di esse: alla Compagnia di San Domenico detta del Bechella (cui risulta affiliato nel 1467), all'altra di San Zanobi delle Laudi in Santa Maria del Fiore, e a quella dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala¹⁶. Per la Compagnia di Santa Barbara, con sede alla Santissima Annunziata, realizzò la tavola oggi all'Accademia raffigurante *Santa Barbara fra san Giovanni Battista e san Mattia*, datata 1468, dove è proposta l'iconografia della santa che calpesta il padre Dioscuro, suo persecutore e simbolo del paganesimo, divenuta poi consueta nella pittura toscana. San Giovanni Battista fu scelto quale protettore di Firenze, san Mattia perché patrono di carpentieri e intagliatori che, dopo tessitori e tappezzieri, rappresentavano la maggior parte degli affiliati¹⁷. Per la Compagnia dei Santissimi Innocenti in Santa Maria Novella (detta "del Nocentino"), lo stesso pittore ha realizzato il dipinto dell'altare. Anna Padoa Rizzo ha riconosciuto nel quadro oggi a Berlino raffigurante la *Madonna col Bambino, quattro santi e gli Innocenti*, quello realizzato per il sodalizio, per il quale ha proposto una datazione intorno al 1475-1480 (fig. 5). Secondo la Padoa Rizzo nella tavola «prevale l'intento solennemente liturgico e la concezione di una religiosità severa e didascalica», sottolineato dal fondo oro, ormai superato all'epoca, dalla presenza dei santi allineati in rigida simmetria, e dalle iscrizioni devote ed educative. Gli stessi caratteri attardati presenta il dipinto per la Compagnia di Sant'Andrea dei Purgatori, oggi al Fitzwilliam Museum di Cambridge, che mostra la *Vergine in trono col Bambino, e i santi Andrea, Giovanni Battista, Bartolomeo e Zanobi*, del 1480 circa. Una tavola «insieme sontuosa e severa», con i santi in rigida simmetria dalla forte connotazione cerimoniale¹⁸. Anche Vasari sottolinea i lavori di Cosimo Rosselli destinati a confraternite laicali: «Dipinse il segno ai fanciulli della Compagnia del detto Bernardino [cioè di San Bernardino], e parimente quello della Compagnia di San Giorgio, nel quale è una Annunziata»¹⁹.

Andrea del Sarto è un altro artista spesso all'opera per gruppi laicali: nel chiostro della Compagnia di San Giovanni Battista detto "dello Scalzo" (nella cui architettura sono evidenti i richiami, nelle colonne e nelle cornici delle

¹⁵ Cfr. L. Sebregondi, *Cosma e Damiano. Santi medici e medicei, e Di reliquie e reliquiari in Cosma e Damiano. Dall'Oriente a Firenze*, a cura di E. Giannarelli, Firenze 2002, pp. 75-109 (p. 82).

¹⁶ Cfr. Padoa Rizzo, *Cosimo Rosselli e la tavola* cit., p. 14.

¹⁷ Cfr. Padoa Rizzo, *La Cappella della Compagnia* cit.

¹⁸ Cfr. Padoa Rizzo, *Cosimo e Bernardo Rosselli* cit. p. 265.

¹⁹ Giorgio Vasari, *Le Vite*, edizione a cura di G. Milanesi, Firenze 1878, III, p. 185.

porte, al cortile di Palazzo Gondi eretto da Giuliano da Sangallo) affrescò tra il 1507 e il 1526 in terra verde le *Storie di san Giovanni Battista* (fig. 6). Solo due scene furono eseguite dal Franciabigio nel 1518-1519 quando Andrea era a Parigi²⁰. L'uso della tecnica in terra verde secondo Rosanna Caterina Proto Pisani è dovuta alla natura penitenziale della confraternita²¹, ma in analoghi sodalizi di disciplinati²² gli affreschi non sono a monocromo: la scelta fu invece di carattere economico, ed è strettamente legata alla classe sociale dei confratelli, che erano artigiani, come afferma anche Vasari. Andrea del Sarto non era membro solo del sodalizio dello Scalzo, ma lo fu anche della Compagnia di San Sebastiano detta del Freccione, e in luogo del pagamento della tassa di iscrizione, come ricorda Vasari, eseguì (ultima opera da lui portata a compimento prima della morte) «una testa di San Sebastiano di man sua da 'l bellico in su». Andrea realizzò anche, nel 1528-1529, per il gruppo laicale di bambini dedicato a San Jacopo e detto “del Nicchio”, lo stendardo processionale che raffigura *San Jacopo e due fanciulli membri della compagnia* (fig. 7), ed è oggi conservato alla Galleria degli Uffizi²³. Tutte e tre queste confraternite per le quali l'artista lavorò, sono accomunate dalla vicinanza alla casa da lui abitata dopo il 1520, posta all'angolo tra l'ex via del Mandorlo (oggi Giuseppe Giusti) e via dell'Orto dei Servi (l'attuale Gino Capponi), e che fu in seguito dimora di Federico Zuccari²⁴. Si tratta di tre testimonianze di come la contiguità, i rapporti di vicinato o di affiliazione, abbiano spesso portato all'allogazione di lavori, anche se è difficile distinguere tra motivazioni contingenti e scelta precisa, perché Andrea del Sarto – «pittore senza errori» per dirla col Vasari – era l'artista di grido nella Firenze dell'epoca.

2. Arredi

Gli arredi a uso liturgico adoperati nelle confraternite (vasi sacri, reliquiari, candelieri) risultano indistinguibili da quelli usati nelle chiese, mentre un insieme di suppellettili sono peculiari dell'associazionismo laicale e originate dalle particolari consuetudini in esso vigenti. Di tali corredi non è

²⁰ Cfr. tra l'altro A. O'Brien, *Andrea del Sarto and the Compagnia dello Scalzo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 48 (2004), pp. 258-267.

²¹ R.C. Proto Pisani, *Il Chiostrò dello Scalzo a Firenze: studio e scuola di pittura*, in *The Cloister of the Scalzo in Florence: a Study and School of Art*, Livorno 2004.

²² Cfr. ad esempio L. Sebregondi, *La “Compagnia della Nunziata” nel quadro dell'associazionismo laicale fiorentino*, in *La Compagnia della Santissima Annunziata a Firenze. Gli affreschi del chiostrò*, in «Quaderni dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze e Pistoia», 1 (1989), pp. 43-58.

²³ Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, n. 1583. Sullo stendardo cfr. L. Sebregondi, *La soppressione delle confraternite fiorentine: la dispersione di un patrimonio, le possibilità residue della sua salvaguardia*, in *Confraternite, Chiese e società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano 1994, pp. 457-501 (pp. 475-476), con bibliografia.

²⁴ Sulla casa di Andrea del Sarto e poi di Federico Zuccari cfr. H. Olbrich, *Die Casa Zuccari in Florenz. Genese und Erscheinung eines Künstlerhauses der Renaissance*, Bamberg, Diss., 1999.

facile presentare esemplari perché nel corso dei secoli sono stati manomessi, restaurati o adeguati al gusto corrente. La ricchezza delle suppellettili dipendeva dal censo dei membri dei sodalizi, ma l'importanza degli oggetti non è legata esclusivamente al loro valore storico artistico – spesso modesto – ma alla funzione che avevano nello svolgimento delle attività delle confraternite. Una prima distinzione separa gli oggetti destinati alle funzioni pubbliche all'esterno dell'oratorio da quelli utilizzati all'interno della sede. In genere le cappelle delle compagnie che avevano un proprio spazio autonomo erano precedute da un vano, spesso corredato di un altare, detto “vestibolo” o “ricetto”. Da questo si entrava nell'oratorio vero e proprio, di consueto un lungo ambiente rettangolare con un altare sulla parete di fondo, mentre gli altri tre lati erano circondati da scanni o stalli, detti in Toscana «manganelle» (i sedili) e «prospere» (i postergali). Il lato corto, diviso in due parti simmetriche dalla porta d'ingresso, era costituito da due “arcibanchi”, cioè sedili rialzati, e da due “banconi” o “deschi”, contenenti arredi sacri. Nei lati lunghi prendeva posto il cosiddetto “corpo di compagnia”, cioè i membri comuni, mentre la controfacciata era riservata a chi ricopriva le cariche: una struttura uguale in tutte le confraternite e dettata dall'uso. Cambiano la pregevolezza del legno, la ricchezza degli intagli, non la struttura, che permetteva un duplice orientamento dei fedeli, verso l'altare durante le celebrazioni e verso i deschi nelle successive fasi delle adunanze, senza che i confratelli volgessero le spalle al tabernacolo. Numerose confraternite si riunivano invece presso l'altare di una chiesa.

Formelle in pietra o marmo (fig. 8) venivano usate dai sodalizi, come da parte di altre istituzioni, per contraddistinguere i propri edifici indicandone l'appartenenza. Così una formella in Borgo La Croce a Firenze, mostra il simbolo unito della Compagnia della Misericordia (FM cioè *Fraternitas Misericordiae*) e del Bigallo (SMB, *Sancta Maria Bigalli*), stabilita nel 1425 e durata fino al 1525. L'emblema della Confraternita di Sant'Eligio dei Maniscalchi (fig. 9) è collocato su un edificio di via San Gallo, posto quasi all'angolo con via delle Ruote; rappresenta il vescovo Eligio e un rilievo con il miracolo del cavallo indemoniato ferrato dopo avergli staccato la zampa. L'emblema o “segno” era ripetuto sulle masserizie di proprietà delle compagnie e veniva anche dipinto sulle candele distribuite nelle confraternite il 2 febbraio, festività della Purificazione della Vergine, la cosiddetta “candelaiia” o “candelora”. La lavorazione della cera era affidata alle spezierie, nelle quali si preparavano le candele, che venivano poi decorate da pittori che le ornavano con il simbolo della compagnia: un'attività riservata ad artigiani specializzati proprio nell'esecuzione di simili effimeri oggetti destinati al culto²⁵. Le

²⁵ Si rinvia – per fare un esempio solo degli innumerevoli possibili – ai pagamenti a Lorenzo della Sfera alla fine del Seicento da parte della Compagnia del Santissimo Sacramento di San Lorenzo a Firenze, cfr. L. Sebregondi, *Alle radici della Sagrestia Vecchia: Brunelleschi, i Medici, i confratelli del Santissimo Sacramento*, in E. Nardinocchi, L. Sebregondi, *Il Tesoro di San Lorenzo*, Firenze 2007, pp. 11-23 (p. 22).

candele erano poi utilizzate dai confratelli «per andare a processione la mattina del Corpo di Christo e la vigilia di San Giovanni Batista»²⁶.

Il simbolo o la raffigurazione del santo titolare compariva ancora sulle matrici utilizzate per autenticare i documenti, cui conferivano valore giuridico. A Firenze questi tipari erano detti “sugelli”: alcuni appartenenti a confraternite fiorentine sono conservati al Museo Nazionale del Bargello²⁷. Altri stampi appositi – a forma di timbro e corredati di impugnatura – venivano usati per imprimere il simbolo della compagnia sui pani benedetti distribuiti in occasione di particolari festività (in genere nella ricorrenza del santo patrono). Non mi sono noti esemplari fiorentini, mentre uno in legno è conservato nel Museo Folkloristico di Cerqueto in provincia di Teramo (fig. 10).

Un nucleo di utensili adoperati nelle confraternite era costituito dai corredi destinati alla ripartizione delle cariche e alle deliberazioni. Le decisioni venivano prese per mezzo di votazioni che si effettuavano con legumi (fave o ceci) o anche palline, bianche (per esprimere parere negativo) e nere (positivo), immesse con la mano chiusa in un “bussolotto” – cioè in un oggetto costituito da una parte centrale a tronco di cono cui erano connesse due semicoppe – dal quale venivano poi versati in una bacinella per il conteggio (fig. 11). La forma permetteva di nascondere il colore della fava, proteggendo il segreto del voto. I bussolotti spesso erano due perché i voti raccolti da uno dei due lati degli scanni venivano versati, mediante l’imbuto, nell’altro, per non rendere noto quale parte avesse votato a favore o contro. Nel Quattro e Cinquecento generalmente tali corredi erano di legno, come attesta un esemplare conservato nel Museo d’Arte Sacra della Val d’Arbia a Buonconvento, in provincia di Siena, dove è inventariato come “calice”²⁸. In epoca successiva i bussolotti risultano generalmente metallici, spesso in ottone.

I legumi per le votazioni venivano conservati in due borse, che nella Compagnia di San Niccolò di Calenzano erano riunite in una scatola in legno dipinta di arancione, con medaglioni che presentano le figure della Vergine e di San Niccolò²⁹. Si tratta di uno dei pochi esemplari superstiti di quella vasta produzione di oggetti di cui abbiamo notizia dalle fonti, ma che sono andati perduti per l’intenso uso cui sono stati sottoposti.

Una parte delle cariche degli “ufficiali” veniva assegnata per mezzo di estrazioni a sorte, e le borse dalle quali ogni quadrimestre si estraevano i nomi erano conservate in una cassetta, per la cui apertura era necessario l’uso

²⁶ Cfr. Sebregondi, *La compagnia e l’oratorio di San Niccolò del Ceppo* cit., p. 22.

²⁷ Cfr. *Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello, Sigilli ecclesiastici*, a cura di A. Muzzi, Firenze 1988, pp. 170-172.

²⁸ *Museo d’Arte Sacra della Val d’Arbia*, a cura di A.M. Guiducci, Siena 1998, pp. 107, 109. L’uso di una terminologia errata in un testo curato dalla Soprintendenza indica la necessità di informare sulla realtà confraternale anche i funzionari che operano sul territorio, la cui inconsapevolezza e mancanza di informazioni rischia di disperdere un patrimonio secolare.

²⁹ Cfr. la raffigurazione in L. Sebregondi, *Religious Furnishings and Devotional Objects in Renaissance Florentine Confraternities*, in *Crossing the Boundaries* cit., pp. 141-160 (p. 148 e fig. 12).

contemporaneo di tre chiavi, custodite da coloro che rivestivano le cariche principali. Le borse servivano per «fare le tracte», cioè per l'estrazione delle «polize», come venivano chiamati i biglietti con i nomi dei fratelli che rispondevano ai requisiti per ricoprire le diverse mansioni.

In tutte le compagnie erano usate tabelle, dette “ruoli”, delle specie di rastrelliere lignee destinate ai nomi dei confratelli, degli ufficiali e dei novizi: targhe in legno profilate da una cornice, ripartite verticalmente da sbarrette lignee e con ulteriori suddivisioni orizzontali per l'inserimento delle targhettoni con i nomi. La tipologia si è sempre adeguata al gusto corrente.

I membri seguivano le fasi delle tornate, cioè delle adunanze, sui *Libri da compagnia*, che venivano usati per recitare gli uffici dei morti, per le cerimonie di ingresso dei novizi e per partecipare alle varie liturgie. Si ha notizia della realizzazione di numerosi volumi miniati, ma naturalmente sono conservati soprattutto testi a stampa. Un esemplare definito «di fraternita di battuti» risulta «Impressum Florentie per presbiterum Laurentium de Morgianis et Johanez de Maguntia» nel 1494³⁰.

3. Vesti e flagelli

Le confraternite di disciplinati (o battuti) rappresentavano l'istituzionalizzazione di quel movimento che, passando attraverso i flagellanti ispirati dalla predicazione di Ranieri Fasani, si era diffuso in Italia soprattutto dopo la Peste Nera del 1348. Se inizialmente l'abbigliamento dei partecipanti alle pratiche penitenziali era vario e caratterizzato soprattutto dalla nudità del torso³¹, diverse sono le peculiarità delle vesti del periodo successivo, nel quale i sodalizi si erano ormai dati una precisa struttura istituzionale e organizzativa.

Vari erano i momenti in cui la veste ricopriva nella vita confraternale un ruolo fondamentale³²: l'autoflagellazione per le compagnie di disciplina e l'atto caritativo in quelle di carità; e inoltre la vestizione dei novizi, le processioni e i funerali. La foggia delle cappe e il loro significato appaiono evidenti proprio in queste diverse circostanze. Le vesti delle confraternite toscane erano simili al saio francescano, in tela, lino o panno, lunghe fino ai piedi e rimborsate in vita sopra il cordone usato come cintura. La presenza del foro che lasciava scoperta sulla schiena la porzione di pelle da flagellare caratterizzava la veste dei sodalizi dediti alla disciplina, a differenza di quelle dei gruppi impegnati in attività caritative, i cui membri avevano abiti che non mostravano alcuna parte del corpo. Il cappuccio, o buffa, terminava in genere supe-

³⁰ Cfr. la riproduzione in Sebreghoni, *La Chiesa e i laici* cit., pp. 86, 91.

³¹ Cfr. A. Prandi, *Intorno all'iconografia dei Disciplinati*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, Atti del convegno, Perugia 25-28 settembre 1960, Perugia 1962, pp. 496-508.

³² Sul tema cfr. L. Sebreghoni, *Carità palese e carità occulta: le vesti confraternali nell'esercizio delle opere di misericordia*, in *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur* cit., pp. 97-112.

riormente a punta e presentava una lunga cocca anteriore, era cucito alla cappa e poteva essere lasciato pendere sulla schiena, essere rialzato sulla fronte o portato calato per nascondere il volto, a seconda del momento liturgico e devozionale. Sulla spalla o sulla buffa era dipinto, ricamato o cucito il simbolo del sodalizio.

Un esempio significativo di raffigurazione di disciplinati compare in uno stendardo con la *Maddalena in trono*, angeli musicanti e quattro membri di una confraternita che indossano la veste con la buffa calata (fig. 12). Attribuito a Spinello Aretino, pare databile intorno al 1395-1400 ed è attualmente conservato al Metropolitan Museum di New York dove è pervenuto dalla collezione Ranghiasi Brancaloni di Gubbio, mentre era stato commissionato da una compagnia di Sansepolcro³³, quasi certamente quella di Santa Maria Maddalena³⁴. I confratelli mostrano infatti sulla spalla un emblema costituito dal recipiente degli unguenti, consueto attributo della santa mirrofora, analogo a quello che la Maddalena regge nella mano destra e che rappresentava il simbolo del sodalizio³⁵. Caratteristica appare la foggia della veste bianca, ampia, rimborsata sopra il cordone e con una larga lacuna sulla schiena che giunge fino all'attaccatura del braccio. Il simbolo del sodalizio è dipinto: il fatto che l'emblema sia sulla spalla destra di uno e sinistra dell'altro è motivato probabilmente da una ricerca di simmetria da parte del pittore, poiché generalmente gli statuti stabilivano con precisione il punto in cui esso doveva apparire. La buffa – con due buchi in corrispondenza degli occhi – aderisce al volto e la punta ricade dietro la testa.

Una foggia analoga mostra la veste di un membro della Compagnia di San Niccolò con sede presso la chiesa del Carmine di Firenze che compare nel proemio del *Libro dei Capitoli* approvati nel 1431 (fig. 13)³⁶. L'immagine presenta un disciplinato impegnato nella pratica della autoflagellazione: la veste è abbondantemente rimborsata, lunga, la frusta è retta dalla destra stesa nel movimento, la sinistra tiene stretta la buffa calata, che non sembra avere fori per gli occhi, mentre sulla spalla appare il simbolo della compagnia costituito da tre monete d'oro in campo rosso. La figura, nel suo atteggiamento con-

³³ Sul gonfalone cfr. J. Gardner, *Dipinti rinascimentali del Metropolitan Museum*, in «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 8 (1972), p. 72 e *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Sansepolcro) a cura di L. Berti, Venezia 1992, p. 35. L'altro lato del gonfalone – assai danneggiato – raffigura Cristo flagellato.

³⁴ La compagnia risulta già costituita nel 1302; cfr. J. Banker, *Death in the Community. Memorialization and Confraternities in an Italian Commune in the late Middle Ages*, Athens and London 1988, p. 151.

³⁵ Il simbolo contraddistingue anche i volumi della compagnia conservati in ASFi, Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo - d'ora in poi CRS -, 3394, 2, *Libro dello Scrivano della Confraternita di Santa Maria Maddalena della Città di San Sepolcro*, 1592-1701, controfrontespizio. Nell'unico inventario degli arredi del sodalizio conservato – del 1618 – la compagnia risulta avere quattro gonfaloni: uno sull'altare della chiesa dell'Osservanza appartenente alla confraternita, uno sull'altare della sagrestia della compagnia e due nella sagrestia (ASF, CRS 3394, 3, c. 71r. Non apparivano però sufficienti, dato che tra il 1639 e il 1640 venne fatto realizzare un nuovo gonfalone ai pittori Severo Chiappini e Federico Zoi (*ibid.*, cc. 33r-v; 35v 40r.)

³⁶ ASF, Capitoli di Compagnie Religiose Soppresse 439, c. 1r.

centrato, esprime una pratica intimamente sentita e solitaria, e corrisponde a quanto i capitoli del sodalizio fiorentino di San Domenico detto “del Bechella”, del 1477, prevedevano per la funzione del Venerdì Santo: «ciascuno si scalzi et spogli, mettendosi in sù le carni la vesta, et vadosi a baciare el Crocifisso, faciando ciascuno disciplina, et portando el viso coperto acciocché senza riguardo si possa per ciascuno fare de sua peccati penitentia»³⁷.

Queste prescrizioni chiariscono che la conformazione e la foggia delle vesti utilizzate dalle compagnie di disciplinati offrivano anonimato, permettevano una maggiore concentrazione nel momento devozionale e consentivano l'eguaglianza sociale. Il celare l'identità accordava l'espiazione dei peccati senza che altri giudicassero l'energia e la forza messe nell'atto; il calare la buffa (talora senza aperture per gli occhi come dimostrerebbero più fonti iconografiche, mentre i documenti tacciono), creava infatti una barriera anche tangibile alle distrazioni esterne. L'uniformità delle cappe conferiva infine parità ai confratelli di diversa estrazione: entrando nella compagnia e spogliandosi dei propri abiti, il confratello si spogliava anche del proprio *status* sociale.

Il rituale delle tornate nei sodalizi di flagellanti era generalmente simile: i confratelli dovevano innanzi tutto spogliarsi dei propri abiti e indossare la veste direttamente sulla pelle; prescrivevano i capitoli della Compagnia del Gesù in Santa Croce di Firenze: «ciascuno prenda la veste sua e spoglisi honestamente senza apparire ignudo»³⁸. Nei tempi più antichi le vesti venivano indossate nell'oratorio stesso, mentre in seguito a questo scopo fu sovente adibito l'ambiente che a esso introduceva, detto “vestibolo” o, appunto, “spogliatoio”. L'atto della disciplina veniva investito di tensione emotiva tramite una serie di pratiche preparatorie: a delle preghiere seguiva una «raccomandigia» che serviva a esortare i confratelli alla mortificazione, quindi i membri si sedevano, il sagrestano distribuiva i flagelli e poi aveva luogo – a lumi spenti, eccezion fatta per una «lanterna da disciplina»³⁹ che rimaneva accesa sull'altare – l'autoflagellazione, nel corso della quale venivano recitate alcune «stanze della Passione», cui seguivano altre preghiere al termine delle quali ciascuno si rivestiva⁴⁰.

Nelle compagnie di flagellanti la penitenza avveniva con le “discipline”, cioè fruste costituite da un fascio di funicelle, cinghie o fili di metallo intrecciati. Uno di questi strumenti è presente in un rilievo in terracotta invetriata sull'ingresso della compagnia fiorentina della Santissima Annunziata, realizzata da Santi Buglioni nel secondo-terzo decennio del Cinquecento nell'at-

³⁷ G.G. Meersseman, *Ordo fraternitatis: confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, in collaborazione con G.P. Pacini, Roma 1977.

³⁸ Weissman, *Ritual Brotherhood* cit., p. 83.

³⁹ Simili lampade sono descritte dagli inventari del sodalizio di Gesù Pellegrino del 1444: «La lanterna per accendere quando si fa la disciplina» ASF, CRS 903, *Inventari*, c. 5r e di Sant'Antonio Abate (cfr. Sebregondi, *Religious Furnishings* cit, p. 149). Un rarissimo esemplare cinquecentesco è conservato presso la Congregazione di San Francesco dei Vanchetoni a Firenze.

⁴⁰ ASF, Capitoli di Compagnie Religiose Soppresse 152, c. 11r (San Giovanni Battista detto dello Scalzo, 1456); ASF, CRS, 1214, cc. 19r-20v (San Giovanni Battista fra l'Arcora del 1476).

tuale via Gino Capponi a Firenze. Al centro è raffigurata l'*Annunciazione*, cui il sodalizio era dedicato, e lateralmente due confratelli genuflessi con indosso la veste bianca (fig. 14): quello di destra (fig. 15) tiene appunto tra le mani giunte la disciplina, l'altro regge con la sinistra la cocca anteriore della buffa. I capitoli del 1495 recitano: «la quale compagnia si veste di saccho bianco et vanno cinti di corda di canapa. Et sulla testa portano la nutiata colla colonba. Et co' raggi dello Spirito Santo. Et tenghono disciprina di corda»⁴¹. La descrizione corrisponde all'immagine, eccezion fatta per il simbolo del sodalizio che non compare sulla buffa. Non si tratta comunque di un caso raro: spesso sappiamo dai capitoli o da pagamenti a pittori e ricamatori che sulla cappa appariva l'emblema, ma non sempre troviamo riscontro nella documentazione iconografica relativa. Inoltre lo staffile sembra costituito da una striscia di cuoio, mentre i capitoli ci dicono fosse di corda.

Se diverse potevano essere le motivazioni per la scelta del colore delle vesti (ad esempio per analogia con quello dell'abito di un ordine religioso, come il «bigio dell'abito di sancto Francesco» voluto dalla Compagnia di San Francesco detta del Martello in Santa Croce)⁴², in taluni casi il colore assumeva un significato diverso. Così nella Compagnia di Gesù Pellegrino di Firenze, fondata nel 1333 e con sede nei chiostri di Santa Maria Novella, aveva luogo una pratica – legata alla autoflagellazione intesa come espiazione – il cui significato simbolico era basato proprio sul colore della veste. Le punizioni per coloro che avevano commesso mancanze prevedevano una gradazione delle pene commisurata alla gravità dell'atto compiuto: in taluni casi il colpevole doveva restare inginocchiato per tutta la tornata con una veste nera; ogni fratello – indossando la consueta veste bianca del sodalizio – doveva infliggergli un colpo con la disciplina proferendo le parole «lodato sia sempre Dio», il colpevole rispondeva «sempre» e chiedeva perdono a tutti. L'uso di una cappa di colore diverso non era limitata all'oratorio, perché ad alcuni membri che si erano macchiati di una colpa, fu imposto di recarsi – indossando la veste nera – alla chiesa della Santissima Annunziata⁴³. Nella sede della Compagnia di Gesù Pellegrino erano conservate per questo scopo – come testimonia l'inventario degli arredi del 1421 – «nove veste tutte nere da punizioni», oltre a 148 normali vesti bianche⁴⁴. In questo caso la cappa bianca era simbolo di nitore morale mentre quella nera era rappresentazione e metafora dello stato di peccato in cui si trovava il colpevole, che solo dopo l'espiazione poteva tornare a indossare quella bianca.

Spesso però le vesti nere erano utilizzate abitualmente da tutti i membri di un sodalizio, forse per evidenziare il comune desiderio di mortificazione: così i

⁴¹ Cfr. Sebregondi, *La "Compagnia della Nunziata"* cit.

⁴² ASF, Congregazioni religiose soppresse dal Governo Francese, 92 (Convento di Santa Croce) 390, c. 5r-v.

⁴³ ASF, CRS 910, 7, cc. 4v, 5r, 5v.

⁴⁴ ASF, CRS 903, *Libro dello inventario delle masseritie della Compagnia del pelegrino 1421-1630*, c. 3r.

confratelli della compagnia di disciplinati di Santa Maria della Misericordia di Borgo Sansepolcro, indossavano la cappa nera. Nel pannello centrale del notissimo polittico commissionato a Piero della Francesca nel 1445 e terminato probabilmente nel 1462, oggi nella Pinacoteca Comunale, sotto il manto della Madonna è raffigurato un confratello del sodalizio, del quale si vede la testa coperta dalla buffa, che ha un'apertura per gli occhi e la punta pronunciata.

Nera era anche la veste della confraternita fiorentina di San Giovanni Battista detta dello Scalzo di Firenze (fig. 16), come mostra il rilievo in terracotta invetriata attribuito a Benedetto Buglioni e databile al 1510 circa, nella lunetta sopra l'ingresso dell'attuale Museo in via Cavour a Firenze. La cappa è ampia e forma pieghe, le maniche sono strette ai polsi e rimboccate, la corda alla vita è bianca, la punta della buffa alzata e i flagelli sono di corda a tre fili, uniti da una impugnatura. Prescrivevano gli statuti del sodalizio risalenti al 1467, che per andare a processione «ciascuno de (...) fratelli debba fare una vesta nera di panno grosso a uso di disciplina quanto sia sua possibilità a'ffarla. La quale vesta abbia il segno della nostra chonpagnia in sulla spalla ritta»⁴⁵.

Il secondo momento nel quale la veste assumeva un significato particolare era l'ingresso dei nuovi confratelli: la cappa indossata dal novizio per la prima volta simboleggiava – come l'abito del Battesimo – l'inizio di una nuova vita, dedicata in questo caso alla penitenza. Secondo i capitoli della compagnia di Gesù Pellegrino di Firenze del 1359, i nuovi adepti dovevano essere accolti da tutti i confratelli – che per quel primo giorno non dovevano farsi riconoscere – con la cappa indosso e la buffa calata. I novizi pagavano tre lire che davano diritto a ricevere dai camarlinghi «una vesta, corda e disciplina e calze all'uso della disciplina»⁴⁶. Era infatti cura degli ufficiali far realizzare la “divisa”: così ad esempio nel 1348 i camarlinghi comprarono panno per le vesti e le calze, refe per cucirle, corda per le cinture e discipline. In seguito fecero confezionare gli abiti e le calze e dipingere «dodici Salvatori», cioè immagini di Gesù Pellegrino simbolo del sodalizio (anche se dal documento non emerge chiaramente se le raffigurazioni furono riprodotte direttamente sulla stoffa o su piccoli riquadri poi cuciti)⁴⁷. In altri sodalizi erano i confratelli stessi a doversi procurare le vesti: come prescrivevano le modifiche del 1398 agli statuti della Compagnia di Santa Croce di Borgo Sansepolcro, il novizio non poteva essere accettato «se non pagava soldi 25» e si procurava «una vessta de panno lino la quale vessta sia sì grande che sia bona a omni homo»⁴⁸: non poteva cioè essere realizzata su misura, ma doveva poter servire per chiunque. Forse per questo gli abiti appaiono spesso molto abbondanti, dato che sicuramente anche quando venivano fatti confezionare dagli ufficiali, la misura era tale da potersi adattare a tutti, e dunque ampia.

⁴⁵ ASF, Capitoli di Compagnie Religiose Soppresse 152, c. 13r.

⁴⁶ K. Giles Arthur, *Cult Objects and Artistic Patronage of the Fourteenth-Century Flagellant Confraternity of Gesù Pellegrino*, in *Christianity and the Renaissance* cit., pp. 336-360.

⁴⁷ ASF, CRS 918, 34, c. LXIIIv.

⁴⁸ Banker, *Death in the Community* cit., p. 227.

Una severa regolamentazione era riservata al modo in cui le cappe erano custodite: non potevano essere portate fuori dalla confraternita, ma al termine della tornata, ad esempio nella Compagnia di Gesù Pellegrino, i fratelli, dopo essersi rivestiti, dovevano «rilegare l'abito, e tenendolo tra le braccia inginocchiarsi all'altare e poi riappendere la veste al suo posto»⁴⁹. Infatti spesso vi erano delle apposite spalliere⁵⁰ o cassette dove ciascuno poteva tenere la propria veste e la disciplina⁵¹. La cura degli abiti era affidata a sagrestani, massai o camerlinghi che dovevano «tenerne conto» e anche «sciorinarle», cioè farle lavare, come avveniva ad esempio a Firenze in San Domenico detto del Bechella⁵².

I momenti pubblici dell'uso delle vesti erano costituiti da processioni e funerali. Il corteo che compare nella xilografia sul frontespizio del citato *Libro da compagnia o vero di fraternita di battuti*, stampato a Firenze nel febbraio 1493/94 da Lorenzo Morgiani e Giovanni di Magonza, mostra una confraternita di disciplinati che indossa la veste con il simbolo del sodalizio sulla spalla destra. La buffa presenta una punta molto allungata e i fori per gli occhi; le maniche sono tanto lunghe che permettono al portacroce di sorreggere il crocifisso con le mani coperte, in accordo con la consuetudine orientale, secondo la quale oggetti sacri non potevano essere toccati a mani nude. I piedi sono calzati di nero, di quelle «calze all'uso della disciplina» che la confraternita di Gesù Pellegrino prescriveva ai fratelli, in quel caso si trattava però di calze bianche, poiché erano realizzate con la stessa tela usata per le vesti. Non sempre nel corso delle processioni i confratelli si disciplinavano, come dimostra anche l'incisione nella quale i membri del sodalizio non recano la frusta. La processione unita alla flagellazione aveva luogo solo in occasioni particolari quali la Settimana Santa o l'ostensione di immagini particolarmente venerate. Così gli statuti del 1359 della Compagnia di Gesù Pellegrino prevedevano che il Venerdì Santo i confratelli dovessero «andare (...) per la terra ad disciplina insieme» cioè processionalmente e disciplinandosi⁵³, mentre nella Compagnia di San Giovanni Battista detta dello Scalzo questa pratica era prevista per il Giovedì Santo⁵⁴. Il soprannome dato a questa confraternita derivava dal fatto che il portacroce che precedeva il gruppo era senza calzature, mentre l'usanza era estesa a tutti i membri della Compagnia di San Benedetto Nero, che si flagellavano incedendo scalzi e in silenzio⁵⁵.

⁴⁹ Cfr. Giles Arthur, *Cult Objects* cit., pp. 336-360.

⁵⁰ Ad esempio nella Compagnia del Gesù in Santa Croce, cfr. Weissman, *Ritual Brotherhood* cit., pp. 82-84.

⁵¹ ASF, CRS 910, 8, c. 2r.

⁵² Meersseman, *Ordo fraternitatis* cit., pp. 731-732. Dovevano anche «procurare che le veste stiano ordinate ciascuna al segnale e al luogo loro, e che ciascuna sia segnata del suo segnale, sì che ciascuno si ricognoisca dove dee stare».

⁵³ Giles Arthur, *Cult Objects* cit.

⁵⁴ ASF, Capitoli di Compagnie Religiose Soppresse 152, c. 13r.

⁵⁵ *Ibid.*, 635.

A piedi nudi appaiono anche i confratelli nel particolare di una predella opera di un ignoto seguace di Lorenzo di Piero detto il Vecchietta, raffigurante *San Bernardino che predica a una compagnia di disciplinati*, databile intorno al 1444 e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 17). Il gruppo ascolta la predica del santo all'aperto: la veste è bianca, aperta sulla schiena da una ampia lacuna a forma di scudo, con sulla spalla destra dipinto il simbolo, costituito da un teschio. La buffa è diversa da quelle che compaiono abitualmente anche in altri dipinti senesi, ed è composta da una specie di passamontagna che contorna l'ovale del volto, cui superiormente è cucito un pannello che può essere rialzato o lasciato cadere e, data la foggia, rimane aderente al capo e non forma la punta consueta. Lo staffile è formato da due fasce di cuoio bianco; questo genere di flagelli veniva adoperato all'esterno, mentre nell'oratorio venivano preferite discipline di corda «per fuggire strepito»⁵⁶. L'uso di staffili più rumorosi nel corso delle processioni era forse legato anche alla volontà di impressionare la popolazione che assisteva all'incedere del gruppo.

Un altro momento pubblico nel quale la veste assumeva un particolare significato erano i funerali dei confratelli. Questo genere di cerimonie era molto ricercato dagli appartenenti alle classi più abbienti perché consentiva di sfuggire alle leggi suntuarie emanate dai comuni per limitare l'ostentazione nella celebrazione della morte, mentre da tutti gli altri perché consentiva un funerale decoroso. La parte inferiore della «tavola da morti» della Compagnia di Gesù Pellegrino, oggi nella Galleria dell'Accademia di Firenze, mostra le *Esequie di un confratello del sodalizio* (fig. 18): è attribuita a Niccolò di Pietro Gerini e viene datata intorno al 1404-1408. Nella scena sono raffigurati venti confratelli della compagnia inginocchiati intorno al corpo del defunto che è stato rivestito della veste bianca ed è stato poggiato per terra prima della sepoltura; il morto è composto dinanzi a un crocifisso tenuto da uno dei fratelli le cui maniche della veste sono tanto lunghe da permettergli di reggere la croce con le mani coperte. Le mani degli altri confratelli sono però in vista, mentre reggono gli staffili formati da un bastone cui sono appese delle corde con nodi. In svariate altre raffigurazioni ricorre il gesto del confratello che regge con la sinistra la cocca anteriore della buffa, forse per tenerla abbassata impedendo che il volto si scopra. La buffa non presenta apertura per gli occhi, tanto che uno dei confratelli sullo sfondo, forse per poter leggere l'Ufficio funebre, la tiene sollevata sulla fronte. L'immagine corrisponde a quanto previsto dai capitoli della stessa Compagnia di Gesù Pellegrino, che non si differenziano comunque molto da altri statuti analoghi⁵⁷: alla notizia della morte di un confratello era prescritto che due membri portassero alla casa del defunto «la veste disciplinale, con che era usato nella vita sua fare penitenza e di quel-

⁵⁶ BNCF, Magliabechiana Cl. VIII, cod. 1500, c. 3r-v.

⁵⁷ ASF, Capitoli di Compagnie Religiose Soppresse 152, c. 8v; San Giovanni Battista dello Scalzo e Santa Croce, 1364.

la lo facciano vestire». Gli appartenenti al sodalizio si radunavano poi in compagnia, indossavano la cappa «sopra gli altri panni» – dunque non sul corpo nudo come nelle consuete tornate o processioni – e poi, in numero di sedici o anche più, andavano insieme al sacerdote alla casa del defunto. Otto rimanevano in ginocchio all'esterno presso la bara vuota, gli altri entravano in casa del morto, lo coprivano con la coltre del sodalizio e lo trasportavano in chiesa per l'ufficio funebre e infine alla sepoltura. I flagellanti della compagnia della Santa Croce di Borgo Sansepolcro inviavano le vesti solo se un familiare prometteva di riconsegnarla dopo il funerale oppure di pagarla.

Dato l'uso intenso cui gli abiti erano sottoposti, è difficile che gli esemplari conservati siano molto antichi, ma la foggia è rimasta quasi invariata attraverso i secoli, fino ai giorni nostri. In altre zone d'Italia – ad esempio in Liguria o in Puglia – già dal Cinquecento il rito processionale si impreziosì, e con esso il lusso degli abiti utilizzati, soprattutto da parte di coloro che rivestivano le cariche⁵⁸. A Firenze, a Siena e nell'Aretino invece, la veste rimase sostanzialmente uguale e non si arricchì di accessori particolari e solo dopo il Concilio di Trento si aggiunsero diverse colorazioni brillanti agli iniziali colori essenziali.

Con il passar dei secoli, con l'affievolirsi dello spirito penitenziale e la quasi totale scomparsa delle pratiche di autoflagellazione, è però venuto meno il significato stesso della foggia delle vesti, il cui modello si era sviluppato proprio per rispondere alle esigenze delle confraternite di disciplinati: si è perciò conservata una forma cui sono stati però tolti i contenuti.

Nelle confraternite di carità la segretezza della veste avvolgeva chi compiva opere di misericordia con scopi e significati in parte diversi da quelli dei gruppi di disciplinati: in ambedue i casi calare il cappuccio creava una barriera alle distrazioni esterne e l'uniformità della cappa offriva parità ai membri di diversa estrazione, ma soprattutto – e qui è la differenza – il suo uso nei sodalizi caritativi, impedendo di riconoscere chi compiva l'atto filantropico, rispondeva al precetto evangelico «la carità è segreta». Lo mostra, ad esempio, una tavoletta di un ignoto pittore toscano che raffigura *Il cappellano e i confratelli della compagnia del Crocifisso di San Sepolcro seppelliscono un cittadino morto nella pestilenza del 1523*, conservata nella Pinacoteca di Borgo Sansepolcro. Seppellire i morti nel corso delle morie costituiva un atto di grande coraggio e carità, dunque chi lo compiva doveva restare segreto, di qui la necessità di preservare l'anonimato sotto la veste e la buffa. Cambiano gli scenari, ma non cambia la sostanza dell'immagine della tavoletta di predella allogata per l'altare delle riunite compagnie della Misericordia e del

⁵⁸ La veste completa consisteva essenzialmente in una lunga cappa fornita di cintura e cappuccio a punta arrotondata, che copriva le spalle e di un corto mantello detto "tabarrino" in Liguria (cfr. E. Parma Armani, *Note sul patrimonio tessile delle confraternite genovesi e liguri* in *La Liguria delle Casacce* cit. pp. 68-95) e "mozzetta" in Puglia (cfr. L. Bertoldi Lenoci, *Gli ambienti e le cose, in Confraternite: arte e devozione* cit.). L'uso delle cappe e delle buffe nelle processioni e nei funerali fu proibito in Toscana da Pietro Leopoldo con l'editto di soppressione del 1785.

Bigallo di Firenze a Ridolfo del Ghirlandaio nel 1515, raffigurante *Tobia e Tobio* *sotterrano un morto davanti al Bigallo*. Sul fondo compaiono infatti alcuni confratelli completamente celati, impegnati a seppellire un morto nei pressi della loggia, sede del gruppo, in piazza San Giovanni⁵⁹.

Nelle confraternite di confortatori, i cui membri accompagnavano i condannati a morte al patibolo confortandoli, le vesti avevano un significato ulteriore perché i membri si esponevano nell'esercizio della loro funzione al contatto "impuro" con i rei e i cadaveri dei giustiziati. Questa mansione imponeva una assoluta segretezza sia sul sodalizio, sia su chi ne faceva parte (e la buffa assolveva pienamente alla necessità di riservatezza), perché i confratelli avevano da un lato contatti "impuri" con i criminali, dall'altro rimanevano parte integrante della città, spesso con funzioni sociali elevate. La veste consentiva dunque la totale divisione dei differenti ruoli che la stessa persona si trovava a svolgere, ora come cittadino, ora come confratello. I membri del gruppo dovevano dunque restare segreti, sconosciuti alla città, insieme resi irricognoscibili e protetti dalla buffa, che scendeva fin sulle spalle per impedire che un movimento involontario la sollevasse permettendo agli astanti di riconoscere chi stava compiendo l'atto caritativo. Una segretezza fondamentale poiché da un lato l'opera di seppellimento dei giustiziati veniva considerata con diffidenza, dall'altro l'esercizio di questo atto di pietà veniva percepita come una significativa manifestazione di penitenza e umiliazione⁶⁰.

Sembra però che questo abbigliamento, almeno a Firenze, non fosse utilizzato in occasione dei primi seppellimenti a partire dal quarto decennio del Trecento, poiché dai ricordi della Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio si apprende che solo dal 1423 i membri iniziarono a indossare le vesti dal cui colore derivò poi l'appellativo di "Neri", passato a designare il gruppo ristretto dei confratelli che si dedicava al conforto⁶¹. I nuovi indumenti sono dunque sintomo della trasformazione che si concretizza nel XV secolo, quando viene codificata la suddivisione all'interno dei sodalizi di giustizia che si configurano come un gruppo ristretto e segreto (i confortatori) di fratelli scelti all'interno della confraternita originaria. Questa "compagnia madre", impegnata negli interventi filantropici tradizionali, offriva anche protezione al nucleo ristretto e segreto, accollandosi l'opera di mediazione con la città⁶². Una nota immagine mostra il condannato a morte forse più famoso a Firenze,

⁵⁹ ASF, Bigallo, vol. XV, fasc. 5, *Deliberazioni e stanziamenti*, 24 gennaio 1515-24 gennaio 1516, c. 73r. Cfr. in H. Kiel, *Il Museo del Bigallo*, Milano 1977, pp. 123-124.

⁶⁰ Cfr. L. Sebegondi, *Riti, rituali e spazi dei confortatori fiorentini*, in *La Croce di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli. Ricerche e conservazione*, a cura di M. Ciatti, Firenze 2005, pp. 31-51.

⁶¹ Cfr. Biblioteca Riccardiana, Firenze, Ms. 3252, c. 40 e Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.I.138, c.n.n.

⁶² Per la creazione di gruppi ristretti dediti esclusivamente al conforto dei condannati, cfr. tra l'altro A. Prosperi, *Il sangue e l'anima. Ricerche sulle compagnie di giustizia in Italia*, in «Quaderni Storici», 17 (1982), pp. 990-992 (pp. 965, 967, 971); C. Cutini, *I condannati a morte e l'attività assistenziale della Confraternita della Giustizia di Perugia*, in «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», 82 (1985), pp. 173-186 (p. 174).

Girolamo Savonarola, accompagnato da due confortatori e con altre due copie ad affiancare i compagni di martirio (fig. 19)⁶³.

Per ogni condannato, appare una tavoletta “del conforto”, il cui uso, derivato dalle “paci” utilizzate nelle celebrazioni religiose⁶⁴, non avrebbe avuto una motivazione se l’attività delle confraternite si fosse limitata a un intervento successivo alla morte del giustiziato per seppellirne il corpo. Le tavolette dipinte venivano infatti usate dai confortatori perché le immagini che riproponevano i tormenti di Gesù e dei martiri potevano alternativamente confortare o incutere terrore nel condannato a seconda del suo stato d’animo: erano destinate a far sentire il reo pentito simile a Cristo, o a presentare al detenuto che rifiutava la confessione le sofferenze che stava per affrontare⁶⁵. La tavoletta aveva anche lo scopo di creare una barriera tra il condannato e la folla tumultuante, per impedirgli la visione degli strumenti di tortura, ma anche per difendere gli spettatori dal potere contaminante dell’occhiata estrema del condannato, che si credeva avesse il potere di trascinare con sé chi si fosse trovato a incrociarla⁶⁶.

4. Apparati processionali

Gli arredi utilizzati dalle confraternite all’esterno dell’oratorio sono rappresentati soprattutto dagli apparati per le processioni e i pellegrinaggi, che costituivano fra le cerimonie più importanti per le confraternite e tra i momenti di maggiore fervore devozionale. Ogni confraternita era preceduta nelle processioni dal “segno” (come lo chiama Vasari), cioè da una insegna e da una croce. L’insegna poteva essere costituita da uno stendardo o gonfalone, in tela, tavola o ricamato⁶⁷. Se la visione dei dipinti conservati negli orato-

⁶³ Cfr. L. Sebregondi, *Iconografia di Girolamo Savonarola. 1495-1998*, Firenze 2004, pp. 15-23.

⁶⁴ Sull’uso delle “paci a tavoletta” in ambito liturgico cfr. *Suppellettile ecclesiastica*, a cura di B. Montevicchi, S. Vasco Rocca, Firenze 1987, pp. 315-317.

⁶⁵ Sulle tavolette da conforto cfr. tra l’altro S.Y. Edgerton, *A Little-know “purpose of art” in the Italian Renaissance*, in «Art History», 2, 1, 1979, pp. 45-61; Id., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca-London 1985 e A. Prosperi, *Mediatori di emozioni. La compagnia ferrarese di giustizia e l’uso delle immagini*, in *L’impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. Bentini, L. Spezzaferro, Bologna 1987, pp. 287-290.

⁶⁶ Sullo sguardo contaminante del condannato, che poteva essere bloccato dalla tavoletta o da una benda, cfr. tra l’altro F. Fineschi, R. Mancini, *La maschera della morte. Esecuzioni capitali a Roma in età moderna*, in *La Medusa del Caravaggio restaurata*, a cura di C. Caneva, Roma 2002, pp. 81-82.

⁶⁷ Sui gonfaloni cfr. *Gonfalon umbri del Rinascimento*, a cura F. Santi, Perugia 1976; L. Sebregondi, *Religious Furnishings* cit., pp. 151-152; M. Bury, *Tabernacoli e gonfaloni*, in *Benedetto Bonfigli e il suo tempo*, Atti del convegno, Perugia 21-22 febbraio 1997, a cura di M.L. Cianini Pierotti, Perugia 1998, pp. 52-57; *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d’Alessandro e Ludovico Urbani, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche), Milano 2001, pp. 148-151; 186-187; V.M. Schmidt, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche del Quattrocento*, in *I Da Varano e le Arti*, Atti del convegno, Camerino, 4-6 ottobre 2001, a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Ripatransone (AP) 2003, II, pp. 551-578.

ri era – in epoca più antica – limitata ai soli confratelli, i gonfaloni dovevano invece rispondere all'esigenza di essere mostrati in pubblico e di rendere immediatamente riconoscibile il sodalizio che incedeva processionalmente dietro l'immagine. Generalmente vi era raffigurato il santo protettore del sodalizio da un lato e un evento evangelico dall'altro, sempre collegato alla intitolazione del gruppo. Così il "segno" realizzato da Giovan Antonio Sogliani intorno al 1517-1521 per la Compagnia di San Niccolò del Ceppo, era costituito da due tavole dipinte e accoppiate, unite da un «adornamento» dorato, issato sulle spalle di un facchino: anteriormente appariva la *Visitazione* (cui il gruppo era cointitolato) e sul verso *San Niccolò e due fanciulli confratelli del Ceppo*⁶⁸. Anche nel gonfalone della compagnia di San Jacopo del Nicchio dipinto da Andrea del Sarto appare il patrono accompagnato da due fanciulli in veste bianca (fig. 7), mentre più frequentemente il protettore era accompagnato da numerosi confratelli inginocchiati, come ad esempio il già citato stendardo dipinto da Spinello Aretino, con la *Maddalena in trono* destinato alla compagnia di disciplinati di Santa Maria Maddalena di Sansepolcro (fig. 12).

Mentre nei due "segni" cinquecenteschi sono rispettate le dimensioni reali del santo e dei bambini, in quello di primo Quattrocento, e in numerosissimi altri, le figure dei confratelli sono in una scala dimensionale inferiore rispetto a quelle sacre. Così, per fare un esempio solo, nello stendardo processionale⁶⁹ realizzato dal cosiddetto Maestro di Staffolo (attivo nelle Marche tra secondo e terzo quarto del sec. XV), il recto mostra la *Madonna della Misericordia*, con Dio Padre che, adirato con gli uomini, è in procinto di scagliare le frecce della collera divina, e sul verso sono raffigurati i santi intercessori *Giovanni Battista e Sebastiano* con la più antica veduta di Fabriano a noi pervenuta e, in alto, Cristo risorto. La presenza di Sebastiano, santo *contra pestem* per eccellenza, invocato nel corso delle epidemie per analogia tra il martirio subito e le frecce della pestilenza scagliate dall'Eterno, ha fatto proporre quale data di esecuzione il 1449, quando Fabriano fu colpita dal contagio. Il tema della Madonna della Misericordia, con Maria che distende il mantello sotto cui cercano rifugio fedeli di ogni ceto, religiosi, membri di confraternite, laici, e tutti coloro che si affidano a lei, pur risalendo al XIII secolo, ha avuto la maggiore diffusione nel Tre e Quattrocento, frequentemente proprio sugli stendardi processionali. La presenza della città, come qui Fabriano, fedelmente riproposta, mostra la forte volontà di contestualizzare l'immagine in una realtà precisa e perfettamente riconoscibile. Esempari in legno sono conservati in area marchigiana, umbra, laziale, siciliana, pugliese e sarda, e in Toscana a Firenze, Pisa, Siena e anche nel "contado".

Nei cortei venivano usati anche i crocifissi processionali, cioè delle croci con il Cristo a tutto tondo, spesso con un "fusciacco", cioè un parato compo-

⁶⁸ Cfr. Sebregondi, *La compagnia e l'oratorio di San Niccolò del Ceppo* cit., pp. 22-23, 49-51.

⁶⁹ Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. P.V. 7586. La tavola deriva da quella di Pietro di Domenico da Montepulciano, oggi al Musée du Petit Palais di Avignone.

sto da una striscia di tessuto distesa su un supporto, a formare una specie di baldacchino. Facevano parte degli arredi utilizzati nelle processioni anche mazze (cioè delle aste, solitamente lignee, con intagliato superiormente l'emblema della confraternita o la figura del santo titolare del sodalizio), lanternoni (vale a dire lumi portatili in legno o metallo chiusi da vetri, issati su aste) e insegne (cioè contrassegni lignei o metallici con l'emblema della confraternita) di cui ci sono rimasti esemplari di produzione seriale soprattutto sette e ottocentesca.

Oltre che dell'arte confraternale, è dunque proprio di questa produzione "minore" che bisogna salvaguardare la conservazione, poiché il mutare dei tempi minaccia seriamente di disperdere un patrimonio straordinario, strettamente connesso agli usi delle confraternite, di cui si rischia di perdere la conoscenza.

Glossario degli arredi confraternali

Arcibanco da compagnia, grande sedile generalmente rialzato, collocato negli oratori confraternali ai due lati della porta d'ingresso e destinato a chi ricopre le cariche.

Banda processionale, drappo in tessuto appeso a un'asta, usato per le processioni o, di colore nero, per i servizi funebri.

Bossolo, guaina in cuoio, assicurata a una cintura, in cui si inserisce l'estremità inferiore della croce processionale o dello stendardo nel corso delle processioni.

Bussolotto per elemosine, contenitore per la raccolta delle offerte costituito da un coperchio metallico, incernierato, con fessura centrale, corredato da un manico e da un sacchetto.

Croce penitenziale, croce decorata dagli strumenti della Passione e utilizzata nel corso della Settimana Santa.

Crocifisso processionale, croce di grandi dimensioni con il Cristo a tutto tondo, utilizzata nel corso delle processioni, spesso addobbata da un fuscicco.

Espositorio, base, solitamente lignea, per esporre reliquie od ostensori.

Fuscicco, parato composto da una striscia di tessuto distesa su un supporto, che forma una specie di baldacchino attorno al Cristo dei crocifissi processionali.

Insegna processionale, contrassegno ligneo o metallico con l'emblema di una confraternita, issata su un'asta e usata nelle processioni.

Lanterna (o Lanternone) processionale, lume portatile in legno o metallo chiuso da vetri, issato su un'asta.

Manganelle, sedili degli stalli (o scanni) che corrono lungo i lati lunghi delle confraternite, destinati ai confratelli.

Mazza processionale, asta, solitamente lignea, con intagliato superiormente l'emblema della confraternita o la figura del santo titolare del sodalizio.

Prospere, postergali degli stalli (o scanni) che corrono lungo i lati lunghi delle confraternite.

Residenza (o Tronetto per l'esposizione eucaristica), base di solito in legno riccamente intagliato e dorato, collocata sopra l'altare per l'esposizione del Santissimo.

Stendardo processionale, gonfalone, solitamente in tela, teso su un'asta, che reca dipinti sui due lati santi titolari del sodalizio, spesso accompagnati dai membri della confraternita, raffigurazioni simboliche e narrazioni evangeliche. Quando su tavola, si trattava di due immagini – spesso di dimensioni ridotte – unite da una cornice.

Tabella di confraternita, tabellone ligneo in cui inserire le targhette coi nomi dei membri del sodalizio.

Tabella, strumento formato da una tavola lignea, con impugnatura, sulla quale battono maniglie di ferro o elementi in legno, utilizzato nel corso della Settimana Santa.

Traccola, strumento – costituito da una cassa armonica lignea che racchiude alcune lamelle flessibili, sfregate da ruote dentate mosse da una manovella – usato nel periodo pasquale in luogo delle campane.



1. Duccio di Buoninsegna, *Maestà Rucellai*, tempera su tavola, 1285; Firenze, Galleria degli Uffizi



2. Franz-Adolf von Stürler, *La Madonna di Cimabue condotta in processione a Santa Maria Novella*, olio su tela, 1859; Montauban, Musée Ingres



3. Cerchia di Bernardo Daddi (“Maestro di Barberino”), *Madonna della Misericordia*, affresco, 1342; Firenze, Sala dell’Udienza della Misericordia, poi del Bigallo



4. Benozzo Gozzoli, *Pala della Purificazione*, tavola, Londra, National Gallery



5. Cosimo Rosselli, *La Madonna col Bambino, quattro santi e gli Innocenti*, tavola, 1475-1480 ca.; Berlino, Staaliche Museen



6. Andrea del Sarto, *Battesimo di Cristo*, affresco in terra verde, 1507-1508 ca.; Firenze, Chiostro dello Scalzo



7. Andrea del Sarto, *San Jacopo e due fanciulli membri della Compagnia di San Jacopo "del Nicchio"*, olio su tela, 1528-1529; Firenze, Galleria degli Uffizi



8. Formella con l'emblema della Compagnia della Misericordia e del Bigallo nel periodo della loro unione (1425-1525); Firenze, Borgo la Croce



9. *Formella con l'emblema della Compagnia di Sant'Eligio dei Maniscalchi*; Firenze, via San Gallo, presso via delle Ruote



10. *Tipario da pane*; Cerqueto (Teramo), Museo Folkloristico



11. *Bussolotto per votazioni con la figura di san Sebastiano*, legno dipinto, seconda metà del sec. XVI, Buonconvento (Siena), Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia



12. Spinello Aretino, *Stendardo raffigurante la Maddalena in trono per la compagnia di discipolati di Santa Maria Maddalena di San Sepolcro*, 1395-1400; New York, Metropolitan Museum



13. *Membro della Compagnia di San Niccolò del Carmine impegnato nella flagellazione*, 1431, miniatura in ASF, Capitoli di Compagnie religiose soppresse 439, c. 1r.



14. Santi Buglioni, *Annunciazione*, terracotta invetriata, 1520-1530 ca.; Firenze, Oratorio detto "di San Pierino", via Gino Capponi



15. Santi Buglioni, *Confratello della Compagnia della SS. Annunziata*, terracotta invetriata, 1520-1530 ca.; Firenze, Oratorio detto "di San Pierino", via Gino Capponi



16. Benedetto Buglioni, *San Giovanni Battista e due membri della confraternita detta dello Scalzo*, terracotta invetriata, 1520 ca.; Firenze, Museo del Chiostro dello Scalzo, via Cavour



17. Ignoto seguace di Lorenzo di Piero detto "il Vecchietta", particolare della predella raffigurante *San Bernardino predica ai disciplinati*, tavola, 1444 circa; Siena, Pinacoteca Nazionale



18. Niccolò di Pietro Gerini, *Esequie di un confratello del sodalizio di Gesù Pellegrino*, tavola, 1404-1408; Firenze, Galleria dell'Accademia



19. Francesco Rosselli (attr.), *Supplizio di Girolamo Savonarola*, tavola, 1498; Firenze, Museo di San Marco

