

Les images de Bernardin de Sienne : du visible à l'Invisible

Au printemps 1450, alors que les fêtes du jubilé battent leur plein à Rome, le pape Nicolas V célèbre en grande pompe la canonisation de frère Bernardin de Sienne de l'Ordre des Mineurs¹. Issu d'une riche famille de l'aristocratie siennoise, celle des Albizzeschi, Bernardin est né le 8 septembre 1380 à Massa Marittima (en Toscane) où son père Tollo Bandi degli Albizzeschi exerçait la fonction de gouverneur de la ville². [redacted] s'apprêtant à avoir tenté de mener une vie érémitique, il entre en 1402 dans l'Ordre franciscain en choisissant un couvent de l'Observance puis commence à prêcher³. Orateur exceptionnel et voyageur infatigable, il se consacre entièrement pendant plus de vingt ans à la prédication itinérante qui le conduit à travers une grande partie de la péninsule italienne. Ce sont précisément ses talents de prédicateur qui le rendent célèbre à partir des

¹ Sur les cérémonies de 1450 autour de la canonisation de Bernardin à Rome, mais aussi à Sienne voir D. Arasse, « Fervebat pietate populus : art et dévotion et société autour de la glorification de saint Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'École française de Rome (Moyen Âge-Temps Modernes)*, 89, 1977, p. 189-263.

² Sur la vie et l'œuvre de saint Bernardin voir la mise au point utile de R. Manselli dans le *Dizionario biografico degli italiani* (DBI), IX, Rome, (1960) col. 214-225.

³ Sur la notion d'Observance dans la tradition monastique et ecclésiastique occidentale voir G.G. Merlo, article « Observance », in A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge*, 2, Cambridge-Paris-Rome, 1997, p. 1095. Le mouvement de l'Observance franciscaine s'est organisé à partir de 1368 autour de Paolo da Trinci (†1393). C'est son successeur, Jean de Stronccone, gardien de Colombaio et vicaire provincial de l'Observance en Toscane qui reçut Bernardin dans l'Ordre : Ph. Jansen, « Bernardin de Sienne », in A. Vauchez (dir.), *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, VII, *Une Église éclatée 1275-1545*, Paris, Hachette, 1986, p. 82-83.

Frères Mineurs Conventuels, où les principales familles de la ville étaient fières d'établir leurs sépultures, l'image de Bernardin apparaît à plusieurs reprises. L'œuvre la plus ancienne, qui est assurément antérieure à 1450 – Bernardin n'a pas d'auréole –, date vraisemblablement du vivant du prédicateur ou de l'année de sa mort. Daniel Arasse⁹ suggérait une réalisation entre 1431 et 1435 parce que, exceptionnellement, deux mitres seulement au lieu des trois habituelles figuraient à côté de Bernardin⁹. Ces coiffes épiscopales, signe de l'humilité du frère, symbolisent les évêchés qu'il a successivement refusés : celui de Sienne en 1425, celui de Ferrare en 1431 et celui d'Urbino en 1435. Mais en fait, la fresque, peinte sur une image plus ancienne, est lacunaire : toute la partie inférieure est détruite, ce qui laissait largement place à la troisième mitre. Aussi vaut-il mieux situer la peinture à la fin de la vie du frère mineur, tant pour son style que pour son iconographie.

Tous les attributs qui feront la fortune de l'image de Bernardin sont déjà en place. Le prédicateur debout en habit franciscain semble s'adresser à un dévot à ses pieds pour lequel il esquisse un geste de bénédiction. Son visage incliné est éclairé par un regard empreint à la fois d'une grande intensité et de douceur. Il exprime cette « tranquillité heureuse » que décrivent ses biographes¹⁰. Bernardin présente le livre ouvert sur lequel est écrit en lettres gothiques bien lisibles le verset de l'évangile de Jean : *Pater manifestavi nomen tuum hominibus* (Jn 17, 6). De part et d'autre de sa figure, on peut voir à sa droite le Nom de Jésus inscrit dans un disque rayonnant à hauteur de son visage, à sa gauche, un peu plus bas, le mot CARITAS se détachant en lettres blanches sur le fond-écran. À sa ceinture, retenu par un simple cordon, pend un objet très présent dans l'iconographie bernardinienne quoique largement négligé par les historiens de son image : un étui noir à lunettes qui ici est exceptionnellement représenté ouvert laissant entrevoir le verre.

Venise et Pise se disputent la paternité de l'invention des verres correcteurs. Il semble cependant que les verres convexes destinés à corriger la presbytie soient apparus à Pise à la fin du XIII^e siècle. Mais Venise, principale centre de la fabrication du verre au Moyen Âge, en produisait les meilleurs exemplaires. Au Quattrocento, c'est Florence – où les artistes ont inventé les principes de la perspective géométrique et linéaire – qui devient le centre de

⁹ D. Arasse, « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, p. 433 n. 3.

¹⁰ D. Arasse, « Saint Bernardin ressemblant », *art.cit.*, p. 317.

production le plus important de lunettes¹¹. Vers le milieu du siècle en effet les Florentins ont mis au point les techniques des verres concaves pour compenser la myopie. Les ducs de Milan, Francesco Sforza et Galeazzo Maria, commandaient des lunettes florentines – réputées les meilleures – par centaines pour les offrir à leurs courtisans.

Nul doute que les ordres religieux se montrèrent particulièrement intéressés par une invention qui permettait aux frères de prolonger leur activité intellectuelle quand ils prenaient de l'âge. On savait en effet que la diminution de l'acuité visuelle se manifestait après la trentaine et on utilisait des échelles de correction correspondant à des intervalles de deux ans pour la myopie et de cinq ans pour la presbytie. Preuve à la fois d'un âge avancé et d'une intense pratique de la lecture, l'étui à lunettes correspond bien à l'image que l'on entend donner du prédicateur franciscain, ce qui explique le succès que connaît ce motif dans l'iconographie du saint. C'est cette double portée symbolique qu'il faut lui attribuer.

Dans la même église, sur le pilier voisin, le troisième du flanc droit, une autre fresque (Fig. 3, p. 132), également antérieure à 1450, montre Bernardin, toujours doté du livre et du Nom de Jésus, désigné comme *Beatus frater Bernardinus de Senis*, à côté de saint François d'Assise. Son auréole, différente de celle du fondateur de l'Ordre, semble avoir été repeinte sur les rayons d'or encore bien visibles. Au milieu du XV^e siècle, il est d'usage en effet dans l'iconographie chrétienne de distinguer soigneusement les saints dûment canonisés, qui seuls ont droit à l'auréole d'or, des bienheureux dont la tête est entourée de rayons¹². Il n'en reste pas moins vrai que le meilleur moyen pour transformer aux yeux des foules un candidat à la gloire des autels en un authentique saint est de le doter d'un nimbe ! La règle – non écrite – souffre donc bien des exceptions. Il suffit de citer le célèbre retable que Pietro di Giovanni d'Ambrogio réalisa pour l'Observance de Sienne, conservé aujourd'hui à la pinacothèque de la ville¹³. Sur cette œuvre, peinte en 1444, l'année même de sa mort, et donc six ans avant sa canonisation, Bernardin arbore une énorme auréole d'or.

¹¹ V. Ilardi, « Firenze capitale degli occhiali », in F. Franceschi et G. Fossi (dir.), *Art Fiorentina. La grande storia dell'Artigianato*, II. *Il Quattrocento*, Florence, 1999, p. 191-213.

¹² Sur la discussion à propos de l'usage de l'auréole et des rayons : A. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, ÉFR, 1981, p. 101-103, 114 [BÉFAR. 241].

¹³ P. Torriti, *La pinacoteca di Siena*, Gênes, 1978, p. 300

inv. N 73 et 89) et un au musée Poldi Pezzoli de Milan (inv. 1593)²³. C'est ce dernier, réalisé par Giorgio Schiavone (Juraj Čulinović), artiste originaire de Dalmatie et formé lui aussi à « l'école » de Francesco Squarcione, qui présente le plus de similitudes avec le panneau de Bergame au point de pouvoir soutenir l'hypothèse d'une matrice commune (Fig. 6, p. 135).

Contemporain du *Saint Bernardin* de Mantegna, un tableau à peine plus grand (39x27 cm) conservé à Pise à la Fondation de la Caisse d'épargne (inv. 1039) a été exécuté par un autre jeune artiste de génie, Vincenzo Foppa²⁴. Il reprend la composition du saint siennois en demi-figure, mais avec des différences notables. Le franciscain apparaît dans l'encadrement de marbre d'une fenêtre en plein cintre, tête nue, inclinée, presque de trois-quarts. Il semble profondément absorbé par la lecture du passage de l'évangile de saint Jean (17, 6). Entre son visage et l'ouvrage qu'il lit, brille le disque d'or contenant le Nom de Jésus. À sa ceinture pend l'étui à lunettes familial. Le tableau, réalisé lui aussi autour de 1450, reste lié à la tradition picturale d'un Jacopo Bellini qui avait cours en Lombardie, mais Vincenzo Foppa n'ignorait pas l'effervescence culturelle qui régnait alors à Padoue autour de Francesco Squarcione et les expériences artistiques novatrices qui y étaient menées²⁵. Il a donc pu avoir connaissance des autres portraits de saint Bernardin réalisés dans l'entourage du padouan.

Bien qu'ils aient un air de parenté, le tableau de Mantegna et celui de Foppa incarnent deux traditions parallèles. Le premier, comme celui de Schiavone qui lui ressemble comme un frère, toute en intensité contenue, semble une dernière image de l'homme de Dieu consumé par un feu intérieur, l'autre illustre plutôt le théologien affable et joyeux, infatigable promoteur du Nom de Jésus. Devant ces œuvres que leur petite taille destinait manifestement à la dévotion privée, on regrette de ne pouvoir préciser le nom et le milieu des commanditaires qui les ont fait faire.

²³ Pour les deux exemples de la pinacothèque de Crémone : F. Bisogni, « Per un census delle rappresentazioni di S. Bernardino da Siena nella pittura in Lombardia, Piemonte e Liguria fino agli inizi del Cinquecento », p. 380-381, fig. 9 et fig. 11.

²⁴ La signature a été repeinte, vraisemblablement à partir de celle figurant sur l'ancien cadre. Il s'agit de la plus ancienne œuvre connue à ce jour de Vincenzo Foppa qui avait une vingtaine d'années lorsqu'il l'exécuta. Cf. *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogue de l'exposition sous la direction de G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milan, 2002, p. 74.

²⁵ Bien que la présence de Vincenzo Foppa à Padoue ne soit pas directement documentée, elle apparaît dans les caractères stylistiques de certaines de ses œuvres. *Ibidem*, p. 72-73. G. Romano, « Vincenzo Foppa : gli anni di formazione », in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, op. cit., p. 25-37.

II. L'image et le culte

Dans la décennie qu'ouvre la canonisation (1450-1460) on constate une multiplication des images du saint peintes sur tous les types de supports, bois, mur, verre, tissu, parchemin, papier, qui se poursuit jusqu'à l'aube du XVI^e siècle. Ainsi entre 1450 et 1520 environ, Bernardin acquiert en Italie une stature de saint « national » et son image se diffuse largement en dehors de la péninsule²⁶. Son iconographie et le culte qu'elle sous-tend, typiques du Quattrocento, en font l'un des derniers grands saints médiévaux²⁷. Toutefois le succès même de cette représentation due à la dévotion des fidèles, à l'utilisation politique ou spécifiquement franciscaine de la figure de Bernardin entraîne des divergences souvent plus importantes que les ressemblances dans le traitement du visage du saint au point de permettre l'invention d'une nouvelle image, celle de la glorification.

Le saint en gloire

La canonisation de Bernardin six ans seulement après son décès marque le triomphe de sa vision théologique et sa complète réhabilitation après les attaques que lui avait valu son innovation : la tablette avec le trigramme IHS (Jésus) en lettres d'or gothiques, proposée à la vénération des fidèles²⁸. C'est la victoire du prédicateur du Nom de Jésus, mais c'est aussi – surtout ? – celle de l'Observance franciscaine dont Bernardin était le chef de file et que les frères s'empressent de célébrer – sans multiplier les figures du saint en gloire²⁹.

Le type iconographique familial du saint soulevé par les anges – qui n'a pas été créé pour Bernardin, ni ne lui est réservé – est utilisé dès l'année 1450 à Sienne, où l'on sait grâce aux témoignages des contemporains, notamment Tommaso Fecini, que la *sacra rappresentazione* donnée en l'honneur de la sanctification de l'illustre enfant de la cité, avait fortement marqué les esprits³⁰.

²⁶ M. Gil, « D'Italie du nord en Artois, le portrait de saint Bernardin de Sienne des Heures d'Antoine de Crèvecoeur, vers 1450-55 (Leeds, University Library, The Brotherton Collection, ms.4) », dans J. F. Hamburger et A. S. Korteweg (ed.), *Tributes in honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2006, p. 207-218.

²⁷ D. Arasse, « Iconographie et évolution spirituelle », art. cit., p. 434.

²⁸ L'étude fondamentale sur le sujet reste celle d'E. Longpré, « Saint Bernardin de Sienne et le Nom de Jésus », *Archivum Franciscanum Historicum*, 28, 1925, p. 442-476 ; 29, 1936, p. 142-168 et 443-477 ; 30, 1937, p. 170-192.

²⁹ R.L. Mode, « San Bernardino in Glory », *Art Bulletin*, 55, 1973, p. 58-77.

³⁰ Pour les Siennois, Bernardin est un concitoyen. Il s'agit de la *Cronaca Senese* de Tommaso Fecini, rapportée par L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XV, 6, p. 861 qui décrit le déroulement de la fête.

Sano di Pietro représente ainsi le frère franciscain sur le panneau aujourd'hui conservé à la pinacothèque de Sienne³¹. On connaît cependant bien d'autres exemples du même type en dehors de Sienne qu'il est impossible de relier à la représentation théâtrale et à ses aspects visuels³². C'est le cas du panneau central du polyptyque du couvent Saint-François de Cagliari réalisé en 1455-1456 par les peintres catalans travaillant en Sardaigne Joan Figuera et Rafael Thomàs et conservé aujourd'hui au musée national de Cagliari³³. À l'instar de cette œuvre, ces peintures sont souvent le fruit de la commande des frères.

Dans le contexte siennois, l'iconographie bernardinienne adopte très tôt un sujet particulièrement signifiant : le saint en gloire avec les pieds sur un monde aux allures de mappemonde³⁴. C'est ainsi qu'il figure par exemple sur le saint Bernardin en gloire de Sano di Pietro, ou sur celui de Giovanni di Paolo dans la collection Perkins, conservés au musée du Sacro Convento à Assise³⁵. Le thème du saint les pieds sur le monde, appelé bientôt à disparaître, est hérité de l'iconographie de la glorification de saint François³⁶. Il unit ainsi dans une même célébration visuelle le fondateur de l'Ordre et le nouveau saint.

En Italie du Nord, l'une des plus importantes représentations du saint en gloire est la *pala* dite de San Bernardino peinte pour l'autel du nouveau saint installé dans la chapelle homonyme de l'église du couvent de Saint-François à Mantoue. Le tableau est conservé depuis 1811 à la pinacothèque de Brera

³¹ Cat. 253, cf. P. Torriti, *La pinacoteca di Siena, op. cit.*, p. 268, fig. 316. Une inscription à la base du panneau précise : F. LEONARDVUS FECIT FIERI MCCCL.

³² Comme l'a bien montré D. Arasse, « Fervebat pietate populus », *art. cit.* prenant en défaut la thèse de R. Mode.

³³ Polyptyque peint à la détrempe et à l'huile sur fond d'or (398,9x253 cm). Il comprend 25 panneaux dont de nombreuses scènes de miracles et a été exécuté dans l'île comme l'exigeait le contrat. R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Cinisello Balsamo, 1980 ; Idem, « La posizione della pittura nel panorama culturale sardo aragonese », in *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, catalogue de l'exposition sous la direction de G. Olla Repetto, Arese, p. 78-93.

³⁴ À Sienne la mappemonde fait référence à des œuvres prestigieuses conservées dans le Palais public : la fresque perdue d'Ambrogio Lorenzetti, mais aussi l'attribut de la Justice et de la Religion peint par Taddeo di Bartolo ou la marqueterie des stalles consacrées aux articles du Credo, réalisée par Domenico di Niccolò.

³⁵ F. Zerl, *La collezione Federico Mason Perkins*, Assise, 1988, p. 108, cat. 40 ; p. 110, cat. 41.

³⁶ M. Bollati, « Gloria e trionfo : un'altra immagine di Francesco nel tardo Medioevo », in *Le immagini del Francescanesimo*, Atti del XXXVI Convegno internazionale Assisi, 9-11 ottobre 2008, Spolete, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2009, p. 317-319.

à Milan et est unanimement attribuée à Andrea Mantegna³⁷. C'était même la seule œuvre de Mantegna qui fut, pendant près de trente ans, visible dans un lieu public à Mantoue³⁸. La date a été lue diversement, entre 1460 et 1469 car le dernier chiffre a disparu. Toutefois, on retient généralement le début de la décennie, juste après l'achèvement de la chapelle (1459) faite pour le protonotaire apostolique Guido Gonzague. Le saint est représenté de face – fait assez rare – debout, pieds nus sur une estrade de marbre recouverte d'un tapis et ornée d'une guirlande de feuilles et de fruits. Il expose devant lui, bien au centre de la composition, le disque d'or contenant le Nom de Jésus. Son visage âgé et ascétique est empreint de bonhomie. Le regard est pénétrant. Il est entouré de deux anges qui tendent derrière lui un drap honorifique. C'est le prédicateur du Nom de Jésus qui est célébré ici comme en témoigne l'inscription épigraphique sur l'entablement de marbre qui surplombe la figure du saint : HVIVS LINGVA SALVS HOMINVM.

Désormais Bernardin ne se contente plus de désigner le saint Nom sur un disque rayonnant ou sur une tablette – selon les régions où il est représenté³⁹ – ou même de le brandir dans une « monstration » solennelle, mais il le tient à deux mains devant sa poitrine, faisant corps avec lui. Le motif se généralise après la canonisation qui apporte un démenti officiel aux détracteurs de la dévotion.

En fait dès 1427, alors que Bernardin convoqué à Rome pour des accusations d'hérésie risquait le bûcher, le pape Martin V l'avait disculpé au terme d'une dispute publique mouvementée qui vit Jean de Capistran arriver au secours de son frère à la tête d'une énorme procession en brandissant un étendard frappé du trigramme de Jésus. Mais Bernardin est encore accusé d'hérésie en 1431. Il est alors défendu par le pontife Eugène IV en personne et il sort de nouveau victorieux de ce procès comme de la discussion qui se tient au concile de Bâle en 1438. Toutefois la tablette du saint Nom suscitait toujours de vives critiques et une réprobation à la mesure de l'engouement populaire grandissant qui l'entourait. Il est révélateur qu'aucune mention de son culte controversé n'apparaisse dans les textes du procès de béatification ouvert peu de temps après la mort de Bernardin. Cela n'empêche pas que, le succès aidant,

³⁷ Inv. Reg. Cron. 188. Sur ce tableau : A. Uccelli, « San Bernardino, un posto da eroe » in S. Facchinetti, A. Uccelli, *I Mantegna di Brera*, Milan, 2006, p. 22-47.

³⁸ En fait jusqu'en 1496, date de l'inauguration de la Madone de la Victoire ; voir G. Agosti, D. Thiébaud, *Mantegna, op. cit.*, p. 183 et fig. 80.

³⁹ En Lombardie et dans les territoires sous domination lombarde, tel le canton du Tessin, on préfère le disque rayonnant, tandis qu'en Piémont on choisit plutôt la tablette carrée ou rectangulaire.

la tablette devient l'attribut du saint par excellence et le signe concret et durable de sa volonté à marquer chaque espace public et privé.

Si « l'invention » de Bernardin – et surtout l'usage qu'en faisaient les dévots – pouvait prêter à discussion, elle n'était pas pour autant un « ars diabolica ». Toutefois seule la canonisation était en mesure de faire taire les attaques et d'autoriser la légitime diffusion d'un objet qui avait acquis le statut de relique dans la pratique. C'est déjà dans cet esprit que Bernardin l'utilisait en la présentant à la fin de ses prédications comme en témoigne le panneau de Sano di Pietro⁴⁰. Dès 1445 à Sienne, Vecchieta avait représenté le franciscain qui n'était pas encore canonisé tenant sa tablette devant le corps sur l'armoire des reliques de l'Hôpital de Santa Maria della Scala (aujourd'hui à la pinacothèque).

La canonisation semble donc avoir mis un point final au débat. En tout cas, après 1450, l'iconographie du saint le montre de plus en plus souvent exhibant sa tablette devant lui, proche de son corps. Non seulement la paternité de cette dévotion lui est reconnue, mais elle peut désormais « s'afficher ». La formule se développe – non sans de profondes variantes – dans les églises et chapelles rurales d'Italie septentrionale dans la seconde moitié du Quattrocento. Le saint s'identifie progressivement à la tablette qu'il présente ostensiblement devant sa poitrine, faisant corps avec lui comme on peut le voir par exemple dans les peintures murales de l'église Saint-Pierre à Casalvolone (Fig. 12, p. 141) dans le diocèse de Novare⁴¹.

Le « second fondateur » de l'Ordre

On comprend dès lors la place essentielle que tient cet attribut dans l'iconographie bernardinienne de cette période. Pour ses frères comme pour ses dévots, la tablette consacre la vertu de Bernardin⁴². Elle est étroitement liée

⁴⁰ Il s'agit d'un panneau du polyptyque pour la Compagnie de la Vierge à Sienne représentant Bernardin prêchant sur la place du Campo, peint en 1445 par Sano di Pietro et conservé dans la salle du Chapitre de la cathédrale de Sienne. Bernardin, comme Sano di Pietro, était membre de cette confrérie. Cf. M. Mallory-G. Freuler, « Sano di Pietro's Bernardino Altarpiece for the Compagnia della Vergine in Siena », *The Burlington Magazine*, 133, 1991, p. 186-192.

⁴¹ F. Bisogni, C. Calciolari, *Affreschi novaresi del Trecento et del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Novare, Silvana editoriale, 2006, p. 199-201.

⁴² Sur la célèbre tablette de Bernardin outre l'article de référence de D. Arasse, « Iconographie et évolution spirituelle », *art. cit.*, p. 433-456, on consultera aussi : D. Arasse, « Saint Bernardin et le secret de la tablette », dans *La cifra e l'immagine*, actes du colloque international (Sienne, 1987), Sienne, 1988 ; Idem, « Entre dévotion et hérésie :

à sa vie et à sa réputation de prédicateur. Dès 1418, à l'Aquila où Bernardin prêchait quotidiennement, il la montrait au peuple, en expliquait la signification et en promouvait l'usage. Il n'est pas donc pas étonnant de la voir ponctuer un registre entier du cycle de la *Vie du saint* exécuté en 1477 par Gian Giacomo da Lodi sur les parois latérales de la chapelle qui lui est dédiée dans l'église Saint-François à Lodi⁴³.

En l'absence des peintures qui ornaient l'église et le couvent de Sant'Angelo à Milan, principal centre de l'Observance franciscaine lombarde, et du cycle de la vie du saint peint par Vincenzo Foppa en 1462 dans l'église del Carmine à Pavie, celui de Lodi reste le plus important cycle de fresques du XV^e siècle consacrées à Bernardin, qui soit parvenu jusqu'à nous⁴⁴. Commandé par Alvise Bonomi, qui a laissé son nom à la chapelle, il comprend 21 scènes qui se suivent chronologiquement de gauche à droite sur quatre registres parallèles, accompagnées de données écrites rédigées en latin⁴⁵. La paroi de gauche (Fig. 7, p. 136), mur ouest, est entièrement dédiée à la jeunesse édifiante du futur saint tandis que l'autre (Fig. 8, p. 137) raconte la vie du frère franciscain à partir de son entrée dans l'Ordre jusqu'à sa mort et aux scènes de dévotion à son tombeau. Le récit peint s'appuie sur la biographie rédigée en 1453 par Maffeo Vegio (†1458), humaniste originaire de Lodi qui rencontra personnellement le prédicateur durant ses séjours milanais⁴⁶. Mais il s'inspire aussi des traditions orales, tant lombardes qu'aquiléanes, qui furent mises par écrit durant les siècles suivants, et d'exemples figuratifs hélas disparus. Astucieusement, Laura Mattioli Rossi a mis en parallèle ce cycle avec celui de la vie de saint François

la tablette de saint Bernardin ou le secret d'un prédicateur » dans *Res. Anthropologicae et Aestheticae*, 28, automne 1995, p. 118-139.

⁴³ Sur ce cycle voir la fiche avec bibliographie dans M. Pavoue et V. Racetti, *Iconografia, op. cit.*, p. 69. L. Mattioli Rossi, « L'iconografia di s. Bernardino da Siena in Lombardia dal XV al XVIII secolo », *art. cit.*, p. 236-237 et fig. 115-116, p. 234-235 ; et S. Bandera « Pittura a Lodi. Dal tardo Trecento alla fine del Quattrocento », in M. Gregori (dir.), *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio e Crema*, Cinisello Balsamo (Mi) 1987, p. 21, 98-100, pl. 20.

⁴⁴ Sur bois, il convient de rappeler le panneau de Cagliari déjà cité.

⁴⁵ Le comptage des scènes varie d'un auteur à l'autre de 21 (L. Mattioli Rossi) à 23 (F. Bisogni) en raison des artifices de composition utilisés dans la division des épisodes. Si l'on retient comme critère d'identification des scènes le texte des didascalies, on distingue 21 unités iconiques.

⁴⁶ C. Ferrari, « Per la storia dell'arte pittorica in Lodi », in *Arc. Storico di Lodi*, 63, 1944, p. 80-86 ; 65, 1944, p. 23-31. On sait que Bernardin gagna Milan à la fin de l'année 1417. Il y prêcha le Carême de 1418 où il tomba en extase dès sa première homélie. Il prêcha de nouveau le Carême en 1419, puis il revint à Milan probablement en 1438 et 1439 et pour la dernière fois en 1442.