

Preaching, Art and Ascetism in the Italian Renaissance

Nirit Ben-Aryeh Debby, Ben-Gurion University of the Negev

Abstract

An important question in the field of sermon studies is the relationship between preaching and art, particularly the manner in which preachers used works of art in their preaching and the ways in which such artworks were represented in the sermons. This article examines several pictorial examples of the preaching of major preachers in Tuscany. It aims to demonstrate the power of art in depicting preaching and to show how these images were used as part of the commemoration of preaching events, as well as to promote the cult of mendicant saints in Renaissance Florence. The images show the close affinity between preachers and their listeners; the location of the preaching was determined on the basis of the sermon tradition and preachers' needs. The pictorial evidence highlights the use of simple, portable wooden pulpits or plain marble structures as preaching aids. Preachers were represented as preaching to attentive audiences either in city squares or within churches. While one could raise doubts about the fidelity of visual images, which have a stereotypical and symbolic character, to actual preaching events, and argue that such events ought to be seen in the context of the cult of the specific preacher-saint, these images nevertheless display fascinating details about the preacher and his audience.

תקציר

נושא מאתגר בחקר הדרשנות האיטלקית הינו הקשר בין אמנות לדרשנות ובמיוחד כיצד דרשנים עשו שימוש ביצירות אמנות בדרשות והאופן שבו דרשנים מופיעים בדימויים חזותיים; מטרתו של מאמר זה היא להציג את יחסי הגומלין שבין הדרשנות לאמנות בפירנצה בתקופת הרנסנס. מטרת המאמר היא להראות את כוחה של האמנות בייצוג אירועי הטפה ותרומתה לפולחן קדושים באיטליה במאות החמש עשרה והשש עשרה. התמונות המתארות את דרשות המטיפים מציגות את הזיקה ההדוקה שבין המטיפים לקהילה; כך היו המטיפים ניצבים בקרב הקהל ובסמיכות למאמינים ובעיקר למאמינות. העדויות החזותיות והספרותיות מדגישות את השימוש בדוכנים פשוטים וניידים מעץ או במבני שיש ככלי עזר ששימש את הדרשן. מטיפים ניצבו בכיכרות העיר או בתוך הכנסיות כשהם נושאים דרשות נלהבות באוזני הקהל הקשוב. בעוד שאפשר להעלות ספקות לגבי אמינות הדימויים החזותיים כהשתקפות של אירוע הטפה ממשי בשל אופיים הסמלי והחזותי ולטעון כי יש לראות בתיאור הציורי של אירוע ההטפה צעד נוסף במאמץ להפיץ את הפולחן של המטיפ ולבסס את מעמדו כקדוש; טענת המאמר היא כי הדימויים הם בעלי ערך תיעודי רב בהצגת הרקע ההיסטורי של אירוע ההטפה ומכילים פרטים צבעוניים על המטיפ והקהל.

דרשנות אמנות וסגפנות ברנסנס האיטלקי

נירית בן אריה דבי
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הקדמה

ברנרדינו דה סיינה (Bernardino da Siena; 1380-1444), מטיף פרנציסקני ידוע, הטיף בכנסיית סנטה קרוצ'ה שבפירנצה בשנים 1425-1424. כתביו של ברנרדינו כוללים תיאור חי של ההתרחשות בכיכר לאחר סיום אחת מדרשותיו:

הרעש היה רב והאנשים רעדו. הכנסייה בסנטה קרוצ'ה והכיכר התמלאו באזרחים ואיכרים, נשים וגברים, אלפים במספרם. צעקות רמות של ילדים קטנים ונערים צעירים נשמעו, כאשר הפסיק ברנרדינו להטיף, כי אז פנה לכיכר עם אחים רבים אחרים והעלה באש ארבעה שולחנות הימורים, מספר קופסאות של קוביות, ויותר מארבעת אלפים חבילות קלפים. ומעל לכל זה פוזרו בגדים ופאות של נשים ועץ רב הונח בתחתית הערימה. מעולם לא נראתה אש יפה מזו, והלהבות התערבבו באוויר ובלבלו את השטן, אויבו של ישו והביאו תהילה, כבוד, שבח והלל לאדוננו.¹

מן התיאור עולה כי נכח באירוע קהל רב וכי הדרשה עוררה במאזינים תגובות נלהבות. השרפה המתוארת רבת משמעות, היא מייצגת פעולה של מירוק חטאים וכן אזהרה למאמינים מפני האש האורבת להם בעולם הבא. יתר על כן, בעצם מעשה השרפה באה לידי ביטוי עוצמתו של המטיף. הקטע ממחיש את הצלחתו של ברנרדינו עם הקהל הגדול והמגוון שהתאסף לשמוע אותו; גם שהדרשה שנשא עוררה תגובה קולנית ונרגשת מהקהל. המדורה הייתה מעשה מטהר והפגנת כוחו של המטיף, והיא הביאה לשיא את נטייתו של ברנרדינו להעביר את המסר שלו במונחים מוחשיים מאוד.²

מאמר זה עוסק במספר דוגמאות שמתארות את הדרשנים שפעלו בטוסקנה ובמיוחד בפירנצה בתקופת הרנסנס. הדרשות בכלל ואלה האיטלקיות בפרט מעוררות

1 לגבי המקור האיטלקי ראו: B. da Siena, *Le prediche volgari: Quaresimale* (Firenze: F. Fiorentino del 1424, C. Cannarozzi (ed.), Pistoia: Pacinotti 1934, pp. 87-88).

2 לגבי ספרות על ברנרדינו דה סיינה: F. Mormando, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago: Chicago University Press 1999; C. L. Polecristi, *Preaching Peace in Renaissance Italy: San Bernardino and His Audience*, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press 2000; N. Ben-Aryeh Debby, *Renaissance Florence in the Rhetoric of Two Popular Preachers: Giovanni Dominici (1356-1419) and Bernardino da Siena (1380-1444)*, Turnhout: Brepols 2001.

בשנים האחרונות עניין בקרב חוקרים אשר עוסקים בדרשה מנקודות מבט שונות: ספרותית, בלשנית, תיאולוגית, עממית, חברתית, ועוד.³ נושא מאתגר בחקר הדרשנות האיטלקית הוא הקשר בין אמנות לדרשנות ובמיוחד כיצד דרשנים עשו שימוש ביצירות אמנות בדרשות והאופן שבו דרשנים מופיעים בדימויים חזותיים; מטרתו של מאמר זה היא להציג את יחסי הגומלין שבין הדרשנות לאמנות בפירנצה בתקופת הרנסנס. הכוונה היא להראות את כוחה של האמנות בייצוג אירועי הטפה ותרומתה לפולחן קדושים באיטליה במאות החמש עשרה והשש עשרה.⁴

דרשנים בפירנצה: רקע היסטורי

בימי הביניים המאוחרים התפתחו בערי איטליה מסדרים חדשים של נזירות, שמם המשותף היה "הקבצנים", והם עסקו בהדרכה רוחנית של המאמינים. המסדרים קיבלו על עצמם את חובת העוני וחיו - לפחות כהלכה - מנדבות; החשובים בהם היו הדומיניקנים, הפרנציסקנים, האוגוסטינים והכרמליטים. החל מראשית דרכם השתמשו מסדרי הקבצנים באמנות ככלי להפצת המסרים הדתיים שלהם; הדוגמאות הבולטות ביותר בפירנצה הן אולי מחזור ציורי הקיר שצייר ג'וטו (Giotto di Bondone; מת בשנת 1337) בכנסיית סנטה קרוצ'ה (Santa Croce) שביקשו להביע את האידאליים הפרנציסקניים של חזרה אל הטבע, או סדרת ציורי הקיר בקפלה הספרדית שבכנסיית סנטה מריה נובלה (Santa Maria Novella) ששאפו להדגים את גדולתו של המסדר הדומיניקני, וציורו על ידי אנדיראה דה פירנצה (Andrea da Firenze, 1377-1337).⁵

למסדרי הקבצנים הייתה השפעה ניכרת על התכנון העירוני והארכיטקטורה של העיר האיטלקית. עם ייסוד המנזרים (הדומיניקני: 1215; הפרנציסקני: ראשית המאה השלוש עשרה) נאסר על הנזירים - על ידי מייסדיהם - דומיניקוס ופרנציסקוס - לבנות לעצמם מנזרים, בשל רעיון העוני ואורח החיים שהתבסס על קיבוץ נדבות, אבל עם התפתחותם ומיסודם השתנתה התמונה, והנזירים התיישבו בשטחים פתוחים בשולי

3 על מטיפים וייצוגם באמנות: R. Rusconi, 'The Preacher Saint in Late Medieval Italian Art', in C. Muessig (ed.), *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, Leiden: Brill 2002, pp. 181-202; R. Rusconi, *Immagini dei Predicatori e della Predicazione in Italia alla Fine del Medioevo*, Spoleto: Centro di studi dell'alto Medioevo 2016.

4 על אירוע ההטפה: A. Thompson, 'From Texts to Preaching Retrieving the Medieval Sermon as an Event', in *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, pp. 33-35; C. Frugoni, 'L'immagine del predicatore nell'iconografia medioevale (secc. XIII-XV)', *Dal pulpito alla navata: La predicazione medioevale nella recezione da parte degli ascoltatori (secc. XIII-XV)*, (Florence: Olschki 1989, pp. 287-99.

5 על סנטה קרוצ'ה ועל סנטה מריה נובלה ראו: R. Goffen, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, London: University Park 1988; J. Polzer, 'Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy', *Art Bulletin* 77 (1995), pp. 262-89.

העיר והקימו מנזרים וכנסיות. הכיכרות הגדולות שלפני הכנסיות האלה תוכננו כדי לשמש את החגיגות הדתיות וההטפות העממיות שהתקיימו בהן. כך למשל, במאה השלוש עשרה הורחבה הכיכר שלפני סנטה מריה נובלה לרגל מחזור ההטפות של פיטר הקדוש (Pietro Martire, 1252-1205) דרשן דומיניקני פופולרי, כדי שתכיל את קהל האלפים שהתקבץ מהעיר ומהכפרים הסמוכים כדי לשמוע אותו. מסדרי הקבצנים זכו לאהדה רבה ולתרומות נדיבות מהתושבים המקומיים, שבהדרגה הפכו את המנזרים למרכזי אמנות, אך התמיכה המסורה של הפטרוניים השונים הייתה על חשבון התרומות למבנים אחרים כמו הקתדרלה או ארמון השלטון, ולפיכך נוצרה בעיר האיטלקית תחרות בין המנזרים החדשים לבין המרכזים המסורתיים על יוקרה וחשיבות שתרמה לפריחתה של האמנות.⁶

דרשנים על אמנות

אמנות הרנסנס התפתחה במסגרת של תאוריה כנסייתית לגבי כוחם של דימויים דתיים ותפקידן הדתי של יצירות דתיות. לכאורה נראה כי זרמים סגפניים יתנגדו לעולם חושני של אמנות ויופי, אך בפועל מתגלה תמונה שונה: הדרשנים היו מודעים לכוחה של האמנות לצד הסכנות הטמונות בה, ועשו באמנות שימוש חינוכי לצרכיהם. פריחת האמנות בפירנצה עוררה מחלוקות עקרוניות בתוך המסדרים עצמם, בין השאיפות המקוריות לפשטות ולצניעות ברוחם של פרנציסקוס ודומיניקוס לבין ההשקעה הכספית במבנים מפוארים, והושמעה ביקורת פנימית נגד הפאר והעושר וההתרחקות מהאידיאלים המקוריים - חלק ממנהיגי המסדרים טענו כי תרומות לעניים חשובות יותר מאשר מימון של יצירות אמנות ובניית כנסיות.

דאגה אחרת שהובעה הייתה כי המאמינים יפנו את התפילות שלהם לעבודות אמנות ולא לקדושים שהן סימלו, וכי אנשים יעריצו את יצירות האמנות וישכחו את המסר הרוחני שהן ייצגו. לפיכך בשלהי ימי הביניים הדגישו ראשי המסדרים את התועלת הטמונה באמנויות ככלי דידקטי וחינוכי, והזהירו מפני הערצת התמונות ולא את הרעיונות שהן הביעו. כך למשל, טען תומס מאקווינו (Thomas Aquinas, 1225-1274) הדומיניקני, מגדולי התיאולוגים והפילוסופים של ימי הביניים, כי הדת אינה מעודדת פולחן של דימויים כשלעצמם אלא כאמצעים המוליכים אותנו לאל; ואילו חיבור דתי ידוע מהמאה השלוש עשרה, ה- Catholicon (1286) של הפרנציסקני יוהנס בלבוס (Johannes Balbus, 1233-1298), חיבור שהיה פופולרי באיטליה במאות הארבע עשרה והחמש עשרה, סיפק את ההסבר הנפוץ כי לתמונה או לפסל ישנם שלושה תפקידים: להדריך את הבורים וחסרי ההשכלה, לשמר בזכרוננו את מסתורין האמונה ואת מופתי הקדושים, ולעודד את הדבקות הדתית.⁷ עם התפתחותה של אמנות הרנסנס במאה החמש עשרה התחדדה שאלת יחסם של מסדרי הקבצנים לאמנות. בפירנצה נוצרו יצירות מופת בתחומי הפיסול, הציור,

6 ראו: E. Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford: Oxford University Press 1997, pp. 133-40.

7 על השקפותיהם של פילוסופים ותיאולוגים על יופי ואמנות ראו: U. Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, H. Bredin (trans.), New Haven: Yale University Press 1986, pp. 95-99.

והארכיטקטורה, ופעילות אמנות ערה התקיימה בבתי המלאכה ובסדנאות; רבים מתושבי העיר נטלו חלק בפריחה זו כאמנים יוצרים וכפטרונים נלהבים. חלק ניכר מהפריחה האמנותית התרחש בכנסיות ובמנזרים, במעוזם של הפרנציסקנים בקצה האחד של העיר - בכנסיית סנטה קרוצ'ה - ובמרכז של אחיהם-יריביהם, הדומיניקנים, בקצה השני בכנסיית סנטה מריה נובלה.

בשני המסדרים הנזכרים התפתחו תנועות של רפורמה (ה-Osservanza) שקראו להתחדשות פנימית ולרפורמה דתית בחברה העירונית - הן שאפו לחזור לעקרונות המקוריים של המסדרים כפי שהוגדרו במאה השלוש עשרה, ותבעו מה"אחים" אורח חיים סגפני ומסוגר. התנועות ביקרו את התרופפות המשמעת בקרב הנזירים ואת הזרמים המקלים, שבלטו בכנסייה לאחר משבר המגיפה השחורה; תולדות מסדרי הנזירות במאה החמש עשרה מאופיינים בהתנגשויות ויכוחים בין שתי המגמות הללו. לרוב נהנו תנועות הרפורמה מתמיכת האפיפיורות, שהכירה בצורך בהתחדשות דתית, אם כי לעיתים נוצרו עימותים בין הנציגים המחמירים בזרמי הרפורמה כמו ג'ובני דומינצי (Giovanni Dominici, 1419-1356) או ג'רולמו סבונרולה (Girolamo Savonarola, 1498-1452) לבין הממסד הכנסייתי. מעמדם השנוי במחלוקת של שני אישים אלה ניכר בכך, שדומינצי, למרות השפעתו הרבה והיותו חשמן בולט בתקופתו, הוכרו רק כ"מבורך" beatus ולא כ"קדוש" sanctus של הכנסייה הקתולית, וגם זאת רק בשלהי המאה התשע עשרה, בעוד שעל "קדושתו" של סבונרולה מתקיים ויכוח נוקב בכנסייה הקתולית גם בתקופתנו.

תנועות הרפורמה נשאו איתן מסר של חזרה בתשובה וביקשו לעצב חברה נוצרית טהורה ומושלמת, ולפיכך נקטו עמדות קיצוניות כלפי כל קבוצה חברתית או רעיון שלא עלו בקנה אחד עם חזונו. כך למשל, הן בלטו בעמדות קיצוניות ביחס לקבוצות כמו היהודים, שהתבטאו בתעמולה ארסית נגדם.⁸ מנהיגי הרפורמה התעמתו לעיתים עם השלטונות ועם הוגים הומניסטיים, ודומינצי הביע בדרשותיו ביקורת פוליטית ותרבותית נוקבת נגד רשויות פירנצה שהביאה לעזיבתו של העיר בשנת 1406. בסוף המאה עודד סבונרולה את גירושם של בני משפחת מדיצי מהעיר והנהיג בה תאוקרטיה דתית קצרת ימים שהסתיימה בסילוקו מעמדת כוח ובהעלאתו על המוקד בכיכר המרכזית (Piazza della Signoria). מנהיגי הרפורמה בפירנצה, נטלו חלק פעיל בעשייה האמנותית בעיר: כמה ציירים בולטים היו נזירים דומיניקנים, כמו פרה אנג'ליקו (Fra Angelico, 1455-1395) המזוהה עם תחילת תנועת הרפורמה, ופרה ברתולומאו (Fra Bartolomeo, 1517-1472) שהושפע מרעיונותיו

8 על דרשנים ויחסם ליהודים ראו: N. Ben-Aryeh Debby, 'Jews and Judaism in the Rhetoric of Popular Preachers: The Florentine Sermons of Giovanni Dominici (1356-1419) and Bernardino da Siena (1380-1444)', *Jewish History* 14 (2000), pp. 175-200; N. Ben-Aryeh Debby, 'Art and Sermons: Dominicans and the Jews in Florence's Santa Maria Novella', *Church History and Religious Culture*, Vol.92 (2012), pp.171-200.

הדתיים של סבונרולה; ותנועת הרפורמה פעלה במרכזים דתיים שהיו גם מוקדים לאמנות הרנסנס, בתחילה במנזר סנטה מריה נובלה ולאחר מכן במנזר סן מרקו⁹. תפיסה מעניינת במיוחד לגבי כוחה והשפעתה של האמנות הובעה על ידי הדרשן הדומיניקני ג'ובני דומינצ'י. השקפותיו על האמנויות הופיעו בעיקר בכתב הדרכה *Regola del governo di cura familiare* (מדריך למשק הבית וחינוך הילדים) שנכתב עבור בת האצולה הפלורנטינית, ברתולומיאה אלברטי (Bartolomea Alberti). במדריך יעץ המטיף לברתולומיאה כיצד עליה לנהל את ביתה וענייניה ולגדל את ילדיה, לאחר שבעלה הוגלה מפירנצה בשנת 1401 והיא נותרה לבדה. בפרק על חינוך הילדים, נתן לה דומינצ'י את העצה הבאה:

הדבר הראשון הוא שיהיו בביתך תמונות של ילדים קדושים או של נערות צעירות, שבהן ילדך, אפילו כשעודו בחיתולים, יוכל לשמוח בדומה לו ולהיאחז בדומה לו, עם התמונות והסימנים המאפיינים את הילדות. וכפי שאני אומר לגבי הציורים, כך אני אומר לגבי הפסלים. מריה היא דוגמה ראויה, עם התינוק בזרועותיה, והחוחית הקטנה באגרופו של ישו. דמות טובה אחרת היא ישו היונק, ישו הישן בחיק אמו, או ישו הניצב בצייתנות לפני האם.¹⁰

דומינצ'י הציע את הייצוגים האמנותיים כאמצעי חינוך לילדים. על האם להחזיק תמונות ופסלים בביתה כדי לחנך את ילדיה, יעץ המטיף, והוסיף כי אם האם אינה רוצה לעשות את ביתה למקדש, על המשרתת לקחת את הילדים לכנסייה כאשר אינה מלאה או כשאין מתפללים בה. דומינצ'י סיפק אף רשימה של התמונות הרצויות: דמות מריה ובנה, ישו כילד משחק, או יוחנן המטביל כתינוק - דמויות שהילד יוכל להזדהות עימן. גם תמונות של 'רצח הילדים החפים מפשע' יכולות להיות מועילות בכך שיעוררו יראת שמיים בילד. לחינוך הנערות המליץ המטיף על הקדושות הנשיות כדי שיחנכו אותן למידות הטובות: לצניעות, לשנאת החטא, לרתיעה מהבלים, להימנעות מחברה רעה, ולדבקות בקדושים. ברם, על האם להיזהר מתמונות מקושטות במסגרות של כסף וזהב, התרה דומינצ'י, כדי לא לעשות את הילדים לעובדי אלילים, שהרי אם יראו הילדים את הנרות הדולקים והכובעים המוסרים בפני דמויות מוזהבות ומשובצות באבנים יקרות, הם ילמדו להעריך את העושר והפאר ולא את הדמויות המיוצגות ואת האמת שהן נושאות.

בעצותיו הראה הדרשן היכרות עם האמנות המקובלת של תקופתו, והמליץ על סוגים של ציורים. מעניין לציין את רגישותו הפסיכולוגית לגבי האופן שיצירת האמנות פועלת על המתבונן. לטענתו, צופים מגיבים נפשית ליצירות אמנות ולפיכך ילדים יזדהו וילמדו מתמונות של ילדים הדומים להם וינסו לחקותם. הוא הציע מגוון של דימויים: אלה המרגיעים ומנחמים את הילד, כגון דימויי הבתולה, לצד תמונות

9 לגבי המקור האיטלקי: G. Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, P. Bargellini (ed.), Florence: Olschki, 1927, pp. 101-102.

10 לגבי המקור האיטלקי: B. da Siena, *Le prediche volgari: Quaresimale Fiorentino*, del 1424, pp. 213-214.

קשות של הרג תינוקות; גם האהבה וגם הפחד יעילים לדעתו כדי לחנך את הילדים. המטיף גילה אפוא גישה מקורית אך לצידה בהתאם לתפיסה הימי ביניימית המקובלת, הוסיף את האזהרה המסורתית נגד הסכנה באמנות ואת הגבול שיש לתחום בין שימוש חיובי באמנות כאמצעי חינוכי לבין עבודת אלילים. בהמשך הסביר כי הקהילה זקוקה לסוגים שונים של עובדים: חקלאים, נגרים, סתתים, ציירים, חייטים, אורגים... מי שמתאים להיות פועל בתעשיית הצמר לא יהיה ספר טוב, ואילו זה שנוטה לגילוף ולציור לא יצליח בלימודים. דומינצ'י הביע את הגישה הנפוצה בימי הביניים כי את האמנויות היפות יש למנות בין האמנויות המכניות (להבדיל 'מהאמנויות ליברליות' Artes Liberales, שבעת התחומים של תכנית הלימודים האינטלקטואליים בימי הביניים), ואילו את האמנים הגדיר כאומנים וכלל אותם עם בעלי המלאכה השונים. בולטת במיוחד ההבחנה שערך בין המוכשר ללימודים רוחניים לזה המתאים לציור ולפיסול, כלומר לעבודת כפיים. בדבריו של דומינצ'י עדיין אין זכר לתפיסה שהחלה לבצבץ בפירנצה של ראשית הרנסנס שראתה באמן אדם משכיל.

דימויים של דרשנים

מרכזיותה של הדרשנות העממית בולטת במסורת האיטלקית כאשר קיימים מקרים רבים של יצירות אמנות וכתבים ספרותיים המספקים מידע על אירועי הדרשנות בטוסקנה. הציירים מסיינה סנו די פיטרו (Sano di Pietro, 1481-1406) ונורצ'יו דה לנדי (Neroccio de' Landi, 1500-1447) הפליאו לתאר את דרשותיו של ברנרדינו דה סיינה בציורים צבעוניים. ברנרדינו מופיע נושא את דרשותיו מדוכן הטפה מעץ כאשר הוא אוחז בידיו את הלוח של 'השם הקדוש של ישו' (סמל שאותו פיתח ברנרדינו ואשר הכיל את ראשי התיבות IHS) מוקף בקרני אור על רקע כחול; הקהל המרותק לדברי הדרשן מיוצג גם הוא בפרוטרוט (איור 1 + איור 2). תיאור דומה מלא חיים של אירוע הדרשה מופיע גם בכתב: 'אחר הדברים האלה הוציא האח ברנרדינו, בוער מאהבה לאל, לוח עם נרות דולקים והציגו. מכל צד נראה הסמל הקדוש על רקע כחול עם קרני זהב. וכל האנשים שהיו בכנסייה כרעו ברך, חשפו את ראשם. והם התייפחו מאהבתם לאל, העריצו את הסמל והאמינו בו'.¹¹

ישנן תמונות רבות של אירועי הטפה שבהם הדרשן מופיע לעיתים קרובות מטיף בחוץ בכיכר המרכזית של העיר. דוגמה מעניינת היא רישום של יאקופו בליני (Jacopo Bellini, 1470-1400) המתאר את ברנרדינו דה סיינה מטיף בוונציה מדוכן עץ, נישא גבוה מעל הקהילה. ברנרדינו מוצג באמנות כאשר הוא מטיף מדוכני עץ בכיכרות מרכזיות של ערים אחרות כמו למשל במחזור של סצינות מחיי ברנרדינו מ-1477 שנעשה על ידי אמן מקומי בקפלת ברנרדינו בכנסיית פרנציסקוס הקדוש בלודי (ליד מילאנו). גם דרשנים דומיניקנים מתוארים לעיתים קרובות מטיפים בכיכרות מדוכנים ניידים פשוטים מעץ כמו בתמשיחים של אנדראה דה פירנצה בסנטה מריה נובלה המתארים את פיטר הקדוש מטיף בפירנצה (איור 3), או לוחות מצוררים

11 ראו: G. Dominici, MS Ricc. 1301, Predica 3, fol. 45r

ממודנה המתארים את פיטר הקדוש ואת תומס אקווינו מטיפים מדוכני עץ. לעיתים ניתן לראות את הדרשנים ניצבים על דוכנים מאבן הממוקמים בחזית הכנסייה או בתוכה כמו רישום מג'נובה המתאר את ברנרדינו מטיף; או חיתוכי עץ הממחישים את ההטפה של ג'ורלמו סבונרולה בקתדרלה של פירנצה (איור 4). דוכן ההטפה הוא יצירת אמנות שבה משתקפת ההשפעה הישירה של עולם ההטפה, שכן זו הבימה המוגבהת שממנה פועל המטיף, והדוכן המפוסל היה מקושט בתבליטים ופסלים בעלי נושאים סמליים. תפקידו של האמן שיצר את התכנית הפיסולית שעל גבי הדוכן מקביל לתפקידו של המטיף כשם שאמנות ההטפה מקבילה לאמנות החזותית: שתיהן מנסות לארגן רעיונות מופשטים בצורת מסר דתי ולהציגו לקהל המאמינים. שתי האמנויות מבוססות על רטוריקה מילולית או ויזואלית, שמטרתה להעביר מסרים דתיים ולחנך את המאמינים.¹²

מוטיב חוזר במקורות ציוריים אלה הוא קרבתם של המטיף והמאזינים: הדרשן מתואר מוקף בדרך כלל בקהל מאמינים המקשיב בשקיקה לדבריו ונמצא בקשר הדוק איתו. לרב המטיף ניצב במרכז קהל המאמינים תוך יצירת קירבה מירבית בינו לבין הקהילה. זאת ועוד, המטיף העממי הזדהה בצורה רטורית עם מאזיניו והציג את עצמו כאחד מהם. כך למשל, פנה ג'ובני דומינצ'י לקהל כמי ששותפים עמו לחוויה רוחנית ופתח אחת מדרשותיו בקריאה: 'וכעת נגרש בצוואת את חטאי החשיכה ונלבש יחדיו כולנו את בגדי האור'.¹³

דוגמה מסקרנת אחרת מציגה את ההטפה של הדרשן הדומיניקני אנטונינוס פיירוצ'י (Antoninus Pierozzi, 1459-1389), שכהן כארכיבישוף של פירנצה משנת 1427 ועד מותו. אנטונינוס היה תלמידו המובהק של דומינצ'י ויורשו כמנהיג זרם הרפורמה הדומיניקנית בפירנצה, אבל בניגוד לדומינצ'י שעורר מחלוקת ורכש לו אויבים רבים בעיר ומחוצה לה, נהנה אנטונינוס מיוקרה ואהדה רבה בחייו והוכרז כקדוש (sanctus) כחמישים שנה לאחר מותו. חייו של אנטונינוס הונצחו בסדרה של תבליטי ברונזה בקפלת סלוויאטי (Salviati) בכנסיית סן מרקו בפירנצה שנעשו על ידי הפסל החשוב (Giambologna, 1608-1529) ותלמידיו בין 1581 עד 1587. למרות שהתבליטים מאוחרים לזמן ההטפה של אנטונינוס, הם מספקים עדות חזותית עשירה על אירוע ההטפה.¹⁴ התבליט השלישי בסדרה מציג את אנטונינוס מטיף מתוך דוכן בתוך הכנסייה הדומיניקנית של סן מרקו (איור 5). אנטונינוס מופיע כאיש צעיר, ללא הלבוש המפואר של הארכיבישוף, אלא עוטה גלימה של נזיר פשוט. סצנה זו מתארת שלב מוקדם יותר בקריירה של אנטונינוס, כמטיף פופולרי שדרש בכנסיית סן מרקו. הוא נשען על מעקה הדוכן, משתמש ביד אחת לתמיכה ומרים את השנייה במחווה דרמטית. הקהל מורכב משתי קבוצות של מאזינים, גברים ונשים.

12 על דוכן ההטפה ראו: N. Ben-Aryeh Debby, *The Renaissance Pulpit: Art and Preaching in Tuscany, 1400-1550*, Turnhout: Brepols 2007.

13 ראו: P. Howard, *Beyond the Written Word: Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus 1427-1459*, Florence: Olschki 1995, pp. 87-89.

14 על התבליטים ראו: M. Weitzel Gibbons, *Giambologna: Narrator of the Catholic Reformation*, Berkeley: Berkeley University Press, 1995, pp. 3-27; S. Cornelison, *Art and the Relic Cult of St. Antoninus in Florence*, Farnham: Ashgate 2012.

שום מחסום מוחשי, כגון וילון או חבל, אינו מפריד ביניהם, כפי שמתואר בציורים המפורסמים של ברנרדינו המטיף בסיינה, אך שתי הקבוצות רחוקות ונבדלות זו מזו. הבחנה נוספת היא בין השורה הראשונה, של מאזינים היושבים על כיסאות, השמורה ככל הנראה לצופים המכובדים יותר, לבין השורות הנותרות, בהן אנשים יושבים על ספסלי עץ. התגובות של המאזינים מגוונות: כמה מהם מביעים אמונה, הפתעה, יראת כבוד והתכנסות פנימית מהורהרת; אחרים, בעיקר בשורה הראשונה, מדברים, מעלים התנגדויות, אפילו מפנים את גבם למטיף מהתנגדות או משעמום. הנשים, לעומת זאת, כולן מפנות את ראשן בתשומת לב כדי להקשיב למטיף, בצייתנות ובאמונה. יש בידול של מעמדות חברתיים: חלק מהנשים הן פשוטות למראה, וחלקן חובשות כובעים מעודנים ולובשות שמלות מעוטות ומפוארות, בהתאם לאופנת פירנצה. אישה אחת, שממוקמת באופן בולט בחזית התבליט, מניקה את תינוקה; היא עשויה לגלם מסר סמלי: הזנת התינוק תואמת לאופן שבו המטיף, באמצעות צדקה ואהבה, מזין את מאזיניו.

דרשנות למסעי הצלב באמנות

דוגמאות עשירות אחרות המציגות את הדרשן הם הייצוגים של המטיף הפרנציסקני ג'ובאני דה קפסטראנו (Giovanni da Capestrano, 1456-1386), תלמידו הנאמן של ברנרדינו דה סיינה שהיה ידוע כמטיף עממי שפעל בין היתר לקידום של מסעי הצלב. דה קפסטראנו נקרא "המטיף הלוחם" כאשר ב-1456 הוביל צבא של איכרים ואצילים הונגרים בקרב על בלגרד כנגד העות'מאנים. במחצית השנייה של המאה החמש עשרה, לאחר נפילת קונסטנטינופול, הרבו האפיפיורים לקרוא ולפעול לקראת מימושו של מסע צלב כנגד התורכים, כדבר זה עשו ניקולאס החמישי ופיוס השני. סיקטוס הרביעי, האפיפיור הפרנציסקני יליד טוסקנה, פרסם ב-1471 בולה אפיפיורית הקוראת לאיחוד העולם הנוצרי כנגד האויב התורכי המשותף, ואף התחיל לגייס צי כדי לצאת למסע צלב גורף כנגדו, אבל מאמצים אלה עוררו תגובה מועטה במערב. רק בשנת 1480, כשפלשו התורכים לרודוס ואוטרנטו (Otranto) בדרום מזרח איטליה, והחשש מפני האיום המוסלמי גבר, הוקמה ליגה כנגד התורכים שכללה גם את פירנצה. מותו של מחמט השני ב-1481 הביא לשחרור אוטרנטו ולהפוגה במתיחות.¹⁵

מסעי הצלב זכו לאהדה רבה בטוסקנה החל מן המאה השתים עשרה. רבים מבני פירנצה לקחו בהם חלק או תמכו מוסרית וכספית בתנועה הצלבנית. מסדרי היחפנים בכנסיות סנטה מריה נובלה ובסנטה קרוצ'ה במיוחד, הוסיפו ותרמו במידה רבה לחיזוק האהדה למסעי הצלב ולמדינות הצלבניות. מסורת זו נמשכה גם במאה החמש עשרה ובאה לידי ביטוי בתמיכתה של פירנצה במאמצי האפיפיורים לגייס כוחות למסעי צלב נגד התורכים. מפיצי התעמולה העיקריים ליוזמות אלה היו מטיפים

15 על הרקע ההיסטורי ראו: K. M. Setton, *The Papacy and the Levant (1204-1571)*, Philadelphia: American Historical Association 1978, pp. 314-345.

פרנציסקנים ודומיניקנים.¹⁶ בעת ההיא נהנתה הדרשה המוקדשת למסעי הצלב מפריחה אדירה. דרשתו מ-1455 של המטיף הדומיניקני, אנטונינוס פיירוצ'י היא דוגמה לדרך שבה הטיפו מסדרי היחפנים בפירנצה למסע צלב:

כל כוחותיה של איטליה המאוחדים במילה ובמעשה (ולפיכך בעלי עוצמה רבה יותר), יוכלו לצאת כנגד בן האבדון, מוחמד, מלאך השטן, כלב שפל, מפר כל החוקים והמנהגים, אנטיכריסט מיסטי הנלחם כנגד כל דבר נוצרי. עלינו להתעמת עמו, להרוס את כוחותיו ולהשפיל את עוצמתו, להרחיק אותו מחזיתות המאמינים ולזכות מחדש בשטחים שנבזזו ונחרבו, ובמיוחד באותה עיר מהוללת קונסטנטינופול שכעת, לדאבוננו, נתפסה על ידו...¹⁷

תועמלנים רבים לקידום מטרה זו היו כאמור פרנציסקנים שפעלו בסנטה קרוצ'ה. שמו של ברנרדינו דה סיינה אף הוא נקשר בהטפה למסעי הצלב. כך גם תלמידיו, קרובינו דה ספולטו (Cherubino da Spoleto, 1484-1414), ג'קומו דלה מרקה (Roberto da) (Giacomo della Marca, 1476-1393) ואחרים. רוברט דה ל'צה (Lecce, 1495-1425) לדוגמה היה פושט את גלימתו במהלך דרשותיו וחושף שריון עם סמלי הצלבנים שלבש מתחתיה. ג'ובאני דה קפסטראנו היה המטיף שזוהה יותר מכולם עם המסורת של ההטפה למסעות הצלב. במאה החמש עשרה תואר ג'ובאני מניף את דגל מסעי הצלב כנגד העות'מאנים. הדוגמה המוקדמת ביותר היא ציור של ברתולומאו ויוריני (Bartolomeo Vivarini, 1499-1432) משנת 1459 שבו ג'ובאני אוחז בספר ובדגל מסעי הצלב. מקורו של הציור אינו ידוע אך הוא נוצר כנראה כחלק מהמערכה להבטיח את הקאנוניזציה של ג'ובאני דה קפסטראנו בתקופת שלטונו של האפיפיור פיוס השני, יוזמה שלא צלחה. בדוגמה אחרת, בציור מ-1488 שיצר קרלו קריבלי (Carlo Crivelli, 1495-1430) עבור הכנסייה הפרנציסקנית סן פיטרו בקמרינו, ג'ובאני מופיע אוחז בדגל מסעי הצלב.¹⁸

בסביבות 1480 צייר אמן אלמוני תמונת מזבח המציגה את ג'ובאני דה קפסטראנו במרכז אוחז בדגל מסעי הצלב ומוקף בארבע סצנות מחייו (איור 6). הסצנות המתוארות בתמונת המזבח מציגות את חגיגת המיסה שבה זכה להתגלות בדבר הניצחון המתקרב על התורכים; הקרב בבלגראד שאותו הוביל הדרשן; הדרשן מטיף מול הקתדרלה באקוילה; וקברו של הדרשן והניסים הנלווים אליו. שתיים מהסצנות מראות את ג'ובאני דה קפסטראנו בצורה כמעט זהה לברנרדינו דה סיינה מטיף בכיכר העיר ומניף את הלוח המעוטר בסמל המובהק של ברנרדינו. בקרב

16 על הטפה למסעי הצלב ראו: C. Maier, *Preaching the Crusades: Mendicant Friars and the Cross in the Thirteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press 1994; S. Vander Elst, *The Knight, the Cross, and the Song: Crusade Propaganda and Chivalric Literature, 1100-1400*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2017.

17 לגבי המקור הלטיני ראו: Antoninus, *Summa Historialis*, fol. 299v.

18 על ייצוגיו של ג'ובאני דה קפסטראנו באמנות ראו: R. Rusconi, 'Giovanni da Capistrano: Iconografia di un predicatore nell'Europa del '400', in *Le Venezie Francescane: Predicazione francescana e società veneta nel Quattrocento* 6 (1989), pp. 31-60.

בלגרד, ג'ובאני מופיע בצד שמאל, הראשון בקרב קבוצה של לוחמים, מחווה בידו סימן של ברכה ומחזיק את דגל מסעי הצלב. התורכים נראים נלחמים בצד ימין של הציור; ספינת מלחמה משתקפת במרחק ובקדמת התמונה לוחם נוצרי דורך ברגליו על חייל מוסלמי השוכב על הקרקע. יש הבדל ניכר בין הקרב האלים המתנהל סביב המטיף לבין עמידתו השקטה והבוטחת כמי שמנהל את האירועים באמצעות כוחו הרוחני (איור 7).

מקורות ספרותיים על דרשנים

מקורות מידע נוספים על אירועי ההטפה, בנוסף לציורים, הם הפניות ישירות לסביבת הדרשה. דומינצ'י שהטיף בכנסיית סנטה מריה נובלה בפירנצה, התייחס בכמה הזדמנויות למיקום ההטפה. את אירוע ההטפה יש למקם במקום המפגיש בין הדרשן-שחקן לבין הקהל. המופע מורכב בדרך כלל משיחה חד כיוונית, שבה פונה המטיף לקהל, אך לעיתים יש עדות ליחסים ההדדיים ביניהם. במהלך דרשה ביום כל הקדושים ב-1404 פנה דומינצ'י לקהל:

אני חושב שאטיף פה בשנה הבאה, אם ירצה בכך האל, את הדרשה בלנט (בתקופת ארבעים ימי התענית שלפני הפסחא). ואני אומר לכם, שאם הפוחזים והפוחזות האלה לא ישנו את דרכם, אז שלא יבואו לדוכן הדרשה בשום יום ראשון או בשום יום של חג אחרי האוכל. לא אטיף לפניהם, מכיון שהאספות בכנסיית האל גורמת מיאוס רב וזעזוע. הם יעשו טוב יותר אם לא יבואו. ואיני רוצה שתחשוב כי חפץ אני שהנערות היפות לא תבואנה לדרשה, כי הרי לא מוצא חן בעיני האל שהן תלכנה לגיהנום. אבל עליהן לבוא כפי שראוי לבוא לכנסייה, צנועות וללא איפור רב, ושלא תשמנה את עצמן במקוריהם של העופות הדורסים אוכלי הנבלות (מהלכי הרכיל). ומי שאינה רוצה לעשות כך ורוצה להתהדר ולהתקשט בתמרוקים ולהראות לעיני הכל, עליה להיות היכן שלא תפגע באל, כלומר בכיכרות, במסיבות, בחתונות, אבל לא בבית האל כלומר בכנסיית האל, שם עליה לעשות רק זאת: לפאר, ולהלל ולהודות לאל.¹⁹

הדוגמה מציגה את הדרשן כבעל מקצוע הפורש את תוכניותיו בפני הלקוחות ומציב בפניהם דרישות צניעות כתנאי לקבלת שירותיו. הדרשן הדגיש את חשיבותו כמי שאחראי על נשמות מאזניו וכמי שהצילם מאש הגהינום, ובכך הבליע איום מרומז כלפי אלה המתעלמים מהוראותיו. דומינצ'י חיזק את הפער שבין הנאמנים, שאליהם פנה בגוף שני, "לכם", מול "הפוחזים והפוחזות", שהוציאו את עצמם מקהל המאמינים, ועליהם דיבר בריחוק ובגוף שלישי. מאפיין סגנוני נוסף הוא השימוש בביטוי עגה מקומיים כמו: "מקוריהם של העופות הדורסים" המעידים על אופייה העממי של הדרשה.

המובאה מבליטה את החוויה הבידורית שבדרשה, שלה באים להאזין בימי חופשה וחג "אחרי האוכל" כדי לראות ולהראות. היא מזכירה בעקיפין את המקום

19 ראו: G. Dominici, MS Ricc. 1301, Santi Innocenti, Predica 41, 134r

שבו הושמעה הדרשה: הכנסייה של סנטה מריה נובלה. על בסיס הכנסייה הקטנה והישנה מהמאה התשיעית הקימו הדומיניקנים את הכנסייה הגותית הגדולה בסוף המאה השלוש עשרה והרחיבו את הכיכר שלפניה כדי לאפשר להמונים להאזין לדרשות. דומינצ'י שנהג להטיף בתוך "כנסיית האל" מעל דוכן ההטפה, מעין בימה קטנה שממנה היתמר הדרשן מעל מאזינו, או במזג אוויר נאה בכיכר שלפניה, המשיך מסורת דומיניקנית ארוכת שנים של הטפה במקום, עוד מראשית המאה הארבע עשרה בדרשות של המטיף העממי ג'ורדנו דה פיזה (Giordano da Pisa, 1260-1311). בהמשך למסורת זו הטיף דומינצ'י בדרך כלל אחרי הצהריים, כפי שעולה גם מדוגמה זו. עם זאת, לעיתים הטיף הן בבוקר והן בערב, ולעיתים אף שלוש או ארבע פעמים ביום. תדירות זו מעידה הן על מסירותו הרבה ליעודו והן על ההתלהבות הרבה שעורר.²⁰

בהזדמנות אחרת הכריז דומינצ'י: 'עלינו להתאסף לא בתוך הקירות של כנסיית סנטה מריה נובלה, אלא בכנסייה האמיתית השמימית של סנטה מריה נובלה: בטוהר, בחדס ובצניעות'.²¹ מקום מרכזי של הטפה פרנציסקנית בפירנצה הייתה הכנסייה והכיכר של סנטה קרוצ'ה. ברנרדינו דה סיינה התייחס לכך במפורש כשהתלונן מרות: 'הפעמון של סנטה קרוצ'ה מצלצל וקורא לך לבוא לדרשה; מצלצל ומצלצל שוב ושוב, והוא עושה זאת כדי שתבוא, אבל אתה אף פעם לא בא לדרשה'.²²

מקורות מידע נוספים על אירועי ההטפה הם כרוניקות היסטוריות, חיי קדושים וספרות עממית הכוללים מעשיות על דרשנים. סיפור מסקרן, המופיע בכרוניקה מקומית, עוסק בפטר הקדוש שהטיף כנגד המינים בכפר מלאנו שבצפון איטליה. הבישוף של המינים, לעג לפטר הקדוש, וקינטר אותו כאשר דרש ממנו ליצור ענן כדי להגן על הקהילה מחום השמש. פטר קיבל את האתגר וסימן אות של צלב מהדוכן הגבוה שעליו עמד; מיד הופיע ענן שנתן צל והקלה לקהל עד שהמטיף סיים את דרשתו; וכך, מתאר הכתוב, הביא הדרשן שמחה למאמינים ובושה רבה למינים.²³ מעשייה צבעונית מסופרת על ידי פרנקו סקאטי (Franco Sacchetti, 1400-1335) על מטיף דומיניקני שהאתגר העיקרי שלו היה כיצד למלא את החלל העצום של הכנסייה שבה הטיף. לאחר שראה שאף אחד לא בא לשמוע את הדרשה, הוא מצא דרך יעילה למשוך את המאזינים על ידי הכרזה פומבית כי גזל, הלוואה בריבית וגניבה אינם חטאים. כולם עזבו מייד את המטיפים האחרים ובאו לשמוע רק אותו. הצלחתו הייתה כה מסחררת כאשר ההמונים התאספו, כתף אל כתף, כפי שהיה חלומו.²⁴

ביומנו, לוקה לנדוצ'י (Luca Landucci, 1516-1436), רוקח בן פירנצה שהיה תומך נלהב של סבונרולה, מזכיר לעיתים קרובות את אירועי הדרשה בעיר. הוא

20 ראו: C. Delcorno, *Giordani da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze: Olschki 1975, p. 77.

21 ראו: G. Dominici, MS Ricc. 1301, Predica 4, fol. 10v-11r.

22 ראו: B. da Siena, *Le prediche volgari- Quaresimale Fiorentino del 1425*, C. Cannarozzi Florence (ed.), Libreria Editrice Fiorentina 1940, p. 265.

23 ייתכן כי יש כאן רמז לעימות שנערך בין אליהו לנביאי הבעל שהסתיים בניצחונו של אליהו ובהורדת אש מהשמיים.

24 ראו: F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, V. Perticone (ed.), Florence: Sansoni 1946, pp. 73-76.

מספר שיום אחד נהר הארנו הציף את העיר, והשיטפון גרם לכך שכל הספסלים מסנטי קרנצה התפזרו ברחובות. סיפור אחר מופיע ביומן מ-17 בינואר 1478, ומגולל את גורלו של נזיר, שבגיל עשרים וארבע הופיע יחד לבוש בלויי סחבות עם תרמיל על גבו בחוצות פירנצה. הוא הצהיר כי הוא נשלח על ידי יוחנן הקדוש והמלאך רפאל על מנת להביא גאולה. בוקר אחד התייצב הנזיר במרכז המרפסת של ארמון השלטון בפירנצה אבל המועצה גירשה אותו משם.²⁵ הדרשן התמהוני בחר מיקום יוצא דופן, את הסמל הפוליטי של העיר, לזירת ההטפה ואפשר רק לשער כי כאורח מזדמן הוא לא היה מודע למוסכמות החברתיות בפירנצה. אירוע נוסף עליו דיווח לנדוצ'י התרחש ב-23 ביולי 1497. כומר אחד נעצר על ידי המועצה משום שהפיץ שמועות כי הנזירים הדומיניקנים בסן מרקו חטאו בביצוע מעשי סדום. המועצה דרשה ממנו לחזור בו ולשקם את שמם הטוב של הנזירים ואז: 'הוא עלה על דוכן ההטפה שהוצב על מדרגות הקתדרלה, בכיכר המרכזית של העיר, ובנוכחות כל האנשים שהצטופפו שם, אמר שהוא סיפר שקרים והודה בפומבי בטעותיותיו. אף על פי כן, המועצה שלחה אותו לבית הכלא, ושם היה כלוא בכלוב'.²⁶ סיפורים אלה מעידים כי לצד פעילותם העונתית, בתקופות צום ותענית שלפני חג המולד וחג הפסחא, של דרשנים נודדים ידועי שם כמו ברנרדינו דה סיינה התרחשה גם הטפה רציפה של אנשי כמורה בעיר שלעיתים גרמה לסכסוכים ולמתחים.

דרשנים וקהל

היבט אחרון של אירוע ההטפה העולה מהמקורות האמנותיים והספרותיים הוא חלוקת המרחב הכנסייתי כלומר ההפרדה המסורתית בין נשים לגברים בקהילה. כאשר דנים בהטפה של סבונרולה בקתדרלה של פירנצה בשנת 1496, לנדוצ'י מספר כי דוכן העץ שהוצב בכנסייה נשבר לרסיסים בגלל עומס הקהל. הוא מעיד בנוסף כי היו ארבעה דוכנים: שניים באזור של הגברים ושניים בחלק של הנשים.²⁷ בדוגמאות החזותיות ובכתובים בולטת השתתפותן של הנשים באירועי ההטפה. כך למשל, בתמונות המתארות את ההטפה של ברנרדינו דה סיינה קיימת חלוקה ברורה בין נשים לגברים באמצעות מחיצה.²⁸ בכיכר שבה התקיימה ההטפה, המיקום של המאזינים מול המאזינות אינו עקבי, לפעמים בצד ימין, לפעמים בצד שמאל. בתוך הכנסייה, לעומת זאת, נשים היו מוגבלות באופן מסורתי לצפון הכנסייה וגברים לדרומה. בחיתוכי עץ משנת 1496 המתארים את הטפתו של סבונרולה בקתדרלה של פירנצה, חלל הכנסייה נחלק על ידי וילון המפריד בין המאמינים ולמאמינות. במקורות

25 ראו: L. Landucci, *A Florentine Diary from 1450 to 1516*, A. de Rosen Jervis (trans.), New York: Books for Libraries Press 1971, pp. 5, 24.

26 ראו: Landucci, *A Florentine Diary*, p. 26.

27 ראו: Ibid, p. 111.

28 ראו: A. Randolph, 'Regarding Women in Sacred Space', in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, G. A. Johnson and S. F. Matthews Grieco (eds.), Randolph, (להלן): Cambridge, UK: Cambridge University Press 1997, pp. 17-41 . (Regarding Women

חזותיים אחרים, כמו בתבליטים של ג'מבולוניה שנדונו לעיל, הגברים נפרדים מהנשים, אך אין מחסום ממשי ביניהם.²⁹

נשים זכו לעיתים קרובות לתשומת לב מיוחדת מצד המטיפים. כאשר סבונרולה הטיפ בנושאים פוליטיים ובנושאי מדינה, הוא אסר על נשים להשתתף בדרשותיו. אבל מטיפים רבים אחרים כיוונו את הדרשות במיוחד לנשים. המטיפ ג'רולמו דה סיינה בתחילת המאה החמש עשרה הקדיש בחוברת על התנהגות דתית קטע מיוחד על האופן שבו נשים צריכות להתנהג בכנסייה. 'אל תיכנסנה לכנסייה', הזהיר, 'כמו אותן נשים שחצניות המברכות את כל הסוחרים, השכנים, בני משפחתן וחבריהן בביתן של אלוהים; אבל עליכן להיכנס בשקט, אדוקות, ובדממה תמידית... תהינה קשובות במהלך הדרשה. אל תשפוטנה את המטיפ, אבל שימו לב וחרטו בלבותיכן את עיקרי האמונה'. הוא המשיך להלין כנגד אותן נשים שרצו מכנסייה לכנסייה כדי לראות את המטיפים השונים בפעולה וכנגד אלה שהיו קמות ממקומן וצועקות בקול רם, ובכך הפריעו לדרשה.³⁰ מעניין לציין כי תיאור זה מדגיש את מידת הפופולריות הרבה שממנה נהנו המטיפים והאופן שבו התייחס הקהל לאירוע הדרשה כמעין סדרה של מופעים תיאטראליים שהתרחשו במקביל ברחבי העיר ולא רק כהטפת מוסר של דרשן יחיד. נקודה מגדירת העולה מהדברים היא שהדרשן מבקר בעיקר את הנשים למרות שללא ספק הן הגיעו לדרשות בצוותא עם הבעלים או האבות.

בדרשות יש קטעים רבים שבהם מטיפים פנו באופן שונה לגברים ולנשים. רבות מהדרשות של דומיניצי מכילות פניות ישירות לנשים בקהל; ביטויים כגון 'את האם' או 'את הרעיה' מצויים בשפע. המטיפ הדגיש לעיתים כי הוא מתכוון לא רק לגברים בקהל אלא באותה מידה גם לנשים. מטיפים אחרים, אנטונינוס וסבונרולה ביניהם, מחו נגד האופן שבו נשים ניצלו את אירועי ההטפה כהזדמנות להפגין את קסמיהן.³¹ הביטוי במנהגי פירנצה, קונס סבונרולה, כיצד הנשים בנות העיר נוהגות בבנותיהן, הן מציגות אותן לראווה, ומלבישות ומקשטות אותן כך שהן נראות כמו נימפות טובות מראה; והדבר הראשון שהאימהות עושות הוא לקחת את הבנות לדרשה על מנת להראות את יופיין. אנטונינוס הכין רשימה של חטאים של המין הנשי וגינה אותן על כך שקישטו את עצמן והתגנדרו לפני שהופיעו בכנסייה. ברנרדינו דה סיינה טען כי 'נשים שיש להן בת שהן רוצות לחתן; תקחנה אותה לכנסייה על מנת למצוא שידוך הולם'.³²

מלבד טקסים דתיים מסוימים שהיו מוגבלים לגברים, נראה כי נשים היו משתתפות מרכזיות באירועי הטפה. מהעדויות עולה כי הדוכן של המטיפ היה ממקום בקרב הקהילה, והוא הצליח לפנות ישירות לגברים ולנשים באופן שווה; לפעמים

29 ראו: G. Durantis, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, J. Neal and B. Webb (trans.), Leeds: T. W. Green 1973, p. 36; M. Aston, 'Segregation in Church', in *Women in the Church*, W. J. Sheils and D. Wood (eds.), Oxford: Blackwell 1990, pp. 237-95.

30 ראו: R. Rusconi, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana da Carlo Magno alla Controriforma*, Turin: Loescher 1981, pp. 176-77.

31 ראו: G. Dominici, Ricc. 1301, Predica 20, 66v.

32 ראו: Randolph, *Regarding Women*, p. 35 (לעיל הערה 28).

הנשים היו אפילו קרובות יותר. מיקומו של הדוכן בסמיכות למאזינות עולה בקנה אחד עם מסורת ההטפה שכן דרשות הופנו לעיתים קרובות לקהל הנשים. היחסים שבין מטיפים גברים למאזינות נשים מושכים תשומת לב מחקרית גוברת בשנים האחרונות ומחקרים חדשניים נכתבים על תפיסות של נישואין ועל נשים קדושות כפי שהוצגו בדרשות.³³ חיבורים רבים מעידים על הזיקה שבין המטיפים למאמינות: מחד גיסא, רובם גינו את יהירותן ואופיין המושחת של נשים; מאידך גיסא, בניגוד למנהג הרגיל של אותה תקופה, מטיפים רבים פנו ישירות לנשים, התעניינו בבעיות היומיומיות שלהן והציעו פתרונות מעשיים לקשיים השוטפים של ניהול משק הבית. הצבת המטיפ והדוכן בתוך הכנסייה, אם כן, משקפת את המציאות שבה המטיפ פעל כמדריך ומנחה רוחני עבור הנשים.

סיכום

התמונות המתארות את דרשות המטיפים מראות את הזיקה ההדוקה בין הדרשן הניצב במרכז לבין הקהילה. העדויות החזותיות והספרותיות מדגישות את השימוש בדוכנים פשוטים וניידים מעץ או במבני שיש מפוארים ככלי עזר למטיפ. מטיפים פעלו בכיכרות העיר או בתוך הכנסיות כשהם נושאים דרשות נלהבות באוזני הקהל הקשוב. בעוד שאפשר להעלות ספקות לגבי אמינות הדימויים החזותיים כהשתקפות של אירוע הטפה אמיתי בשל אופיים הסמלי, ולטעון כי יש לראות בתיאור אירוע ההטפה בתמונה ובטקסט עוד צעד במאמץ להפיץ את הפולחן של המטיפ ולבסס את מעמדו כקדוש; מאמר זה ביקש להראות כי הדימויים והטקסטים הספרותיים הם בעלי ערך תיעודי רב בהצגת התנאים הממשיים של אירוע ההטפה ומכילים פרטים צבעוניים על המטיפ והקהל.

33 ראו: C. M. Mooney, 'Authority and Inspiration in the *Vitae* and Sermons of Humility of Faenza', in *Medieval Monastic Preaching*, C. Muessig (ed.), Leiden: Brill 1998, pp. 93-119; B. M. Kienzle, 'Defending the Lord's Vineyard: Hildegard of Bingen's Preaching against the Cathars', in *Medieval Monastic Women Preachers and Prophets through Two ;Preaching*, pp. 163-181 *Millennia of Christianity*, B. M. Kienzle and P. J. Walker (eds.), Berkeley: Berkeley University Press 1999.



איור 1 סנו די פיטרו, ברנרדינו דה סיינה מטיף בסיינה בכיכר העיר
סיינה, המוזיאון העירוני.

Figure 1. Sano di Pietro, *Sermon of San Bernardino in the Campo Siena*, Museo Capitolare.



איור 2 נרוצ'יו די לנדי, ברנרדינו דה סיינה מטיף בסיינה בכיכר העיר
סיינה, המוזיאון העירוני.

Figure 2. Neroccio di Bartolomeo, *Sermon of San Bernardino in the Campo*
Siena Museo Capitolare.



איור 3 אנדראה דה פירנצה, פטר הקדוש מטיף בפירנצה
פירנצה, הקפלה הספרדית, סנטה מריה נובלה.

Figure 3. Andrea da Firenze, *Sermon of Peter Martyr*,
Florence, Spanish Chapel, Santa Maria Novella.



איור 4 חיתוך עץ אנונימי, סבונרולה מטיף בקתדרלה של פירנצה.
Figure 4. Woodcut illustrating Savonarola preaching in
Santa Maria del Fiore
Compendio di Revelazione, Florence.



איור 5 ג'אמבולוניא, אנטונינוס מטיף בסן מרקו
פירנצה, סן מרקו, קפלת אנטונינוס הקדוש.

Figure 5. Giambologna, *The Preaching of Antoninus in San Marco*,
Florence, San Marco, Chapel of St. Antoninus.



איור 6 תמונת מזבח אנונימית, ג'ובאני דה קפסטראנו
אקוילה, המוזיאון העירוני..

Figure 6. Master of St John of Capistrano Altarpiece
Museo Nazionale dell'Aquila, Aquila.



איור 7 תמונת מזבח אנונימית: פרט, ג'ובאני דה קפסטראנו
אקוילה, המוזיאון העירוני.

Figure 7. Master of St John of Capistrano Altarpiece: Detail
Museo Nazionale dell'Aquila, Aquila.