

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

2/3 - 2010

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO SCIENTIFICO

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI, XAVIER BARRAL I ALTET, ENRICO CASTELNUOVO,  
CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA, FRANCESCO DE ANGELIS,  
MASSIMO FERRETTI, JULIAN GARDNER, MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

COMITATO DI REDAZIONE

CHIARA BERNAZZANI, MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI,  
MATTEO FERRARI, MONIA MANESCALCHI,  
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

*Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.*

*Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.*

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

2/3 - 2010



Rivista semestrale *on line*  
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale  
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore  
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*  
Direttore responsabile: Maria Monica Donato  
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>  
[onh.redazione@sns.it](mailto:onh.redazione@sns.it)

ISSN 2036-8755  
Opera Nomina Historiae [*on line*]

## SOMMARIO

ALLEGRA IAFRATE

«*Artifex specialis*»: per una lettura critica della figura di Matthew Paris attraverso le fonti

pp. 1-42

MATTEO FERRARI

*Grixopolo e i dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova*

pp. 43-90

MARIA LUDOVICA ROSATI

«*In qual modo si contraffà il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola*»:  
stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini

pp. 91-132

LINDA PISANI

*Le due firme del pittore pistoiese Antonio di Vita*

pp. 133-150

ELISABETTA CIONI

*Nuove acquisizioni sulla bottega 'dei Tondi': un documento e alcuni smalti*

pp. 151-218

ALICE CAVINATO

«*Nicolò di Giovanni da Siena à fatto questo libro di sua propria mano e di sua spontana  
volontà*»: note su due manoscritti illustrati senesi del Quattrocento e le loro sottoscrizioni

pp. 219-262

MICHELE TOMASI

*Artistes de cour en France autour de 1400: institutions, formules et réalités*

pp. 263-286

CHIARA BERNAZZANI

*La campana civica: tra signum, simbolo e celebrazione visiva*

pp. 287-392

ELIANA CARRARA

*Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite.  
Ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione*

pp. 393-430



«NICOLÒ DI GIOVANNI DA SIENA À FATTO QUESTO LIBRO  
DI SUA PROPIA MANO E DI SUA SPONTANA VOLONTÀ»:

NOTE SU DUE MANOSCRITTI ILLUSTRATI SENESI DEL  
QUATTROCENTO E LE LORO SOTTOSCRIZIONI

ALICE CAVINATO

Il *colophon* è di norma il luogo dove si dichiara la conclusione del lavoro di copia, e di conseguenza fornisce spesso preziose informazioni sulla persona del copista e sulla datazione del codice; si può perciò in qualche caso considerare una sorta di 'firma'. È in questo spazio che eventualmente può

---

Il primo spunto per questo studio è stato offerto dalla presenza, nei due codici di Niccolò, delle sue sottoscrizioni, in virtù delle quali essi sono stati censiti nell'ambito delle ricerche per il repertorio *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo*, diretto da Maria Monica Donato, sezione *Siena e artisti senesi*. Questo lavoro è in parte frutto delle ricerche svolte durante i miei anni di studio presso la Scuola Normale Superiore sotto la guida di Claudio Ciociola e Maria Monica Donato, culminate nella tesi di laurea specialistica incentrata sul secondo codice di mano di Niccolò, contenente una narrazione della battaglia di Montaperti, intitolata *La sconfitta di Monte Aperto* (cfr. *infra*). Ad entrambi i docenti esprimo la mia più sincera gratitudine per aver incoraggiato e guidato questi studi, e in particolare per aver costituito insieme un sereno e stimolante gruppo di lavoro, che ha rappresentato per me un'esperienza altamente formativa.

L'edizione completa e commentata della *Sconfitta di Monte Aperto*, incluso l'apparato illustrativo, è attualmente in elaborazione a mia cura; in questo intervento, nel presentare le sottoscrizioni e i brani tratti dai due manoscritti, mi atterrò pertanto ai criteri adottati per l'edizione del testo. In particolare: ho introdotto la separazione delle parole secondo l'uso moderno, così come maiuscole, punteggiatura, apostrofi e accenti; il punto in alto segnala il raddoppiamento fonosintattico e fenomeni di assimilazione in fonosintassi. Ho sciolto le abbreviazioni, senza segnalarle tramite parentesi; ho eliminato, secondo l'uso corrente, le *h* e le *i* ridondanti; ho sostituito il grafema *ç* con *z* e ho distinte le grafie *u* e *v* secondo il loro valore fonetico. Per quanto riguarda gli interventi testuali, eventuali integrazioni sono segnalate tra parentesi quadre; in particolare, le sottoscrizioni de *La sconfitta di Monte Aperto*, fortemente lacunose a causa dei danni materiali subiti dal codice latore, hanno richiesto cospicue integrazioni, condotte sulla scorta di alcuni apografi conservati, per le quali si veda *infra*, nota 40. Con una serie di puntini tra parentesi quadre segnalo la presenza di una lacuna che non ho potuto o voluto colmare. Per ragioni di chiarezza, ho ritenuto opportuno emendare qualche semplice svista che, nelle sottoscrizioni de *La sconfitta di Monte Aperto*, comprometteva il senso del testo; gli interventi sono segnalati in nota. Ho invece preferito mantenere i numerosi errori riscontrati nei brani tratti dalla *Storia di Troia*, in quanto indicativi della scarsa competenza di Niccolò in particolare per quanto riguarda l'uso del latino.

emergere l'individualità dello scriba, e questo tende ad essere vero in particolare nel caso in cui egli abbia copiato un testo per destinarlo al proprio uso personale.

Di solito, però, non è in questa sede che si trovano riferimenti al responsabile (o ai responsabili) della decorazione del codice, che, specie nel caso di un prodotto professionale, sono persone distinte dallo scriba e intervengono in un momento diverso dalla copiatura del testo. Vedremo qui invece il caso, del tutto singolare e particolarmente interessante proprio perché esula dalle normali procedure di produzione libraria, di un unico individuo che realizza da solo due codici illustrati, copiando testo e immagini, e lasciando estese sottoscrizioni a suggello del suo lavoro.

Presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena sono conservati due manoscritti – datati il primo 1403, il secondo 1443 – entrambi scritti e illustrati dalla stessa mano, quella dal senese Niccolò di Giovanni di Francesco di Ventura. Niccolò non era un professionista del libro, né come copista né come illustratore, bensì un pizzicaiuolo, ossia un venditore, fra l'altro, di carta e colori, che nel corso della vita raggiunse una posizione di relativo prestigio, arrivando ad ottenere l'appalto per una fornitura di ceri per l'Opera della Cattedrale e la carica di rettore dell'Arte dei pizzicaiuoli; è necessario però ricordare fin da ora che risulta iscritto anche all'Arte dei pittori.

Niccolò decide dunque di copiare i due codici non per lavoro, ma per suo uso personale: la sua disponibilità di materiali da disegno e, probabilmente, la frequentazione dell'ambiente artistico senese avranno fatto nascere in lui l'idea di impiegare tempo e risorse per realizzare i libri in proprio (almeno in questi due casi), piuttosto che acquistarne o commissionarne presso dei professionisti. Evidentemente soddisfatto del risultato, sottoscrive entrambi i manoscritti. Queste 'firme', molto complesse, richiederanno un'analisi approfondita, ma rivelano immediatamente, da parte di Niccolò, una vivissima consapevolezza di sé, dell'impegno e della fatica necessari alla riuscita dell'impresa. Inoltre, caso alquanto singolare, il manoscritto più antico presenta, oltre ad un *colophon* vero e proprio, una pagina iniziale, che precede il testo, in cui Niccolò si raffigura al centro, accompagnando l'autoritratto con il proprio nome, ripetuto più volte nella sua forma latina e in quella volgare, insieme ad altri testi di varia natura: una sorta di 'firma figurata'.

3

Come si vedrà, queste sottoscrizioni meritano di essere studiate soprat-



tutto in quanto gettano luce sulla personalità di quello che sembra un copista e illustratore 'per caso' o 'per passione': mentre, da un lato, Niccolò dichiara di destinare questi libri esclusivamente a se stesso, dall'altro si impegna a realizzarli al meglio delle proprie capacità, con notevole impiego di tempo e materiali, e cerca di lasciare memoria di sé valorizzando il proprio apporto in tutti i modi e 'nobilitando' le firme con l'aggiunta di testi poetici e formule latine. È notevole, inoltre, dal punto di vista della considerazione sociale dell'artista a Siena in quel periodo, l'aspirazione del 'dilettante' Niccolò a far parte a pieno titolo della categoria.

### 1. Niccolò di Giovanni, pizzicaiuolo o artista?

Niccolò era figlio del pizzicaiuolo Giovanni, che fu provveditore di Biccherna nel 1399. Si ha inoltre notizia di un Francesco di Ventura – padre di Giovanni e nonno del nostro –, anch'egli pizzicaiuolo, che fra il maggio 1378 e l'aprile 1379 forniva all'Opera del Duomo di Siena la bellezza di ottantotto «modelli» d'olmo<sup>1</sup>.

Le poche notizie di cui disponiamo su Niccolò sono ricavabili per la maggior parte dalla biografia che gli dedica Ettore Romagnoli, secondo il quale nel 1420 questi risiedeva nella contrada di Sant'Angelo al Montone<sup>2</sup>; non è stato possibile, però, accertare la correttezza di questa notizia, perché la *Lira*, il registro delle denunce dei beni e dei debiti dei cittadini senesi, per il 1420 non è conservata.

Nel 1428 Niccolò è iscritto nel *Breve dell'arte de' pittori senesi*<sup>3</sup> come «Nicholò di Giovani Venture», ma, mentre nulla si sa di una sua eventuale attività come pittore, come anticipato egli esercitò sicuramente, come il padre e il nonno, la professione di pizzicaiuolo, cioè di «venditore di salumi, di mostarda, di cera, di carta, di colori e di altre cose consentite a quest'arte»<sup>4</sup>. Nel 1434 Niccolò è citato come testimone in una delibera dell'Opera del Duomo

---

<sup>1</sup> Vedi A. GIORGI, S. MOSCADELLI, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, München 2005, p. 208, nota 95.

<sup>2</sup> Cfr. E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi: 1200-1800*, 13 voll., ante 1835 (ed. anast. Firenze 1976), IV, p. 183.

<sup>3</sup> *Ibid.*; e cfr. G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, I, 1854, p. 49.

<sup>4</sup> Cfr. A. LISINI, *Prefazione*, in *Cronache senesi*, a cura di A. Lisini, F. Iacometti, in *RIS*, XV.6, Bologna 1931, p. XXX.

che stabilisce un pagamento a favore di Donatello, per uno sportello destinato al tabernacolo di marmo del fonte battesimale, che l'artista aveva realizzato ma che il consiglio dell'Opera aveva infine deciso di non installare<sup>5</sup>, e in questo documento è definito appunto «pizzicaiolo». Nel 1447 lo ritroviamo, come anticipato, rettore dell'Arte dei pizzicaiuoli: proprio nella sua bottega, che si trovava «Senis, in Campo Fori», fu redatto il contratto di commissione a Giovanni di Paolo di una pala d'altare per la cappella dell'Arte nella chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Scala<sup>6</sup>:

Anno Domini MCCCCXLVII, inditione X, die vero XI mensis aprilis Cristoforus Antonii, Nicholaus Johannes Venture et Johannes Matei Salvi, pizichaiuoli de Senis, Rectores artis, et universitatis Pizichaiolorum de Senis, vigore commissionis, et remissionis in eos facte a dicta universitate; [...] absente tamen Johanne Pieri Donati, eorum quarto collega, et camerario dicte artis et universitatis, ad infrascripta facienda spetialiter electi et deputati de eorum comuni concorde locaverunt, et concesserunt ad pingendum magistro Johanni Pauli, pictori de Senis, ad pingendum unam tabulam ad altarem et pro altare cappelle noviter constructe in ecclesia Hospitalis sancte Mariae de la Schala de Senis, per dictam universitatem, sub nomine et titulo Purificationis gloriose Virginis Mariae; in illa forma et compositione, figuris et storiis eidem magistro Johanni per dictos Rectores demonstrandis, et assignandis; cum his pactis, et modis, videlicet [...] Actum Senis in campo Fori, in apoteca Nicholai Johannis Venture; presentibus, Laurentio Johannis Chelis, Bartolomeo Matie Francij, et Bartolomeo Simonis Bianci, pizichaiuolis de Senis [...]<sup>7</sup>.

Niccolò è ricordato inoltre nel febbraio 1448, quando l'Opera gli concesse la provvisione annuale di cinque grossi ceri per uso della Cattedrale<sup>8</sup>.

Il Romagnoli, di seguito ad alcune osservazioni sull'attività di copista e illustratore di Niccolò, dà notizia di una «denuncia de' beni» datata 1453, con un elenco delle proprietà e dei debiti<sup>9</sup>. Tale documento, oggi conservato

<sup>5</sup> MILANESI, *Documenti*, II, 1854, pp. 159-161.

<sup>6</sup> L'opera era parte dell'arredo dell'altare della Purificazione, e prevedeva un pannello centrale con la *Purificazione della Vergine*, piccoli pannelli verticali con figure di santi, una predella con scene dalla vita di santa Caterina e una *Crocifissione* al centro. Cfr. H.W. VAN OS, *Giovanni di Paolo's Pizzicaiuolo altarpiece*, «The Art Bulletin», 53, 1971, pp. 289-302.

<sup>7</sup> Siena, Archivio di Stato, ms. Notarile ante cosimiano 465, c. 90r; la trascrizione è mia e presenta minimi aggiustamenti rispetto a quella pubblicata dal Milanese (*Documenti*, II, pp. 241-242).

<sup>8</sup> Cfr. LISINI, *Prefazione*, p. XXX.

<sup>9</sup> Cfr. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica*, pp. 187-188.

presso l'Archivio di Stato, non è però riferibile al nostro Niccolò di Giovanni: infatti il dichiarante è un certo «Nicholò di Giovanni maestro di pietra»<sup>10</sup>. Poiché costui è registrato come residente in Sant'Angelo al Montone, potrebbe anche trattarsi della stessa persona cui si riferisce il documento del 1420 citato dal medesimo Romagnoli: ma, come già detto, non è possibile appurarlo.

Niccolò di Giovanni morì il primo aprile 1464, giorno di Pasqua, e fu sepolto nella tomba dove già riposavano i suoi defunti, nel chiostro del convento di San Domenico, come attestato dal *Necrologio* del convento: «Nicolaus Iohannis Francisci Venture obiit in die Dominice Resurrectionis, sicilet in die sancto Pasce, que ipso anno die primo aprilis contigit, et in claustro ex latere dormitorii in suorum tumulo fuit sepultus»<sup>11</sup>.

Il dato più interessante che emerge da queste pur poche e incerte notizie è che Niccolò di Giovanni è registrato nel *Breve dell'arte dei pittori*, mentre pochi anni dopo è attestata la sua appartenenza alla corporazione dei pizzicaiuoli. È ovvio che, in quanto venditori di cera, carta e colori, questi ultimi sono contigui all'ambiente artistico, in qualità di fornitori; ma nel caso di Niccolò questa vicinanza sembra ancora più stretta, al punto che a quanto pare aveva le credenziali per l'iscrizione all'Arte dei pittori. Per valutare appieno la prossimità e la parziale coincidenza delle attività connesse ai due mestieri, è il caso di ricordare che anche i pittori potevano fungere da fornitori di materiali per i colleghi; il rilievo che tale ruolo rivestiva nel complesso delle entrate di ciascuno era molto variabile, risultando prevalente in alcuni casi, marginale in altri<sup>12</sup>. Sembra comunque poco probabile che quella di pittore sia mai stata per Niccolò l'attività principale, anche se l'assenza di testimonianze in merito non può, di per se stessa, escludere che l'abbia di tanto in tanto esercitata.

A mia conoscenza, non vi sono ad oggi studi sull'arte dei pizzicaiuoli a Siena; non mi è stato quindi possibile, per ora, avanzare ipotesi circa i rap-

---

<sup>10</sup> Siena, Archivio di Stato, *Lira* 143, c. 319r: «Al nome di dio. Dinanzi a voi aspettavigli e onorevogli cittadini, fatti a fare la nuova lira, dicesi per me Nicholò di Giovanni maestro di pietra tutti e' miei beni e debiti che al presente mi truovo, chome saranno scritti tutti partitamente qui di sotto [...]».

<sup>11</sup> Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. C.III.2, c. 96r; la trascrizione è mia. Vedi anche ROMAGNOLI, *Biografia cronologica*, p. 188; *Miscellanea storica sanese*, a cura di G. Porri, Siena 1844, p. XX.

<sup>12</sup> Cfr. GIORGI, MOSCADELLI, *Costruire una cattedrale*, p. 217, nota 126.

porti tra questa corporazione e quella dei pittori. Un parallelo interessante è offerto da Firenze, dove la corporazione dei pizzicaiuoli è considerata affiliata all'Arte dei medici e degli speciali, di cui, si noti, fanno parte anche i pittori<sup>13</sup>. I pizzicaiuoli, in quanto svolgono una funzione collaterale e subordinata rispetto agli speciali veri e propri, sono ritenuti una sorta di membri di second'ordine e, perciò, sono tenuti a pagare una tassa di immatricolazione più bassa; nondimeno, è contemplata la possibilità che entrino a far parte dell'Arte a pieno titolo. È quanto emerge dagli *Statuti* dell'Arte del 1314:

XXVI. *De novis artificibus et matricula facienda*

a. Quoniam illud perfetissimum adprobatur, quod constitit ex omnibus suis partibus, ad perficiendum et reintegrandum collegium dicte artis, hac lege sancimus quod domini consules, quorum officium initiabitur in kalendis ianuarii, currentibus annis Domini millesimo trecentesimo decimo, ind. nona, sub virtute prestiti iuramenti, et sub pena librarum decem f. p., in quam penam syndici, qui eos sindicabunt, teneantur et debeant eos incontinenti condemnare, teneantur et debeant in principio eorum officii facere iurare omnes et singulos artifices dicte artis civitatis et comitatus Florentie, tam veteres quam novos, et solvere arti predicte pro intratura, prout inferius declaratur, et de nominibus et prenomibus ipsorum facere fieri unum librum sive matriculam; in principio cuius libri scribantur omnes et singuli artifices dicte artis, qui principaliter faciunt dictam artem in civitate, burgis, vel subburgis, iusta quos scribantur omnes et singuli pizzicaiuoli et alie debiles persone, qui principaliter tenentur ad aliam artem et aliam artem principaliter faciunt, et huic arti tenentur vel tenebuntur, pro eo quod aliquam particulam seu membrum huius artis faciunt, vel facient in civitate, burgis, vel subburgis. [...]

d. Omnes vero pizzicaiuoli et alie debiles persone, de quibus supra fit mentio, qui actenus venerunt ad dictam artem, et illi, qui de novo venient, et quilibet eorum ad iurandum dicte arti, vel ad ipsam artem exercendam, solvat et solvere teneatur pro dictis expensis, pro quolibet eorum, soldos .XL. f. p.

e. Verum si ille talis pizzicaiuolus facere voluerit dictam artem principaliter, ponantur inter cives in libro predicto, et solvat decem libras, computatis .XL. soldis, quos primo solvit<sup>14</sup>.

La posizione di marginalità dei pizzicaiuoli rispetto agli speciali dipendeva assai probabilmente dalla ridotta dimensione dei loro esercizi; essi praticavano prevalentemente il commercio al minuto e non all'ingrosso, e

<sup>13</sup> *Statuti dell'arte dei medici e speciali*, a cura di R. Ciasca, Firenze 1922, pp. XIV; 77-84.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32. Corsivi miei.

non producevano o trasformavano materiali. Anche questo è deducibile dagli *Statuti*, che prevedono per loro pene inferiori in caso di vendita di merce contraffatta, in quanto si trattava in genere di piccole quantità che non potevano costituire una vera minaccia concorrenziale:

XXX. *De non conducendo ad civitatem Florentie crocum falsum*

a. Teneantur omnes et singuli huius artis, tam magistri quam discipuli, non emere nec emi facere, in civitate Florentie vel alibi, vel vendere, seu conduci ad ipsam civitatem, vel eius districtum, crocum falsum. Controfacientem et dictum crocum falsum tenentem consules huius artis condemnare teneantur in libris centum f. p.; et ipsum crocum auferre et comburi publice facere in foro novo, salvo quod si alicui piczicaiuolo, seu alteri debili persone inveniretur crocum falsum in parva quantitate, et fidem fecerit quod ipsum ita falsum emerit ab alio; quod consules teneantur ipsum condemnare solum in soldis .XL. f. p. [...]

XXXI. *De puniendo qui emerit, vendiderit seu laboraverit in aliquo loco ceram falsam*

[...] b. Et quod nullus huius artis, qui ceram falsam emerit, vendiderit, seu laboraverit, vel laborari fecerit, possit in perpetuum eligi ad aliquod officium huius artis. Et de predictis quilibet possit esse accusator; et habeat medietatem condemnationis. Salvo quod si cera falsa inveniretur in torchiis, seu candelottis, aut in aliqua re alicui piczicaiuolo vel alicui huius artis, et ipsam ceram non laboraverit et probaverit a quo sive quibus ipsam ceram emerit, condemnari debeat ille, cui inventa fuerit per consules huius artis in soldis .XL. f. p. Et nichilominus venditor condemnetur in libris quinquaginta f. p., ut supra dictum est [...]<sup>15</sup>.

Dagli *Statuti* fiorentini emerge quindi chiaramente la stretta connessione tra l'Arte dei pizzicaiuoli e quella dei medici e speziali, cui fanno capo i pittori. Nel caso di Siena non è chiaro se i due mestieri, che fanno riferimento ciascuno ad una corporazione specifica (ne rende testimonianza proprio Niccolò, iscritto sia all'Arte dei pittori che a quella dei pizzicaiuoli) fossero in qualche modo riuniti in un'Arte più importante – ciò che, peraltro, non appare probabile –, e quali fossero precisamente i loro rapporti.

Resta in ogni caso assodato che Niccolò è documentato come membro di entrambe; e la sua registrazione nel *Breve dei pittori* denuncia il fatto che, forse anche in quanto illustratore 'dilettante', egli si sentisse parte dell'ambiente artistico.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 38-39. Corsivi miei.

2. *La Storia di Troia e l'autoritratto di Niccolò*

Come anticipato, Niccolò di Giovanni realizza «di sua propria mano e di sua spontanea volontà»<sup>16</sup> due codici illustrati, a distanza di ben quarant'anni l'uno dall'altro: due, almeno, sono i codici conservati. Entrambi presentano la sua sottoscrizione, accompagnata dalla data; il primo, approntato tra il 1402 e il 1403, contiene la *Storia di Troia*, volgarizzamento di Filippo Ceffi della *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne<sup>17</sup> (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12). Il secondo, datato 1443, è un codice spesso citato negli studi storici e storico-artistici, benché finora non studiato approfonditamente: trasmette infatti una cronaca illustrata della battaglia di Montaperti, nota con il titolo *La sconfitta di Monte Aperto* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5). Si tratta di due prodotti diversi sotto il profilo della qualità e della complessità dell'esecuzione, ma molto simili dal punto di vista tipologico: entrambi, infatti, sono cartacei di medio formato e contengono testi narrativi di argomento guerresco, sono vergati su due colonne e illustrati da vignette collocate nel *bas de page*<sup>18</sup>.

Nel caso del secondo codice, unica testimonianza superstite – almeno allo stato attuale delle conoscenze – di un racconto completamente figurato della battaglia di Montaperti, si pone la questione se si tratti o meno di una creazione originale di Niccolò. A seguito di un'attenta analisi sia del

---

<sup>16</sup> Come dichiara egli stesso a c. 1v del codice più antico; cfr. *infra*, p. 230.

<sup>17</sup> Questo testo non ha ancora avuto un'edizione moderna; per una ricognizione delle edizioni antiche e degli studi, nonché per un censimento delle testimonianze, si veda OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di M. Zaggia, Firenze 2009, pp. 28-30; 65-70; 91-93. La definizione dei rapporti tra i testimoni manoscritti, ai fini della ricostruzione di un testo critico affidabile, è ora in corso a cura di Cristiano Lorenzi, al quale vanno i miei sentiti ringraziamenti per l'interesse dimostrato nei confronti del mio lavoro e per la sua gentilezza nel rispondere esaurientemente alle mie numerose questioni: C. LORENZI, *Primi sondaggi sulla tradizione antica del volgarizzamento dell'Historia destructionis Troiae di Filippo Ceffi*, in *Volgarizzare, tradurre, interpretare nei secc. XIII-XVI*, a cura di S. Lubello, Strasbourg, in corso di stampa.

<sup>18</sup> Una scheda dedicata a Niccolò e ai suoi codici è in B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1330-1450*, 14 voll., Berlin 1968-2004, I. *Süd und Mittelitalien*, 2. *Katalog*, pp. 321-322. Entrambi i codici sono stati esposti, quali peculiari testimonianze della cultura figurativa a Siena nella prima metà del Quattrocento, nella sezione dedicata ai manoscritti secolari nella grande mostra sul primo Rinascimento senese tenutasi a Siena nel 2010; in quell'occasione, sono stati schedati da chi scrive: cfr. A. CAVINATO, *scheda n. G.30 e scheda n. G.31*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel et al., Milano 2010, pp. 580-583.



testo che dell'apparato illustrativo, ho potuto rilevare da un lato che il testo tradito dal manoscritto è solo una delle tante versioni di un racconto che ha una lunga tradizione, le cui radici affondano nel Trecento, dall'altro, che le vignette sono esemplate con ogni probabilità su un modello trecentesco<sup>19</sup>. È dunque logico ipotizzare che anche questo codice fosse una copia di un esemplare che Niccolò aveva a disposizione.

Il manoscritto più antico, di medio formato (290x215 mm), consta di quattro guardie anteriori, 96 carte, due guardie posteriori; il testo del Ceffi è contenuto alle cc. 2r-88r, ed è stato interamente copiato da Niccolò, che usa una corsiva vicina alla cancelleresca di impiego librario, abbastanza posata. Il testo è vergato su due colonne, e la scrittura occupa solo il centro della pagina, lasciando ampi margini; le illustrazioni si trovano al di sotto dello specchio di scrittura, e le colonne risultano in qualche caso più corte per la presenza dell'immagine sottostante.

L'apparato decorativo comprende trentasette iniziali a penna in inchiostro rosso filigranate in blu, che segnano l'inizio di ogni capitolo del testo; due di esse ospitano testine stilizzate. Ogni libro, inoltre, è introdotto da una rubrica. A c. 2r, in principio, si trova l'iniziale *A* istoriata, in inchiostro rosso, in cui è raffigurato un uomo allo scrittoio – l'autore, o forse Niccolò stesso –; questa carta è inoltre decorata da una complessa cornice con motivi vegetali e figure umane e di uccelli. Oltre alle iniziali, vi sono dieci richiami figurati monocromi a penna sul *verso* dell'ultima carta di ciascun fascicolo, collocati nel margine inferiore al centro; alcuni di essi sono sviluppati in vere e proprie scene, con i personaggi che reggono in mano un cartiglio in cui sono scritte le parole da richiamare. Infine, vi sono dodici disegni a penna acquerellati di varie dimensioni, che rappresentano scene di battaglia e duelli, spesso provvisti di didascalie che identificano personaggi e luoghi; si trovano nella stessa carta del testo a cui si riferiscono, e in un caso l'illustrazione si estende su due carte affrontate (cc. 52v-53r).

Tra queste vignette ve n'è una che si distingue per caratteristiche proprie: si tratta della figura a c. 37r: è «el fortissimo Ettore», secondo la didascalia.

1

---

<sup>19</sup> Ho trattato dettagliatamente queste questioni in *La sconfitta di Monte Aperto di Niccolò di Giovanni di Francesco di Ventura. Per l'edizione di una cronaca illustrata senese del Quattrocento*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, a.a. 2009-2010, relatori M. Ciccuto, M.M. Donato. Per il codice, e in specie sugli indizi che suggeriscono la dipendenza di queste illustrazioni da un modello trecentesco, cfr. *infra*, pp. 246-248.

L'illustrazione è eseguita a monocromo grigio su sfondo pure grigio, con la didascalia vergata in grosse minuscole gotiche bianche; la figura di Ettore, al centro, a cavallo e con una verga nella destra, è direttamente ispirata a quella del *Guidoriccio da Fogliano* dipinto da Simone Martini a Palazzo Pubblico<sup>20</sup>. Non è questo il luogo per un'analisi di dettaglio dell'apparato figurativo che correda il testo, ma è il caso di notare che le altre illustrazioni, più strettamente legate al contenuto, presentano caratteristiche omogenee: policrome, di carattere narrativo, segnate da un ben percepibile scarto fra complessità dell'invenzione e povertà esecutiva, che rileveremo, anche più accentuato, nel secondo codice di Niccolò<sup>21</sup>. Ciò fa credere che siano state esemplate sulla decorazione dell'antigrafo, mentre appare possibile che la sola immagine di Ettore, non a caso estremamente semplificata, costituisca un intervento originale di Niccolò.

Il volume contenente la *Storia di Troia* è senza dubbio il più notevole tra i due codici esemplati da Niccolò per quanto riguarda la memoria che egli ha voluto lasciare di sé; si consideri fra l'altro che, all'epoca della stesura di questo manoscritto, egli doveva essere poco più che un ragazzo, dal momento che sarebbe morto nel 1464. Sul verso di c. 1 si trova un autoritratto a piena pagina, identificato dal nome sottostante, «Nicholaus Iohannes de Senis». Il nostro pizzicaiuolo si raffigura di profilo, in cammino, con una gonnella marrone al ginocchio dotata di ampie maniche e un copricapo rosso dal lungo becchetto, che tiene appoggiato sulla spalla destra; in mano regge un cartiglio con una supplica in rima ai lettori: «Signori io vi prego per lo vostro onore che non facciate beffe dello scrittore».

Dunque, Niccolò ha voluto lasciare di sé un ricordo non solo verbale, ma anche visivo. Nei codici di cui ci stiamo occupando, d'altra parte, il complemento figurativo è essenziale, e in un certo senso sembra aver contribuito in modo decisivo alla scelta di copiare questi e non altri manoscritti: Niccolò seleziona due codici la cui principale caratteristica è la presenza di una narrazione per immagini parallela al testo, complementare ma, in fondo, potenzialmente autonoma rispetto ad esso. La scelta di lasciare memoria di

---

<sup>20</sup> La dipendenza di questa vignetta dal *Guidoriccio* fu segnalata nel contesto della disputa sulla cronologia e la paternità dell'affresco, per dimostrare che all'inizio del Quattrocento esso doveva essere noto: cfr. C.B. STREHLKE, *Niccolò di Giovanni di Francesco Ventura e il Guidoriccio*, in «Prospettiva», 50, 1987, pp. 45-48.

<sup>21</sup> Cfr. *infra*, p. 246 e ss.



sé anche con un autoritratto appare del tutto in linea con questo interesse per la figurazione.

Pur nella sua coerenza con tale inclinazione, però, il ritratto è assolutamente notevole per le dimensioni, per la posizione di primo piano all'inizio del manoscritto, e infine per la presenza di uno stemma, tracciato a penna sotto il cartiglio, *alla croce accantonata in capo da due stelle a otto punte* (non sono specificati i colori): è verosimilmente da intendersi come stemma familiare di Niccolò, e potrebbe essere di invenzione. Assai notevole è il fatto che uno stemma simile, anche se non identico, perché le stelle si trovano nei due quarti inferiori e la croce è sormontata da una mitria – dunque è da leggersi come stemma vescovile – si trovi nell'altro codice esemplato da Niccolò, *La sconfitta di Monte Aperto*, tra le armi (alcune forse di fantasia, altre attestate in epoche successive a quella di Montaperti), che decorano il padiglione al di sotto del quale viene portata in processione l'immagine della Vergine sia alla vigilia della battaglia, sia all'indomani della vittoria ottenuta contro i Fiorentini (c. 5r, c. 21v)<sup>22</sup>.

4

5-7

Nello stesso contesto geografico, sociale e culturale conosco almeno un caso analogo di invenzione di uno stemma di famiglia: Bindino da Travale, modesto pittore e venditore di colori vissuto tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, detta ai propri figli, Mariano e Giovanni, una cronaca politica che abbraccia l'arco cronologico dal 1315 al 1416, con particolare riguardo per le vicende senesi<sup>23</sup>. Giovanni realizza anche complesse figurazioni araldiche e iniziali figurate; fra i ritratti di Bindino e di se stesso a c. 148r, compare anche uno stemma – ripreso più volte (cc. 148r, 224r, 248r)

8a, b

<sup>22</sup> L'uso dell'araldica nelle vignette de *La sconfitta di Monte Aperto* è un altro campo di indagine molto promettente, a cui mi sono accostata solo di recente, cfr. A. CAVINATO, *Stemmi a Siena e a Montaperti: i manoscritti di Niccolò di Giovanni di Francesco Ventura*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, atti del convegno internazionale (Pisa 2011), a cura di M.M. Donato *et al.*, in preparazione. Una più approfondita analisi, che ho intenzione di svolgere in altra sede, potrebbe portare all'identificazione almeno di parte degli stemmi raffigurati alle cc. 5r e 21v.

<sup>23</sup> Il testo è edito in *La Cronaca di Bindino da Travale (1315-1416)*, a cura di V. Lusini, Siena 1900; le illustrazioni sono state pubblicate in P. MISCIATELLI, *Disegni inediti di una cronaca senese del secolo XV*, «La Diana», 5/I, 1930, pp. 55-62. Su questo codice, anch'esso esposto nella già citata mostra senese del 2010, ho in corso ulteriori approfondimenti, in merito sia al testo che all'apparato illustrativo; interessano in particolare la concezione e le fonti dell'opera, considerando che la destinazione sembra strettamente familiare, e che Bindino non è uno scrittore e non pare essersi mai mosso da Siena; cfr. per ora A. CAVINATO, *scheda n. G.29*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 578-579.

8b – *d'argento, seminato di coppie di pannocchie addossate e recise di rosso, al bastone di rosso posto in fascia, sormontato da una lettera B di rosso*: si tratta di un'arme certamente di fantasia, che rimanda alle origini contadine di Bindino, più volte ricordate nel testo. L'ideazione di uno stemma di famiglia, quindi, non sarebbe una peculiarità di Niccolò di Giovanni, e si direbbe indice di una forte tendenza all'auto-nobilitazione e promozione di personaggi che ruotano attorno all'ambiente artistico come fornitori o come pittori di secondo piano, e nel tempo libero si dilettono di scrivere libri.

Come anticipato, l'autoritratto del nostro pizzicaiuolo, vera 'sottoscrizione figurata', occupa un'intera pagina in apertura del manoscritto ed è accompagnato da numerosi testi, in latino e in volgare<sup>24</sup>. In alto, al di sopra della figura, si trova la doppia sottoscrizione del copista e illustratore, in volgare e in latino; le prime due righe sono vergate in una minuscola di base mercantesca, in una formulazione ingenuamente cifrata (le vocali *a, e, i, o* e *u* sono sostituite da un numero arabo progressivo da 1 a 5).

I-nomine domini amen 1403

Nicolò di Giovanni da Siena à fatto questo libro di sua propria mano e di sua spontana volontà

Ad virum egregio amicorum ottimum Nicholaus Iohanes Francisce Venture de Senis

Iste liber fecit Nicholaus Iohannes Francise Venture de Senis anni Domini M CCCC IIII el quale à ffatto per non prestare

---

<sup>24</sup> Ricordo qui un altro caso in cui la sottoscrizione di un copista e illustratore, peculiare anche nella forma del testo, è accompagnato da un autoritratto: il perugino Matteo di ser Cambio, orafo, scribe e miniatore, lascia il proprio ritratto, in abiti eleganti e con il compasso in mano, in una matricola del 1377 (Perugia, Collegio del Cambio, ms. 1, Statuti e matricole del Cambio); costui, a differenza di Niccolò, è però un artista di alto livello, con una raffinata competenza grafica appresa dal padre notaio. La 'firma' di Matteo, al di sotto del suo ritratto, è una terzina, probabilmente di sua composizione – «Io Mateo di ser Cambio orfo / che qui col sesto in mano me figurai / quisto libro scrisse, depinse e miniai» –, ed è «vergata in un'ottima minuscola cancelleresca» (A. BARTOLI LANGELI, *Statuto del 1377 [ms II, cc. 45r-53v]*, in *Statuti e matricole del Collegio della Mercanzia di Perugia*, a cura di C. Cardinali et al., Perugia 2000, pp. 131-135: 134). Sull'autoritratto cfr. M.M. DONATO, *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di Ead. [«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16], Pisa 2008, pp. 365-400: 369 e relativa bibliografia; vedi anche, nello stesso volume, M. COLLARETA, *Verso la biografia d'artista. Immagini del Medioevo all'origine di un genere letterario moderno*, pp. 53-65: 60.

Eloquente l'uso del latino, per quanto decisamente scorretto e confinato solo ad alcune frasi, allo scopo di elevare stilisticamente la sottoscrizione; anche il nome che funge da didascalia del ritratto è in latino – «Nicholaus Iohannes de Senis» –, e troveremo altri inserti in latino in un'altra posizione di rilievo, il *colophon*. La grafia delle parole latine è fortemente influenzata dalla fonetica e dalla grafia del volgare – si vedano in questi esempi «egregio» e «ottimum», ma il fenomeno, come vedremo, risulta molto più evidente nel *colophon* – e, come è del resto prevedibile data l'estrazione sociale di Niccolò, è uno dei segni di un mancato apprendimento scolastico della lingua, che il nostro scriba è in grado di utilizzare solo limitatamente a formule fisse e preghiere, apprese oralmente o lette nei libri. È anche possibile che Niccolò abbia cercato di modificare, adattandole alle proprie esigenze, frasi in latino già presenti nel suo antigrafo, procedimento che utilizza in larga misura, come vedremo, per la composizione della sottoscrizione finale.

D'altro canto le frasi in volgare manifestano, in maniera ben più espressiva, il carattere strettamente personale del manufatto: Niccolò, si è visto, sottolinea che «à fatto questo libro di sua propria mano e di sua spontana volontà» e che l'ha fatto «per non prestare». Tale connotazione dell'uso del volgare risulta evidente nell'ultima sottoscrizione, che comincia in latino con una formula tradizionale, benché scorretta – «iste liber fecit» – per passare al volgare quando si avverte il lettore che il manoscritto ha una destinazione esclusivamente privata.

La sintassi della terza frase, in latino, «ad virum egregio amicorum ottimum Nicholaus Iohanes Francisce Venture de Senis», sembrerebbe indicare la presenza di un destinatario. Ma una persona per la quale Niccolò avrebbe copiato il codice non risulta altrimenti menzionata e, come detto, il complesso di sottoscrizioni e soprattutto l'autoritratto non lasciano dubbi sulla destinazione personale del manufatto. Potrebbe trattarsi di una dedica a se stesso: Niccolò, incapace di padroneggiare la sintassi latina (del resto scrive anche «egregio»), avrebbe accostato una formula dedicatoria di uso comune – «ad virum...» –, forse anch'essa presente nell'antigrafo, alla forma in nominativo del proprio nome.

Ai lati della figura si leggono tre ottave che contengono una preghiera ed una supplica ai lettori perché siano indulgenti con lo scrittore. Non sappiamo se queste strofe si trovassero nell'antigrafo, se siano state aggiunte da

Niccolò traendole da un'altra fonte, o se siano di sua invenzione – anche se quest'ultima ipotesi è la meno probabile:

A sinistra della figura:

Deus in aiutorio meum intende  
 Domine adiuuante me festina  
 gloria patri e filio s'acende  
 spirito santo insieme una dottrina  
 vita eterna padre si comprende  
 nel corpo di colei che ffu reina  
 sie benedetto el frutto dunde naque  
 colui che creò il cielo terra ed aque.

O-somma sapientia eterna lume  
 o colonna del cielo vera salute  
 o gratioso abondevole fiume  
 da cui le gratie son tutte conpiute  
 a salvagione dell'ottimo lume  
 o via di verità somma virtude  
 o carità de l'atissimi superni  
 o sole de' soli o padre delli eterni.

A destra della figura:

Voi buona gente che 'scoltato a[vete]  
 l'antica storia per mondana disio  
 per questa volta no-mmi riprendete  
 ché se male scritto fusse e-cantar mio  
 che buona verità signor vedete  
 ch'è poco ch'a rimare cominciai io  
 ma delle rime grosse assa' ci sono  
 troppo d'udire m'avete fatto dono.

Amen.

Le ottave sono tratte con ogni probabilità dal repertorio canterino: chiaro indizio in questo senso è del resto il quarto verso della terza strofa, «ché se male scritto fusse e-cantar mio»<sup>25</sup>. Le prime due sembrano introduttive, mentre la terza è sicuramente un'ottava finale. L'*incipit* della prima strofa, particolarmente scorretto, corrisponde a quello del *Salmo* 69, «Deus, in adiutorium meum intende / Domine, ad adiuuandum me festina»; si tratta di un inizio che trova riscontri nella poesia popolare<sup>26</sup>. Anche per la terza

<sup>25</sup> Le ottave presentano inoltre elementi lessicali e di contenuto – come l'invocazione alla divinità e la speranza che la narrazione non risulti sgradita ai lettori – riscontrabili nella produzione canterina, in particolare in strofe di introduzione o conclusione. Si confronti, a titolo d'esempio, l'ottava con funzione introduttiva tratta dai *Cantari di Apollonio di Tiro* di Antonio Pucci (V, 1): «O Padre eterno e infinito fiume / de la divina e somma sapienza, / aciò ch'io segua il presente volume, / nella mia ignorante intelligenza / spira alquanto del beato lume / che fa riluminar la coscienza, / sì che nel mio dir io dica cosa / che a costor piaccia e a te non sia noiosa!» (A. PUCCI, *Cantari di Apollonio di Tiro*, a cura di R. Rabboni, Bologna 1996, p. 54; corsivi miei).

<sup>26</sup> Un *incipit* analogo si ritrova ad esempio in un componimento contenuto nel ms. Vat. Lat. 3212 della Biblioteca Apostolica Vaticana, a c. 104r: cfr. F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX*, 12 voll., Città del Vaticano 1982-1994, I, 1982, p. 245. Così

strofa («Voi buona gente che 'scoltato a[vete] [...] troppo d'udire m'avete fatto dono») si possono rintracciare paralleli nella produzione canterina, in particolare per quanto riguarda la richiesta di indulgenza per la poca esperienza e abilità<sup>27</sup>.

Un testo specifico dal quale siano state tratte queste ottave non è stato identificato, ed è possibile che siano ricavate da più di un componimento. Anche i versi in volgare contengono diversi errori – si veda ad esempio, nel primo verso della seconda strofa, «o somma sapientia eterna lume», o, nel secondo della terza, «l'antica storia per mondana disio» – , che parrebbero denunciare un'attività di copia tendenzialmente passiva: Niccolò non si accorge di commetterli, pur trattandosi di incongruenze grammaticali evidenti.

A c. 2r Niccolò comincia dunque a trascrivere la *Storia di Troia*, che si conclude a c. 88r. Segue immediatamente una lunga sottoscrizione:

9

Udite udite state a udire al nome di Dio amen.

Io Nicolò di Giovanni da Siena factore di questo pretioso libro nostante ch'io avessi alcuno disagio, com'è a la fragielità humana, ond'io fusse ritratto dell'opera e no'llo avessi tratto a fine, ma io tanto mi studiai favoreggiando la gratia de lo Spirito Santo che infra VI mesi, ciò fu a dì primo di settenbre perfinono uttimo di feraio prossimo seguete nel MCCCCIII el quale secondo Adareti troiano<sup>28</sup> composto per Guido Giudice de le Colonne di Messina per dare piacere e contento a li uditori. E pregate colui da cui vengono tutte le gratie che cci metta

---

iniziano anche una frottola di Brusaccio: cfr. A. MEDIN, *Le rime di Brusaccio da Rovezzano*, «Giornale storico della letteratura italiana», 25, 1895, p. 246, e un componimento in terza rima contenuto nel ms. 378 della Biblioteca Universitaria di Bologna (cfr. G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, 112 voll., 1890- [ed. anast. Firenze 1955-], XIX [ed. or. 1912], p. 107).

<sup>27</sup> Si veda ad esempio il *Cantare del bel Gherardino*, II, strofa 2, avv. 5-6: «vero, s'i' fallo, non mi riprendete, / che di tale arte non sono bene maestro». Il cantare è edito in E. BENUCCI, R. MANETTI, F. ZABAGLI, *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, 2 voll., Roma 2002, I, p. 70; corsivo mio.

<sup>28</sup> Si tratta di Darete Frigio, indicato quale fonte attendibile all'inizio del testo del Ceffi (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12, c. 2r): «la verità de' fedeli iscrittori della detta storia appo gli occidentali regni per ogni tempo, che venir debba succedevolmente principalmente in utilità di coloro e' quali legono la gramatica, acciò che ssappino spartire el falso dal vero di quelle cose che ssono iscritte della detta storia ne' libri della gramatica; quelle cose le quali per Dite Greco e Adarete Figio, e' quali nel tempo della battaglia continuamente ne le loro hosti furo pressenti, e ddelle cose che viddero furo fedelissimi recettatori» (il contesto è polemico nei confronti del poema epico, ritenuto non sufficientemente affidabile come fonte storica).

amore e carità tra lle moderne criature e metta il fuoco frabricato di Venus de la[.].e. Signori sapiate che picciola favilla fa gran fuoco, or guardate per così picciola cosa quanti nobili uomini furono morti, solamente per le parole ingiuriose che disse loro Laumedon; e però vi prego signori in cortesia che siate pacenti a ogni cosa. Aduque coriamo a quella gloriosa e benigna dolce Vergine Maria che cci guardi da ogni pericolo e metta pace tra lle moderne criature, e salutalla dicendo “Ave Maria gratia plena Dominus stecu benedetta tu e moglieribus e benetto frutto ventris tui Giesu Santa Maria ora pro nobis amen”. Anco vi prego signori in cortesia che preghiare e crucifisso Idio, che per riconpraci sostenne passione, che perdoni a lo scrittore, se ofeso l’avessi per scrivere questo libro; poniamo ch’elli non à saputo meglio fare, per questa volta volio che mi perdoniate se male scritto fusse questo libro. In buona verità signori intendete che poi ch’a scrivere comincia’, ma delle cose grosse asai e male scritte ci sono, e io vi ringratio poi che di tanto udire m’avete fatto dono, per ifinita asacula aseculorum amen.

Deo gratias amen.

Amen.

L’aspetto più rilevante di questa sottoscrizione è l’enfasi che Niccolò pone su se stesso e sul proprio lavoro. La prima cosa che sceglie di scrivere è il proprio nome – il che non stupisce, considerando la frequenza con cui esso ricorre nella pagina con l’autoritratto – per poi mettere l’accento sulla qualità e sul valore di «questo pretioso libro», dove l’aggettivo sembra da intendere come riferito alla presenza di un apparato illustrativo. Il periodo che segue, in cui vengono specificate le date di inizio e fine dell’operazione di copia, prende a modello un passaggio analogo della stessa *Storia di Troia*, dove Guido delle Colonne dichiarava di essere l’autore del testo e di averlo composto in tre mesi (nel nostro codice a c. 88v)<sup>29</sup>:

---

<sup>29</sup> Trascrivo il passaggio così come è stato copiato da Niccolò, benché alcuni errori rendono incongrua la sintassi e oscuro il senso, perché è probabile che ad esso guardasse per comporre la sua sottoscrizione. In attesa di un’edizione moderna del volgarizzamento del Ceffi (cfr. *supra*, nota 18) solo per maggiore chiarezza riporto qui il brano secondo l’edizione del 1868 condotta da Michele Dello Russo: «Io Giudice Guido delle Colonne di Messina in tutto seguitai il predetto Ditte greco, imperciocché elli in tutte cose fece compiuta e perfetta l’opera sua. Ed acciocché li letterati ricevessero diletto e consolazione, ed avessero vera conoscenza della detta storia, compuosi la presente opera. E acciocché più si dilettaessero, l’ornai di più bello dettato per maggiori similitudini e colori, e per avvenevoli trasgressioni, le quali sono dipinture del detto dettato. Ma temendo, per la grandezza dell’opera, ch’io per cagione di più ornare il presente dittato non distendessi per lunga narrazione la detta opera in più lungo tempo, infra il quale



State a udire al nome di Dio.

Io Guido Giudice delle Colonne di Messina in tutto perseguitai il predetto Dite greco, inperò ch'elli in tutte cose conpiuta e perfetta l'opera sua, e acciò che lli letterati ricevano diletto e consolatione avessero vera consonentia de la detta storia compose la detta opera, e acciò che più bello dettato per magiore somilitudine e colori per avenevoli trasgrezioni, li quali sono dipenture del detto dettato, matenendo per la grandezza de l'opera ch'io per cagione di più ornare il presente dettato non discendesse per lunga narazione la detta opera in più longo tempo infra 'l quale mi sopravessi alcuno disagio, sì com'è a la fragiellità humana e fa mutatione de la volontà, ond'io mi fusse ritratto de l'opera e no-lla avessi tratta a fine, intanto mi studiai favoreggiando la gratia dello Spirito Santo che infra tre mesi, ciò fu da XI di settenbre infino a XXV di novembre prossimo venente il detto lavorio per me fu fatto e conpiuto.

Come vedremo, Niccolò ha composto non solo questa sezione iniziale, ma anche gran parte della sottoscrizione rielaborando materiale che leggeva proprio nel libro che stava trascrivendo. Ovviamente questo procedimento semplifica notevolmente il processo 'creativo', per uno scrivente privo di mezzi espressivi raffinati; ma allo stesso tempo, di fatto, con questa scelta lo scribe e illustratore si pone su un piano molto vicino a quello dell'autore, perché non ha remore a riutilizzarne le parole. Ciò che Niccolò sente di avere in comune con Guido, a mio parere, è la fatica necessaria al completamento del lavoro, sia esso la produzione o la copia di un testo: si tratta in entrambi i casi di impegni lunghi, difficili, passibili di rimanere incompiuti a causa di una malattia o di altro accidente.

Nonostante lo sforzo di innalzare in questo modo il tono della propria sottoscrizione, Niccolò commette alcuni errori – ad esempio «perfinono» –, ma soprattutto dimostra pesanti difficoltà, passando dalla copia alla rielaborazione, nel dominare la sintassi complessa del modello, e compromette irrimediabilmente il senso del testo:

---

mi sopravvenissero alcuni disagii, siccome è la fragilitade umana, e la mutazione della voluntade, ond'io mi fossi ritratto dall'opera e non l'avesse recata a fine, intanto mi studiai, favoreggiandomi la grazia dello Spirito Santo, che infra tre mesi, ciò fue da' XV di di settembre infino a' XXV di del mese di novembre prossimo vegnente, il detto lavorio per me fue fatto e compiuo» (GUIDO DELLE COLONNE, *Storia della guerra di Troia*, a cura di M. Dello Russo, Napoli 1868, p. 553).

ma io tanto mi studiai favoregiando la gratia de lo Spirito Santo che infra VI mesi, ciò fu a di primo di settenbre perfinono uttimo di feraio prossimo seguite nel MCCCCIII el quale secondo Adareti troiano conposto per Guido Giudice dele Colonne di Messina per dare piacere e contento a li uditori.

È evidente che dopo l'indicazione dell'anno avrebbe dovuto trovarsi la consecutiva presupposta dalla costruzione «tanto mi studiai ... *che*», cioè «il detto lavorio per me fu fatto e compiuto» o qualcosa di analogo; segue infatti una relativa introdotta dal pronome maschile, che proprio a «lavorio» dovrebbe riferirsi e che invece, così, rimane irrelata rispetto al periodo. Forse la difficoltà è dovuta all'inserimento dell'anno, assente nel modello, oppure all'aggiunta della relativa, necessaria a questo punto per specificare il nome dell'autore del testo. Non fa meraviglia che Niccolò non sia disturbato dall'incongruenza sintattica: anche nella sua copia della sottoscrizione di Guido, che dev'essere stata il suo punto di riferimento, si rilevano numerosi errori e fraintendimenti che compromettono la sintassi, e dunque il senso, e ai quali il nostro pare indifferente, o comunque incapace di porre rimedio<sup>30</sup>.

Seguono alcuni generici riferimenti all'argomento dell'opera: l'accento è posto sull'insegnamento morale ricavabile dalla vicenda, vale a dire la necessità di governare i rapporti umani in modo non conflittuale e secondo i dettami della carità cristiana, opposta forse alla distruttività della passione carnale – il «fuoco frabricato di Venus»: almeno così sembra di intuire, data l'impossibilità, per il momento, di decifrare ciò che segue. Dato che subito dopo si parla del fuoco dell'ira, a rigore viene il dubbio che a questo, e non alla passione, si stia riferendo Niccolò; in tal caso il fuoco sarebbe associato a Venere non tanto in quanto dea dell'amore ma in quanto remota causa della guerra di Troia. Non avendo rintracciato nel testo del Ceffi un passaggio che possa aver ispirato questa formulazione, lascio in sospeso il giudizio, sia per la difficoltà di lettura, sia per la possibilità che il senso sia perduto a causa di un ennesimo errore di Niccolò.

Il periodo successivo mette appunto in guardia dagli effetti devastanti dell'ira:

Signori sapiate che *picciola favilla fa gran fuoco*, or guardate per così picciola cosa quanti nobili uomini furono morti, solamente per le *parole*

---

<sup>30</sup> Cfr. il testo alla nota precedente.



*ingiuriose* che disse loro Laumedon; e però vi prego signori in cortesia che siate pacenti a ogni cosa.

Anche in questo caso sembra di poter rintracciare il ricordo di un passo del testo del Ceffi, l'inizio del libro V (nel nostro codice a c. 14r):

Distrutta e riversata Troia da' fondameti, el suo re Laumedon malvagiamente morto, e messi a la morte tanti gentili huomini cittadini, e tante nobili donne e faculle; menate in servitudine, e la nobila Erixona, figliuola del detto re, disposta a guisa di meritrice nella camara di Talamone, pensino gli uomini come sono ciechi gli avvenimenti delle cose in questo mondo, e come è bisogno agli uomini di sostenere le vane e lievi ingiurie. Certo le lievi ingiurie ànno in loro similitudine de' fuoco, la cui picciola favilla nutrica pericoli alimenti subitamente cascie in grandissime fame<sup>31</sup>.

La tematica moraleggiante richiama quindi, di seguito, un riferimento alla Vergine Maria, invocata come portatrice di *pace*, concetto centrale nella cultura civica senese. A questo punto Niccolò inserisce il testo dell'*Ave Maria*, trascrivendolo però così come l'ha appreso oralmente: «Ave Maria gratia plena Dominus stecu benedetta tu e moglieribus e benetto frutto ventris tui Giesu Santa Maria ora pro nobis amen». Questo inserto è veramente curioso e conferma la volontà, da parte di un non professionista della scrittura e della produzione libraria, di nobilitare la sua sottoscrizione con inserti in latino, benché sia evidente che non ne possieda nemmeno una conoscenza scolastica; ovviamente la preghiera risponde anche ad una funzione beneaugurante.

L'*Ave Maria* è seguita dalle scuse a Dio e ai lettori per gli eventuali difetti del lavoro; in questo caso Niccolò, non essendo 'del mestiere', si sente particolarmente in dovere di mettere in guardia il lettore. Tali scuse sono para-

---

<sup>31</sup> Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12, c. 14r; in entrambi brani i corsivi sono miei. Valgono per questo passaggio le considerazioni esposte per il precedente; riporto di seguito il brano corrispondente secondo l'edizione ottocentesca: «Distrutta e rovesciata da' fondamenti la cittade di Troia, e lo suo re Laumedon malvagiamente morto, e messi alla morte tanti cavalieri e gentili uomini e cittadini, e tante nobili donne e fanciulle menate in servitudine, e la nobile Exiona figliuola del detto Re a guisa di puttana disposta nella camera di Telamone, pensino li uomini prodi, come sono ciechi li avvenimenti delle cose in questo mondo, e come per bisogno si conviene agli uomini di sostenere le vane e le lievi ingiurie. Certo le lievi ingiurie hanno in loro similitudine di fuoco, la cui piccola favilla notricata con ciechi e piccioli alimenti subitamente cresce in grandissime ed ardenti fiamme» (GUIDO DELLE COLONNE, *Storia della guerra di Troia*, p. 101).

frasate dalla terza ottava che Niccolò stesso aveva trascritto a c. 1v, a fianco del proprio autoritratto:

*per questa volta no·mmi riprendete  
ché se male scritto fusse e·cantar mio  
che buona verità signor vedete  
ch'è poco ch'a rimare cominciai io  
ma delle rime grosse assa' ci sono  
troppo d'udire m'avete fatto dono.*

*per questa volta volio che mi perdoniate se male scritto fusse questo libro.  
In buona verità signori intendete che poi ch'a scrivere comincia' ma delle  
cose grosse asai ci sono e male scritte asai ci sono e io vi ringratio poi che  
di tanto udire m'avete fatto dono, per ifinita asacula aseculorum amen<sup>32</sup>.*

Una parafrasi come questa lascia ipotizzare che Niccolò non sia l'autore della strofa di c. 1v; in questo caso avrebbe potuto riproporla identica. Sembrerebbe invece più probabile che avesse copiato l'ottava dal suo antigrafo e che qui ne dia una versione in prosa; si tratterebbe di un procedimento analogo alla ripresa della conclusione di Guido delle Colonne. Si noti che anche in questo caso il testo è piuttosto scorretto e presenta un grosso fraintendimento, che ne compromette il senso: in luogo di «ch'è poco ch'a rimare cominciai io» scrive «che poi ch'a scrivere comincia'», frase che risulta irrilevante rispetto al periodo. L'uso, costante nella lunga sottoscrizione, di brani tratti dallo stesso libro che Niccolò sta copiando – di cui corrompe il senso, perché non è in grado di comprenderne veramente la struttura sintattica –, da un lato denuncia certamente i suoi limiti come 'scrittore', dall'altro è indizio ulteriore dell'alta coscienza di sé e del proprio lavoro, per valorizzare il quale usa di proposito il linguaggio della letteratura.

Seguono alcune frasi vergate in rosso e blu con funzione beneaugurante e di scongiuro:

Qui finisce i·libro della distrutone de la città di Troia referamus gratias  
Christe

Qui scrisit scribat seper cum domino vivat

---

<sup>32</sup> Anche in questo caso i corsivi sono ovviamente miei.

a chi avesse denti seghi dieli mangiare nove matine a veghia una carata di pruni e di stechi

Amen

Amate la virtù e-lume de la sapientia voi tutti e' quali avete a regiare e' popoli; sententia non può dare giusta né buona se fra due canpane se pur l'una suona, e se parlar molto non ti costa de la sententia aspesto la risposta.

È curioso come Niccolò accosti formule di lunga tradizione relative alla fatica del copista – «referamus gratias Christo», «qui scripsit scribat semper cum Domino vivat» – ad altre, del tutto eterogenee, di andamento precettistico, come «a chi avesse denti seghi dieli mangiare nove matine a veghia una carata di pruni e di stechi». Questi versi si ritrovano quasi identici in un capitolo che contiene una serie di bizzarri rimedi ai mali più disparati, *Sì duramente un sono mi percose*, vv. 43-45: «A chi ne aves[s]e i denti tropi sechi / dagli a mangiar(e) nove mattine a vegghia / una carrata di pruni e di stecchi»<sup>33</sup>. La citazione proviene dunque da un componimento burlesco, forse rimasto impresso nella memoria del copista; non è affatto chiara, però, la relazione con il contesto del *colophon* di questo precetto 'medico', che potrebbe essere stato inserito solo come generico scongiuro, oppure perché si trattava di versi che Niccolò ricordava a memoria e che, essendo tratti da un componimento poetico, potevano servire a 'nobilitare' la sottoscrizione contribuendo al generale andamento gnomico.

Da notare, di seguito, la traduzione volgare del noto *incipit* sapienziale «Diligite iustitiam qui iudicatis terram», che a Siena ha una riconosciuta importanza civica<sup>34</sup>, e che doveva quindi essere patrimonio comune al punto

---

<sup>33</sup> Questo capitolo è conservato in un codice dell'inizio del Quattrocento, con attribuzione a Niccolò Povero: «Questa ène la seconda matana che fecie Nicholò Povero» (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.IV.344, c. 93). Ezio Levi, che ha edito il testo insieme ad un altro capitolo attribuito allo stesso autore, *I' ò una paneruzzola bella e nuova*, data la composizione di entrambi alla seconda metà del Trecento sulla base di riferimenti interni. Cfr. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti*, X (ed. or. 1901), p. 36; E. LEVI, *Le paneruzzole di Niccolò Povero*, «Studi medievali», 3/1, 1908, pp. 81-108. Riporto qui il testo secondo l'edizione di Levi; il componimento era già stato edito nel Settecento con l'attribuzione al Burchiello: *Sonetti del Burchiello, del Bellinicioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra 1757, p. 179.

<sup>34</sup> Com'è noto questo versetto, in latino, è vergato sul cartiglio mostrato dal Bambino nella *Maestà* di Simone Martini e al di sopra della grande figura di *Giustizia* nell'*Allegoria del*

da diventare qui una semplice formula beneaugurante, affiancata ad un'altra dal sapore decisamente più popolare – anche se entrambe sono in senso lato pertinenti all'ambito dell'amministrazione della giustizia.

La lunga sottoscrizione e le formule che seguono occupano una facciata intera, sempre su due colonne, e sono messe in evidenza sia dalla rubrica iniziale – «udite udite state a udire al nome di Dio amen» –, sia dall'uso di colori diversi, sia soprattutto dall'adozione di caratteri di modulo maggiore, nella seconda colonna, per le parole «Deo gratias» e «Amen»: solo per queste ultime sono usate grandi lettere gotiche, probabilmente in quanto, appartenendo ad un registro grafico più elevato e richiamando la scrittura di un libro autorevole, contribuiscono a conferire solennità alla sottoscrizione. L'intento è che l'ipotetico lettore – Niccolò stesso, per primo! – si fermi a leggere la 'firma' con attenzione, per coglierne il messaggio morale ma soprattutto per stupirsi di fronte all'impresa del copista e illustratore; ancora un atto di forte valorizzazione di sé e del proprio lavoro, a *pendant* con l'autoritratto iniziale. Dato che la destinazione del codice è dichiaratamente privata, limitata – possiamo immaginare – al più ad una cerchia di familiari ed amici, la cura riservata alle sottoscrizioni è da attribuire soprattutto alla soddisfazione di aver portato a termine, con discreti risultati, un lavoro difficile e che implicava competenze diverse, soprattutto in considerazione della giovane età del nostro scriba e illustratore.

### 3. *La Sconfitta di Monte Aperto: le sottoscrizioni come fonte per una corretta ricostruzione cronologica*

Esattamente quarant'anni dopo la *Storia di Troia*, come anticipato, Niccolò realizza un altro codice illustrato, anch'esso oggi conservato alla Biblioteca Comunale degli Intronati (A.IV.5), contenente una narrazione sulla battaglia di Montaperti dal titolo *La sconfitta di Monte Aperto*. Si tratta di un codice di medio formato (355×240 mm), che consta di tre guardie anteriori, 30 carte, una guardia posteriore. Il testo si trova alle cc. 1r-25v ed è vergato su due colonne in una minuscola posata di base mercantesca. Nel terzo

---

*buon governo* di Ambrogio Lorenzetti in Palazzo Pubblico: cfr. M.M. DONATO, *Il pittore del Buon Governo: le opere 'politiche' di Ambrogio in Palazzo Pubblico*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2002, pp. 201-253: 206, 218.

inferiore della pagina si trovano trentanove vignette a penna acquerellate, non delimitate da cornice, che occupano l'intero spazio disponibile e talvolta anche parte dei margini laterali. Ogni carta è illustrata, ogni vignetta si riferisce di norma alla porzione di testo contenuta nella stessa carta, con notevole fedeltà e aderenza al racconto anche nei particolari; alcune di esse si estendono su due carte affrontate. Le immagini sono accompagnate da didascalie che identificano i personaggi raffigurati e in qualche caso i luoghi.

Questo manoscritto ha goduto di una certa fortuna erudita, in primo luogo come latore di una delle più dettagliate fonti narrative sulla battaglia di Montaperti<sup>35</sup>: la cronaca ha suscitato notevole interesse da parte di numerosi lettori attraverso i secoli, ed è stata copiata almeno dieci volte – otto sono gli apografi sicuri tuttora conservati<sup>36</sup>. In epoche più recenti il testo è stato utilizzato come fonte in alcuni studi storico-artistici sulla pittura a Siena nel Duecento, in quanto contiene, a c. 5v, una digressione che racconta la rea-

---

<sup>35</sup> Le fonti contemporanee sulla battaglia sono molto scarse: un breve resoconto in latino redatto all'indomani dello scontro, contenuto nel *Kalendarium ecclesie metropolitane Senensis*; alcune lettere che testimoniano l'attività diplomatica tra Siena e Manfredi di Svevia; il *Libro di Montaperti*, l'archivio viario dell'esercito fiorentino conservato gelosamente a Siena per secoli come trofeo, le cui registrazioni si fermano però alla vigilia della battaglia. Le cronache senesi su Montaperti sono tutte molto più tarde, elaborate con ogni probabilità nella seconda metà del Trecento e trasmesse da testimoni ancor più recenti, che datano tra il XV e il XVIII secolo; ne esistono diverse versioni, che hanno però tutte in comune un certo grado di invenzione, dato nient'affatto sorprendente se si considera la distanza cronologica dagli eventi narrati. Ciononostante, data la scarsità di resoconti coevi, di queste cronache devono servirsi gli storici moderni per le loro ipotesi di ricostruzione, pur spesso negandone l'attendibilità. Sulle fonti più antiche relative a Montaperti cfr. ora l'esauritivo intervento di M.A. CEPPARI, *Battaglia di Montaperti. Repertorio delle fonti più antiche e meno note. I documenti del Duecento*, in *Alla ricerca di Montaperti. Mito, fonti documentarie e storiografia*, a cura di E. Pellegrini, Siena 2009, pp. 71-117; e EAD., *Montaperti. I documenti del secolo XIII con un'antologia di testi tradotti*, in *Montaperti. Per i 750 anni dalla battaglia*, a cura di M. Ascheri, Firenze 2010, pp. 41-57. Sulle fonti narrative più recenti, tra cui la nostra cronaca, cfr. P. TURRINI, *Le fonti a stampa*, in *Alla ricerca di Montaperti*, pp. 39-49, e EAD., *La memoria senese di Montaperti: tradizioni, miti, cronache e storiografia*, in *Montaperti. Per i 750 anni*, pp. 75-115. Tra gli studi sulla battaglia è ancora imprescindibile la monografia di C. PAOLI, *La battaglia di Montaperti. Memoria storica*, Siena 1869; segnalò inoltre E. SALVINI, *Montaperti 1260. Un problema di datazione*, «Archivio storico italiano», 148, 1990, pp. 251-276; S. RAVEGGI, *La vittoria di Montaperti*, in *Fedeltà ghibellina, affari guelfi. Saggi e riletture intorno alla storia di Siena tra Due e Trecento*, 2 voll., a cura di G. Piccinni, Pisa 2008, II, pp. 447-466, e soprattutto il già citato *Alla ricerca di Montaperti*.

<sup>36</sup> La storia della fortuna erudita de *La sconfitta di Monte Aperto* tra il XVI e il XVIII secolo è un caso singolare e degno di nota, di cui intendo occuparmi in altra sede: ho approfondito anche questo problema in CAVINATO, *La sconfitta di Monte Aperto*, pp. 99-127, con una dettagliata analisi degli apografi conservati.

lizzazione di una *Madonna col Bambino* nel periodo successivo alla battaglia, come ringraziamento per la vittoria conseguita: il passo è stato variamente citato nelle discussioni sulla datazione di questa celeberrima tavola, che, conservata tuttora nel Duomo di Siena, ha goduto di devozione ininterrotta fino ai giorni nostri ed è nota come *Madonna del Voto*<sup>37</sup>. Infine, da questo codice sono state tratte immagini, di norma decontestualizzate, per corredare pubblicazioni legate a Montaperti e non solo, anche molto di recente<sup>38</sup>.

10, 11 Come già accennato, questo codice ha in comune con il precedente il testo di argomento guerresco e l'impaginazione; nelle illustrazioni si possono rilevare alcune analogie, la più evidente delle quali è il modo di raffigurare le scene di battaglia, come risulta, ad esempio, dal confronto tra la vignetta alle cc. 52v-53r del ms. I.VII.12 e quella alle cc. 13v-14r de *La sconfitta di Monte Aperto*. Queste somiglianze, più che ad un'improbabile attribuzione a Niccolò dell'ideazione del programma illustrativo dei due codici – per la *Storia di Troia*, del resto, l'abbiamo già esclusa<sup>39</sup> – sembrano da attribuire alla predilezione, da parte del nostro pizzicaiuolo, per una ben definita tipologia di libro illustrato.

---

<sup>37</sup> La questione in merito è stata chiarita da un intervento di M. BUTZEK, *Per la storia delle due 'Madonne delle Grazie' nel Duomo di Siena*, in «Prospettiva», 103/104, 2001, pp. 98-100. La tavola della *Madonna del Voto* era stata commissionata per l'altare di una nuova cappella, edificata nella navata meridionale in onore del santo titolare del giorno della battaglia, san Bonifazio; la realizzazione della nuova cappella fu uno degli interventi di riqualificazione e ampliamento della navata meridionale, che comportarono l'abbattimento e la ricostruzione dell'adiacente palazzo vescovile. Le più recenti valutazioni sulla datazione della tavola oscillano tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo; di certo si sa che l'apertura di una nuova cappella fu stabilita dal Comune nel 1262, come attestano i primi statuti senesi, i *Constituta communis Senarum*, e che quindi la commissione degli arredi, tra cui la tavola, deve necessariamente collocarsi dopo questa data. Cfr. anche S. GIORGI, *Il dossale di San Bonifazio in onore della vittoria di Montaperti*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2008, pp. 36-45; sulla successiva storia di questa tavola come oggetto di culto attraverso i secoli vedi M. BUTZEK, *Di nuovo sulla 'Madonna del Voto': la trasformazione in icona di una tavola da altare*, in *Presenza del passato: political ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese*, convegno internazionale (Siena 2007), Siena 2008, pp. 147-154.

<sup>38</sup> Vignette tratte dal codice si trovano ad esempio nel citato volume delle *Cronache senesi* (pp. 204-205, 212-213 e 214-215) a illustrazione della sezione montapertiana della cosiddetta *Cronaca Montauri* – di inizio Quattrocento – edita a cura di A. Lisini e F. Iacometti. Più recentemente, ad esempio, parte della vignetta di c. 13v compare sulla copertina del già citato *Fedeltà ghibellina affari guelfi*, e la vignetta di c. 18r è stata scelta anche come immagine-simbolo per l'ultima mostra su Montaperti, inaugurata il 3 settembre 2010 presso la Biblioteca degli Intronati, in occasione del settecentocinquantesimo della battaglia.

<sup>39</sup> Cfr. *supra*, p. 228.



L'altra evidente analogia tra i due manoscritti di mano di Niccolò è proprio la presenza di sottoscrizioni, in posizione visibile e di particolare rilievo. Le sottoscrizioni presenti nel ms. A.IV.5 non sono così sorprendenti come quelle della *Storia di Troia*, ma meritano in ogni caso attenzione. La prima si trova a c. 25r, e segue la narrazione dell'ultimo episodio della guerra contro Firenze, il rientro dell'esercito senese in patria dopo alcune scorribande punitive nel contado fiorentino: «Qui finisce la sconfitta di Monte Aperto Deo gratias Amen. Iscritta per me Nicolò di Giovanni di Francesco Venture da Siena, e finila a dì primo di dicembre MCCCCXLIII».

Subito dopo troviamo la descrizione di una festa in onore di San Giorgio, che, istituita in segno di ringraziamento per la vittoria, prevedeva una rappresentazione in costume con il santo che uccideva il drago e liberava la principessa:

12

Seguitò da poi che lla gente dell'arme, per lla grande vittoria e grande guadagno che fecero, edificaro una bellissima chiesa a honore di Dio e di Santo Giorgio, là dove è oggi, in Pantaneto, benché si crede che piccola chiesa di San Giorgio vi fosse, ma ferola grande e magna come al presente si vede.

Ordinario questo a perpetua mimoria, che ogni anno per la festa di Santo Giorgio vi si facesse una solenne festa in questo modo, cioè in prima una selva, da poi uno huomo armato in forma di San Giorgio conbatta col dragone, e lla donzella istia in oratione. Questo si faceva a similitudine di San Giorgio fé i Libia nella città di Silenza, libarò il re della città di Silenza e lla figliuola con tutto il popolo dal dragone, e così a similitudine e' Sanesi, perché furo dilibarati da tanta fortuna, ordinario che ogni anno si conbattesse dinanzi alla chiesa di Santo Giorgio uno drago contrafatto e una donzella stesse in orationi, e questo conbattesse con uno huomo armato, in modo di festa, e fusse ogni anno a perpetua mimoria.

Avenne che per lla istrettezza del luogo si trasmutò in sul campo di Siena e ridussesesi per lla festa di [sant'Ambrogio] da Siena dell'ordine di Santo [Domenico], perché lui ci fé avere la gr[at]i[a dal Pa]pa, che stavamo interdetti, [e anco per la] onestà de' nostri vicini fu [traslatata] la festa e 'l conbattare in [sul campo], e anco si seguita per infinita [assecula] asseculorum amen Deo grat[ias].

Di seguito troviamo una seconda sottoscrizione a c. 25v:

Nel MCCCCXLIII di l[ulio fu] finito tutto questo libro d[i dipegne]re,

le quali dipenture [fece e vi] pose e' colori tutte qu[.....] Nicolò di Giovanni di Fr[ancesco Venture] da Siena detto. E in qu[el tempo Euge]nio Papa quarto a[bitò in Siena] co' suoi cardinali [e con tutta la corte], il quale venne a Ssiena [in domenica] a dì 10 di marzo [millequattrocentoquarantatrè in] sabato; a dì [quattordici di settembre millequattrocentoquarantatrè] andonne [a Roma con tutti e' suoi cardenali], lald[ando e magnificando il nostro] Sign[ore Idio Iesu Cristo in sen]piter[n[a secula seculorum]<sup>40</sup>.

Nella facciata successiva (c. 26r), nella colonna di sinistra, insieme alla notizia su un meteorite avvistato a Siena nel 1443 e ad altre relative a santi e beati senesi – è ricordata ad esempio la morte di Bernardino, avvenuta all'Aquila nel 1444 – Niccolò inserisce una formula in rima con funzione di protezione del libro: «[.....]e co-me libro ti trastulli [.....] colla lucerna non s'azuffi [.....]o e guardal da' fanciulli».

Questi versetti contro i guastatori di libri sono molto comuni<sup>41</sup>; come abbiamo visto per la *Storia di Troia*, Niccolò dimostra una propensione ad includere nelle sue sottoscrizioni massime e sentenze beneauguranti e di scongiuro, perlopiù di origine popolare.

A parte questo aspetto, i due colofoni sono molto diversi da quanto abbiamo visto nella *Storia di Troia*: brevi, si limitano a dichiarare il nome del copista e illustratore e le date di conclusione del lavoro. Niccolò tiene a sottolineare di essere responsabile di ambedue le fasi di realizzazione del libro – scrittura e illustrazione –, dedicando a ciascuna una specifica sottoscrizione: rimarca così il suo aver realizzato in proprio un libro illustrato, prodot-

<sup>40</sup> Il testo di questa sottoscrizione è gravemente lacunoso, a causa della perdita di parte consistente dei margini laterali della carta; si sono quindi rese necessarie numerose integrazioni. A questo scopo mi sono servita, come nel testo trascritto sopra, di alcune copie del codice realizzate nel Cinquecento e nel Settecento, quando questi danni non si erano ancora verificati, ed in particolare del ms. A.VI.15 della Biblioteca Comunale degli Intronati, di mano dello speciale senese Armenio di Ulivieri Vanni, datato 1584, e del ms. A.IV.6 della stessa Biblioteca, di mano sconosciuta dei primi anni del Settecento. Tali integrazioni sono poste tra parentesi quadre ed ulteriormente evidenziate adottando il corsivo, per segnalare che si tratta di ricostruzioni elaborate grazie ad apografi, e come tali suscettibili di discostarsi più o meno sensibilmente dalla lezione originale. Ho affrontato la valutazione dell'affidabilità delle copie e le ragioni della scelta di questi due testimoni in particolare per ricostruire il testo del ms. A.IV.5 in CAVINATO, *La sconfitta di Monte Aperto*, pp. 124-144.

<sup>41</sup> Il testo completo recita «O tu che col mio libro ti trastulli / guarda colla lucerna non si azzuffi / rendimel presto e guardal da' fanciulli»; cfr. V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II. *Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron con due appendici*, Roma 1991, p. 83 e nota.



to che normalmente richiede l'intervento di almeno due professionalità, il copista e il miniatore.

Stando alle sue parole, nel luglio del 1443 Niccolò avrebbe completato le illustrazioni, mentre nel dicembre dello stesso anno avrebbe portato a termine la stesura del testo.

Tali affermazioni trovano conferma dallo studio del codice. Come detto, le illustrazioni si trovano nel terzo inferiore della pagina, e di certo sono state realizzate quando almeno lo specchio di scrittura era già delimitato dalla rigatura, perché non invadono mai lo spazio del testo. In alcuni punti, però, scrittura e illustrazione sono così vicine che si verificano sovrapposizioni, e sembra appunto che sia il testo ad essere scritto sopra l'immagine e non viceversa. Questo si riscontra almeno nei seguenti casi<sup>42</sup>:

- a) A c. 2rB, r. 29, il trattino orizzontale della *e* della parola «parte» in fine rigo si sovrappone al disegno del tetto del campanile di San Cristoforo; 13
- b) a c. 4vA, r. 31, i tratti discendenti di *s* ed *i* della parola «mi/sari» a inizio rigo sembrano interrompere la linea orizzontale che delimita in alto la raffigurazione della navata del Duomo; 14
- c) a c. 5vA, r. 30, la *t* di «d'in/torno» a inizio rigo si sovrappone alla figura dello stendardo di Camollia; 15
- d) a c. 14rB, r. 21, la *o* finale della parola «chacciò» si sovrappone alla spada del soldato duellante; 16
- e) una sovrapposizione analoga, anche se meno chiara, pare verificarsi a c. 15vB, r. 22 per la *i* della parola «tedesci»; 17
- f) a c. 20rB, r. 25, l'inchiostro della *d* di «di fare» a inizio rigo copre quello con cui è disegnata la tromba; 18
- g) a c. 25v, le colonne di testo occupano solo lo spazio lasciato libero dall'illustrazione, e non viceversa. Si noti in particolare l'ultima riga della colonna di sinistra, che risulta più corta plausibilmente a causa della presenza della testa della principessa. La scritta «Deo gratias» al di sotto della colonna di sinistra sembra essere stata apposta in quel punto proprio per controbilanciare la mancanza di alcune linee di scrittura. 12

Questo modo di organizzare il lavoro è affatto inusuale, in quanto è noto che la procedura comune prevede prima la scrittura e poi l'illustrazione. La

---

<sup>42</sup> Si tenga conto che la valutazione non è semplice, in quanto con ogni probabilità lo stesso inchiostro è usato per la scrittura e per il disegno.

ragione potrebbe risiedere, ancora una volta, nella passione di Niccolò per i libri corredati di figure, legata a sua volta all'aspirazione ad essere un artista in grado di «dipignere»: egli avrebbe scelto di copiare l'antigrafo di questo codice *in primis* per il suo ricco apparato di vignette narrative, e si sarebbe quindi per prima cosa avventurato a riprodurre quelle.

È ovvio che questa ricostruzione è possibile solo a partire dall'assunto, che avevamo anticipato, che il nostro pizzicaiuolo non stia illustrando *ex novo* il testo di sua iniziativa, ma stia copiando sia il testo che le immagini da un esemplare in suo possesso, o comunque nella sua disponibilità. Tale ipotesi diventa del resto molto probabile, direi inevitabile, se si considerano non solo le date fornite da Niccolò – il testo è stato copiato dopo l'illustrazione: come avrebbe potuto ideare e realizzare delle illustrazioni che ne rispettano con tale precisione la distribuzione nelle carte? – ma anche il sorprendente divario tra la modesta qualità dell'esecuzione e la complessità dell'invenzione. Le immagini, infatti, occupano completamente il terzo inferiore della pagina, e prevedono in genere un certo numero di personaggi, edifici cittadini riconoscibili come la chiesa di San Cristoforo o il Duomo, oppure ambientazioni naturali; vi sono raffigurazioni di consigli cittadini, processioni, numerose e affollate scene di battaglia, e in più di un caso sono compendiate in un'unica vignetta più momenti successivi dello stesso episodio, con un procedimento di narrazione continua.

19 A questo proposito, si consideri ad esempio l'illustrazione alle cc. 14v-15r, in cui possiamo seguire nel suo svolgersi uno dei momenti più emozionanti della prima fase della battaglia, quella che vede protagonisti i cavalieri senesi e i loro alleati: il siniscalco del Comune di Siena, Niccolò da Bigozzi, ferisce il conte Aldobrandino da Pitigliano, ma il suo cavallo viene a sua volta ucciso ed egli si ritrova a terra; viene quindi fatto salire su un secondo cavallo, in precedenza appartenuto a messer Donatello, capitano degli Aretini, e si getta nella mischia, facendo strage di nemici, «tanto bene che pareva uno Ettore». Sulla sinistra una fitta schiera di soldati si lancia all'attacco; sono rappresentati per intero solo i cavalieri in primo piano, mentre gli altri combattenti emergono solo dal busto in su, rendendo impossibile determinare se si tratti di armati a piedi o a cavallo. In primo piano si scontrano due cavalieri, identificati dalle didascalie come «conte Giordano» e «misser [S]inibaldo». In secondo piano, dietro Sinibaldo, un cavaliere viene raggiunto da una lancia: la didascalia sul suo scudo è poco leggibile, ma si

tratta quasi certamente del «conte [d]i Pitig[liano]». La figura che ha inferto il colpo è perduta a causa della caduta del margine (si conserva solo la testa del suo cavallo); ma proprio sulla figura dell'animale una didascalia, ancora parzialmente leggibile, recita: «[mi]sser Nicolò [da Big]ozi». Dunque, qui viene rappresentato il primo momento del racconto delle imprese di messer Niccolò: egli ferisce il conte di Pitigliano, che a sua volta ne uccide il cavallo. Ritroviamo infatti, a destra, Niccolò a terra, di spalle, con la spada sguainata, mentre guarda il cavallo agonizzante; la sua identità è chiarita da una didascalia analoga alla precedente. Più a destra lo vediamo nell'atto di montare un altro cavallo, con l'aiuto di un soldato di cui si conserva solo il busto; coerentemente con quanto narrato, l'animale ha il manto grigio scuro<sup>43</sup>. Messer Niccolò, infine, ricompare una terza volta al centro, di spalle in secondo piano, in groppa al nuovo destriero; tiene sollevata la spada a due mani sopra il capo, per sferrare un terribile fendente.

In tutti e tre i casi, la figura presenta le medesime caratteristiche – una corazza decorata verde chiaro e un elmo che nasconde interamente il viso –, allo scopo di renderlo riconoscibile in momenti diversi; inoltre, per rendere inequivocabile l'identificazione, la figura è sempre corredata dalla didascalia, che ne specifica il nome. La figurazione, perfettamente aderente al testo, è coerentemente costruita: il fatto che Niccolò da Bigozzi sia costantemente individuabile rende possibile decifrare con chiarezza la vignetta, come una sequenza di fotogrammi. Inoltre, la composizione dimostra un'adeguata capacità di progettare la messa in scena nello spazio a disposizione, di concepire e disporre le figure in modo relativamente variato e funzionale al racconto. L'analisi potrebbe continuare e i casi potrebbero moltiplicarsi; ma ciò che qui si vuole rimarcare è la netta impressione generale che un così articolato apparato di vignette sia stato ideato da professionisti dell'illustrazione libraria, quale Niccolò con la massima probabilità non era.

Infatti, tutto ciò contrasta, come detto, con l'evidente modestia della qualità esecutiva: la realizzazione è assai corsiva, quanto mai sommaria nella resa grafica, in specie dei volti, spesso non in grado di controllare gli indicatori spaziali e le proporzioni relative, pur nel vivace risultato complessivo dovuto, soprattutto, alla profusione di colori.

---

<sup>43</sup> Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 15r: «[...] era un bello [de]strie-re, di pelo morello».

Come argomenterò in dettaglio in altra sede, anche altri dati ricavabili dall'analisi sistematica delle vignette, e in specie dall'osservazione del costume e degli armamenti, corroborano l'ipotesi che Niccolò copiasse un codice più antico, e suggeriscono di collocare il supposto antigrafo al massimo entro la fine del Trecento<sup>44</sup>. In sintesi, i civili raffigurati nel codice – quando non sono dignitari o magistrati cittadini – indossano in prevalenza una 'gonnella', lunga circa fino al ginocchio e non particolarmente aderente al busto; tale foggia tende a scomparire nella seconda metà del XIV secolo, quando la gonnella si accorcia fin quasi alle natiche e si fa molto più aderente<sup>45</sup>. Ancor più dirimente risulta, poi, l'analisi dell'abbigliamento militare: i soldati indossano un sistema di protezioni limitato ad alcune parti del corpo, e composto da elementi sia metallici che in cuoio; una tipologia di armamento progressivamente sostituita nel secondo Trecento dall'armatura completamente metallica. Se, per quanto riguarda l'abbigliamento, non si potrebbe escludere una cultura figurativa attardata da parte dell'illustratore, è molto più difficile che ciò si verifichi per quanto riguarda le armi, la cui evoluzione tumultuosa rendeva rapidamente sconosciuti e incomprensibili gli aspetti caduti in disuso – in questo caso, ormai, da più di mezzo secolo<sup>46</sup>.

Aggiungo a queste considerazioni il fatto che i risultati dell'analisi del testo, in relazione alle fonti, indicano che si tratta con ogni probabilità di un testo trascritto e non elaborato da Niccolò in prima persona: la sua, infatti, è soltanto una tra almeno quattro diverse versioni del racconto di Montaperti giunte fino a noi, tutte basate su un comune canovaccio, la cui elaborazione sembra da datare al Trecento inoltrato<sup>47</sup>.

È inoltre assai più plausibile, e coerente con la professione di Niccolò, che egli si trovasse a disporre, grazie ai suoi contatti nell'ambiente artistico, di un libro illustrato di pregio, e decidesse di realizzarne una copia per sé: il

---

<sup>44</sup> Cfr. CAVINATO, *La sconfitta di Monte Aperto*, pp. 87-97.

<sup>45</sup> Cfr. il classico R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano 1964-1969, II, 1964, pp. 42-44.

<sup>46</sup> Cfr. L.G. BOCCIA, *L'armamento in Toscana dal Millecento al Trecento*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, atti del I convegno sulle arti minori in Toscana (Arezzo 1971), Firenze 1973, pp. 193-212: 194; 207-209 e ID., *Hic iacet miles. Immagini guerriere da sepolcri toscani del Due e Trecento*, in *Guerre e assoldati in Toscana 1260-1364*, a cura di L.G. Boccia, M. Scalini, Firenze 1982, p. 92.

<sup>47</sup> Alle numerose versioni del racconto di Montaperti e delle loro reciproche relazioni ho dedicato un capitolo in CAVINATO, *La sconfitta di Monte Aperto*, pp. 35-53; l'argomento sarà adeguatamente trattato nel contesto dell'edizione.

‘movente’ sarà stato forse anche di ordine economico, ma in questa scelta devono aver giocato soprattutto la passione e la soddisfazione di essere in grado di portare a termine l’impresa da solo, come – si è visto – emerge dalle sottoscrizioni.

Abbiamo dunque esaminato, dal punto di vista della presentazione e memoria di sé l’intera produzione nota un personaggio singolare: uno scriba-illustratore non professionista, che sottoscrive i suoi lavori, dedicando molto spazio e molta cura alle sue atipiche ‘firme’. In particolare, la scelta di accompagnare il proprio nome con l’autoritratto e con testi in rima, come accade nel ms. I.VII.12, ne fa davvero un caso non comune. Niccolò non si limita a lasciare il proprio nome e a dichiarare di aver concluso le proprie fatiche, ma consapevolmente ‘personalizza’ i suoi libri, che specifica destinati ad un uso privato, adoperando, accanto al linguaggio verbale, quello figurativo. Il caso ci pare specialmente degno di nota proprio per l’importanza centrale che in questi codici assumono le illustrazioni: questi libri, scelti da Niccolò perché illustrati, sono presumibilmente pensati per essere fruiti non solo nel loro contenuto testuale ma anche o soprattutto visivamente, e le immagini hanno probabilmente richiesto la gran parte del tempo dedicato da Niccolò alla realizzazione del manufatto. Il nostro pizzicaiuolo – in due codici separati da quattro decenni – sembra esserne perfettamente consapevole; e appare molto soddisfatto di essere anche lui, a suo modo, un artista.

*Abstract*

This work is intended to introduce the figure of a non professional copyist and illustrator, Niccolò di Giovanni di Francesco di Ventura, who lived in Siena during the first half of the fifteenth century. His work and his interests as a reader and an amateur 'artist' will be shown through the analysis of two manuscripts he wrote and illustrated, both kept at the Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena: ms. I.VII.12, a copy of Filippo Ceffi's Italian translation of Guido delle Colonne's *Historia destructionis Troiae*, and ms. A.IV.5, which contains a very famous narrative of the Montaperti battle in 1260. The main focus is on the long and elaborated colophons Niccolò has left on both books, declaring his name and the date in which his work was completed; these 'signatures' give much information about the importance that producing books of a certain value had to Niccolò, although he was actually neither a copyist nor an artist.

*Referenze fotografiche*

© Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati: 1, 3-7, 9-21





1. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *El fortissimo Ettore*. ID., *Storia di Troia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12, c. 37r.



2. SIMONE MARTINI, *Guidoriccio da Fogliano*. Siena, Palazzo Pubblico.



3. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Autoritratto*. ID., *Storia di Troia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12, c. 1v.



4. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Autoritratto*, particolare dello stemma. ID., *Storia di Troia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12, c. 1v.





5. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Processione con l'immagine della Madonna*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 5r.

6. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Processione con l'immagine della Madonna*, particolare dello stemma. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 5r.







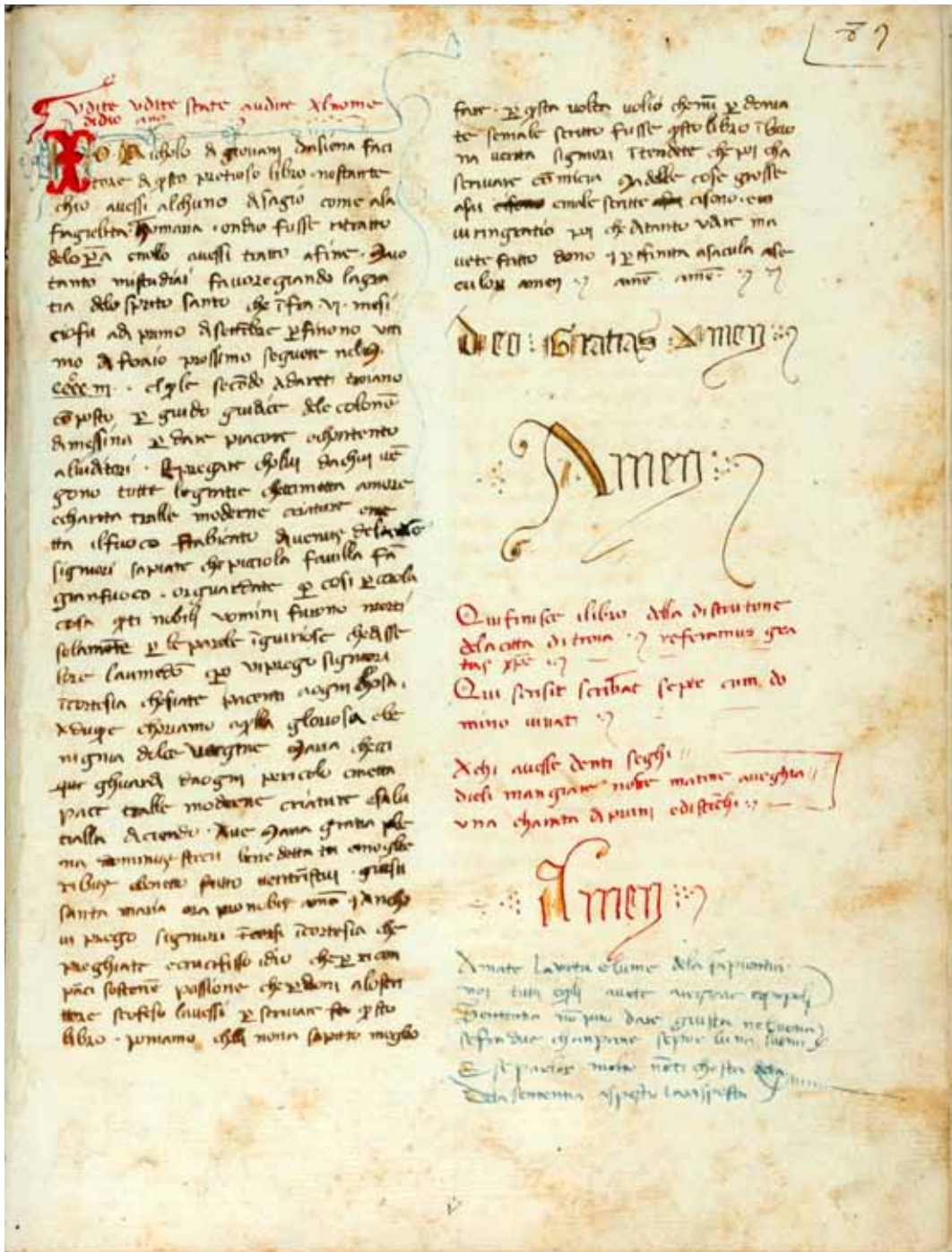
7. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Solenne processione di ringraziamento, particolare*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 21v.



8a. GIOVANNI DI BINDINO DA TRAVALE, *Ritratti di Giovanni e Bindino con stemma*. ID., *Cronaca di Bindino da Travale*, Siena, Archivio di Stato, ms. D 153, c. 148r.



8b. GIOVANNI DI BINDINO DA TRAVALE, *Stemma di Bindino da Travale*. ID., *Cronaca di Bindino da Travale*, Siena, Archivio di Stato, ms. D 153 (in MISCIATTELLI, *Disegni inediti*, pp. 55-62: 55).



9. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Storia di Troia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12, c. 89r.





10. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Combattimento*. ID., *Storia di Troia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12, cc. 52v-53r.

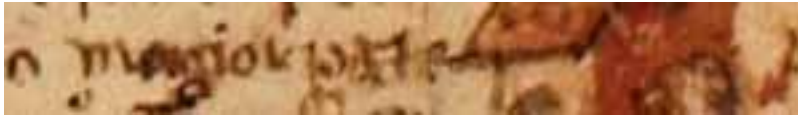


11. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Inizio della battaglia: i cavalieri senesi vanno all'attacco*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, cc. 13v-14r.

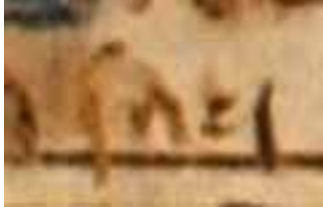


12. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Sacra rappresentazione: San Giorgio uccide il drago*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 25v.





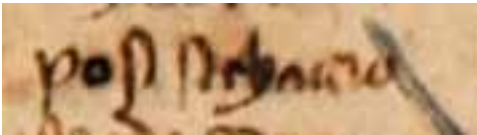
13. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 2r, particolare.



14. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 4v, particolare.



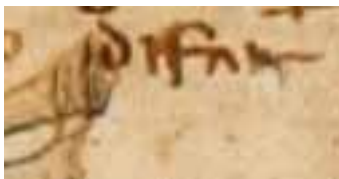
15. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 5v, particolare.



16. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 14r, particolare.



17. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 15v, particolare.



18. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 20r, particolare.



19. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Eroiche imprese di Niccolò da Bigozzi*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, cc. 14v-15r.

Nelle pagine seguenti

A sinistra:

20. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Preparativi per la battaglia*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 11v.

A destra:

21. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Un banditore chiama i senesi alle armi, particolare*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 5v.













Pubblicato *on line* nel mese di agosto 2012

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.



