

# 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



## «ARTIFEX SPECIALIS»:

### PER UNA LETTURA CRITICA DELLA FIGURA DI MATTHEW PARIS ATTRAVERSO LE FONTI

ALLEGRA IAFRATE

#### 1. *Sulla formazione di Matthew Paris*

Della vita di Matthew Paris, monaco benedettino e cronista presso l'abbazia di Sant'Albano, non si hanno che scarse notizie, ricavabili da quanto egli stesso racconta in qualche passo delle sue cronache e da qualche altra sporadica fonte più tarda<sup>1</sup>. Si è finora ritenuto plausibile che Matthew fosse nato nel 1200, considerando che si entrava in convento all'età di circa diciassette anni e che la più antica testimonianza di cui abbiamo notizia certa è del 21 gennaio 1217, giorno in cui questi prese l'abito<sup>2</sup>.

La versatilità di Matthew Paris e i suoi variegati interessi hanno posto agli studiosi il problema della formazione e del ruolo ufficiale che doveva ricoprire presso l'abbazia. Ricordato, infatti, come storiografo, artista e diplomatico, Matthew Paris ha lasciato un *corpus* impressionante di scritti,

---

Desidero ringraziare di cuore David Kelsall, archivista di Sant'Albano, per la sua grande disponibilità, Monia Manescalchi per l'impareggiabile supporto tecnico e Giuliano Ranucci per l'aiuto costante e generoso. Il presente articolo costituisce la rielaborazione del testo del Diploma di Licenza discusso presso la Scuola Normale Superiore, sotto la supervisione di Maria Monica Donato, cui va tutta la mia gratitudine.

<sup>1</sup> Per un'esaustiva ricostruzione della biografia di Matthew Paris si veda R. VAUGHAN, *Matthew Paris*, Cambridge 1958, pp. 1-20.

<sup>2</sup> Nel ms. Cotton Nero D I della British Library, che tramanda il testo dei *Gesta Abbatum Sancti Albani*, alla c. 165v, vergato dalla mano di Matthew Paris si legge: «Hoc anno ego frater Matheus Parisiensis habitum suscepi religionis, die sanctae Agnetis».

spesso illustrati di sua mano<sup>3</sup>, che spaziano dalla storia<sup>4</sup> alla cronaca domestica<sup>5</sup>, dall'agiografia<sup>6</sup> all'araldica<sup>7</sup>, dalla cartografia<sup>8</sup> all'astrologia<sup>9</sup>. È inol-

- 
- <sup>3</sup> Nel 1866, Sir Frederic Madden, nell'introduzione alla sua edizione della *Historia Anglorum* di Matthew Paris, individuava dieci codici scritti interamente o parzialmente dal cronista di Sant'Albano; questa tesi gli venne contestata da T.D. HARDY, *Descriptive catalogue of materials relating to the history of Great Britain and Ireland to the end of the reign of Henry VII*, 3 voll., London 1862-1871, III, 1871, pp. IX-LXXXVI, e generò una lunga controversia, sostanzialmente risolta dopo l'approfondito studio paleografico condotto da R. VAUGHAN, *The handwriting of Matthew Paris*, «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», 1, 1953, pp. 376-394. Secondo Vaughan, la grafia del monaco si riscontra in diciotto manoscritti. Tuttavia, la sua produzione non si limita solo ad opere autografe. Per un sunto dello stato attuale degli studi si veda S. SANSONE, *Tra cartografia politica e immaginario figurativo. Matthew Paris e l'Iter de Londinio in Terram Sanctam*, Roma 2009, pp. 39-64; quello di Sansone è il primo lavoro monografico in italiano sul cronista inglese.
- <sup>4</sup> *Chronica majora* (Cambridge, Corpus Christi College, mss. 26, 16; London, British Library, ms. Royal 14 C VII; London, British Library, ms. Cotton Nero D I), *Flores Historiarum* (Manchester, Chetam Library, ms. 6712, già A 6.89), *Historia Anglorum* (London, British Library, ms. Royal 14 C VII), *Abbreuiatio Chronicorum Angliae* (London, British Library, ms. Cotton Claudius D VI).
- <sup>5</sup> *Vitae abbatum sancti Albani, Vitae Offarum* (London, British Library, ms. Cotton Nero D I).
- <sup>6</sup> La produzione agiografica di Matthew è attestata sia in prosa latina che in volgare anglo-normanno in versi, e annovera la *Vie de Seint Auban* (Dublin, Trinity College, ms. 177, già E I 40), *La Estoire de Seint Aedward le Rei* (Cambridge, University Library, ms. Ee 3 59), la *Vie de Saint Thomas de Cantorbery* (collezione privata), la *Vita Beati Edmundi* in latino (London, British Library, ms. Cotton Julius D VI) e in volgare (London, British Library, ms. Loan 29/61 già Welbeck Abbey, Coll. Duke of Portland, ms. I C i) e i frammenti di una vita di Stefano Langton (London, British Library, ms. Cotton Vespasianus B XIII e ms. Cotton Nero D I). Per un'utile discussione sull'effettiva autografia di questi manoscritti e sulle problematiche relative alla paternità delle illustrazioni si veda G. HENDERSON, *Studies in English manuscript illumination; part I: stylistic sequence and stylistic overlap in the thirteenth-century English manuscripts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 30, 1967, pp. 71-104; J. BACKHOUSE, C. DE HAMEL, *The Becket leaves*, London 1988; N. MORGAN, *Matthew Paris, St. Albans, London and the Life of St. Thomas Becket*, «The Burlington Magazine», 130, 1988, pp. 85-96.
- <sup>7</sup> Oltre ai numerosi esempi che si trovano a margine nei *Chronica majora*, nei *Flores Historiarum* e nell'*Abbreuiatio Chronicorum*, Matthew Paris ha lasciato un'intera pagina di stemmi nel *Liber Additamentorum*, London, British Library, ms. Cotton Nero D I, c. 170v.
- <sup>8</sup> La cartografia di Matthew Paris comprende mappe inglesi e itinerari dall'Inghilterra alla Terra Santa o alla Puglia, che si trovano oggi montate separatamente o in alcuni manoscritti (Cambridge, Corpus Christi College, mss. 26, 16; London, British Library, ms. Royal 14 C VII; London, British Library, ms. Cotton Nero D I; Oxford, Corpus Christi College, ms. 2; London, British Library, ms. Cotton Claudius D VI; London, British Library, ms. Cotton Julius D VII). Sull'argomento cfr. SANSONE, *Tra cartografia politica e immaginario figurativo*.
- <sup>9</sup> Piuttosto interessante e relativamente poco studiata, almeno in relazione allo stesso Matthew Paris, che allestì personalmente il codice, illustrandolo e trascrivendolo, è la raccolta di libri delle sorti, testi di pronosticazione spicciola (Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 304), cui ho dedicato la tesi specialistica «*Et dum haec fatalis alea mundi revolvisset...*». *Matthew Paris e le sorti del ms Ashmole 304*, Università di Pisa, a.a. 2009-

tre documentata una missione in Norvegia svolta nel 1248-1249, su richiesta di re Haakon IV, in aiuto ai monaci della casa di Saint Benet Holm. Fonti e documenti, inoltre, testimoniano di rapporti stretti con la casa reale d'Inghilterra e con alcuni nobili, anche attraverso scambi librari con le dame più in vista della corte.

Non sembrerebbe improbabile, dunque, come ha suggerito di recente Paul Binski, che Matthew Paris potesse aver «received the training and patronage of some episcopal or seigneurial household» prima di farsi monaco<sup>10</sup>. Di conseguenza Binski anticipa, a mio parere con un certo grado di arbitrio, la nascita di Matthew al 1189, «date of commencement of volume 2 of the *Chronica majora*»<sup>11</sup>, ovvero la sua opera principale, in cui sono narrati gli eventi a partire dalla creazione del mondo fino al 1259. Nonostante la difficile sostenibilità di questa ipotesi, in mancanza di elementi maggiormente probanti a livello documentario, mi pare che la tesi di fondo si possa prendere in considerazione, quantomeno per vagliare la possibilità che il monaco non abbia ricevuto la sua prima formazione nello *scriptorium* dell'abbazia, come invece la tradizione critica ha sempre sostenuto.

Due sono gli studi fondanti per affrontare la figura e l'opera di Matthew Paris: la corposa ed esaustiva monografia di Richard Vaughan, *Matthew Paris* (1958)<sup>12</sup>, e il volume di Suzanne Lewis, *The art of Matthew Paris in the Chronica majora*<sup>13</sup>, uscito alla fine degli anni Ottanta. Il lavoro di Vaughan si focalizza soprattutto sulla ricostruzione filologica e cronologica del *corpus* degli scritti di Matthew Paris, lungamente dibattuta proprio a causa

---

2010, relatori P. Pontari, M.M. Donato, da cui ho tratto alcuni contributi: «*Si sequeris casum, casus frangit tibi nasum*»: la raccolta delle sorti del ms Ashmole 304, «*Aevum*», 85, 2011, 2, pp. 457-488; *The workshop of fortune: St. Albans and the sortes manuscripts*, in corso di pubblicazione in «*Scriptorium*» e *Of stars and men: Matthew Paris and the illustrations of ms Ashmole 304*, in preparazione. Del manoscritto Ashmole 304 è in preparazione, a mia cura, un'edizione in facsimile per i *Classiques Garnier*. Propriamente scientifiche, invece, si potrebbero definire le ventitré illustrazioni (diagrammi, schemi) che corredano il cosiddetto *Dragmaticon Philosophie*, testo di filosofia naturale sulla natura e il cosmo, scritto da William de Conches (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 385).

<sup>10</sup> Cfr. *The Cambridge illuminations. Ten centuries of book production in the Medieval West*, ed. by P. Binski, S. Panayotova, London 2005, pp. 252-253.

<sup>11</sup> Come gli è stato suggerito da «Christopher de Hamel in conversation»; *The Cambridge illuminations*, p. 252. In questo modo, considerando attendibile la data di morte proposta da Vaughan, ovvero il 1259, si dovrebbe pensare che Matthew Paris sia morto all'età, piuttosto venerabile per l'epoca, di settanta anni.

<sup>12</sup> VAUGHAN, *Matthew Paris*.

<sup>13</sup> S. LEWIS, *The art of Matthew Paris in the Chronica majora*, Aldershot 1987.

del numero elevato e della varietà dei testi trãditi. L'imponente monografia della Lewis rappresenta, invece, il primo, vero tentativo di indagare la produzione del monaco sotto il profilo delle illustrazioni (non solo quelle dei *Chronica*)<sup>14</sup>, del rapporto fra i testi e le immagini, della ricerca delle fonti documentarie e dei modelli figurativi<sup>15</sup>.

Problematica, per certi versi, risulta ancora la definizione del ruolo di Matthew Paris nell'abbazia di Sant'Albano. Sia la Lewis che Vaughan concordano sul fatto che non fosse uno scriba professionista. Nel già citato studio paleografico, ad esempio, Vaughan mostra con molta chiarezza la

---

<sup>14</sup> La peculiarità di queste cronache, infatti, è costituita dall'apparato figurativo che correda la narrazione: a margine o *en bas de page*, infatti, Matthew Paris ha illustrato, con vivacità e precisione, alcune delle vicende descritte nel testo. La maggior parte delle illustrazioni dei *Chronica* erano già state edite in facsimile da M.R. JAMES, *The drawings of Matthew Paris*, «The Walpole Society», 14, 1925-1926, pp. 1-26, tavv. I-XXX, senza uno studio approfondito.

<sup>15</sup> Molto utili per il dibattito filologico sono anche le introduzioni alle edizioni delle sue opere: M. PARISIENSIS, *Historia Anglorum, sive, ut vulgo dicitur, Historia minor. Item eiusdem Abbreviatio Chronicorum Anglie*, ed. by F. Madden, I, 1067-1189, London 1866; *Chronica majora*, ed. by H.R. Luard, 6 voll., London 1872-1882, da ora CM. Si vedano inoltre l'introduzione di T.D. Hardy al terzo volume del suo *Descriptive catalogue*; F.M. POWICKE, *Notes on the compilation of the Chronica majora by Matthew Paris*, «Modern Philology», 38, 1941, pp. 305-317, ID., *The compilation of the Chronica majora of Matthew Paris*, «Proceedings of The British Academy», 30, 1944, pp. 147-160 e ID., «Matthew Paris» by Richard Vaughan, «The English Historical Review», 74, 1959, pp. 482-485; *Ex Mathei Parisiensis operibus*, a cura di F. Liebermann, in *MGH, Scriptores*, XXVIII, Hannover 1988, pp. 74-455; N. WILKINS, *Matthew Paris*, in *EAM*, VIII, Roma 1997, pp. 271-273. Per ulteriore bibliografia su Matthew Paris rimando ancora al lavoro di Sansone che, oltre ad affondi specifici nell'ambito della cartografia (su cui cfr. ora anche D. CONNOLLY, *The maps of Matthew Paris: medieval journeys through space, time and liturgy*, Woodbridge 2009), fornisce un elenco aggiornato delle pubblicazioni del cronista. Aggiungo, per completezza, anche i seguenti contributi: F. OAKLEY, *Edward Foxe, Matthew Paris and the royal potestas ordinis*, «Sixteenth Century Journal», 18, 1987, pp. 347-353; D. TOWNSEND, A.G. RIGG, *Medieval Latin poetic anthologies (V). Matthew Paris' anthology of Henry of Avranches (Cambridge University Library Ms. Dd. 11.78)*, «Mediaeval Studies», 49, 1987, pp. 352-390; S. MENACHE, *Matthew Paris's attitudes toward Anglo-Jewry. Reflections on fears, expectations, and the stereotyping of Jews by the ecclesiastical and aristocratic elite of 13th-century England*, «Journal of Medieval History», 23, 1997, pp. 129-162; J.M. POWELL, *Patriarch Gerold and Frederick II: the Matthew Paris letter (Medieval crusade propaganda or forgery in the Chronica majora re-examined)*, «Journal of Medieval History», 23, 1997, pp. 139-162; B. WEILER, *Matthew Paris on the writing of history*, «Journal of Medieval History», 35, 2009, pp. 254-278. Segnalo infine che il 13 febbraio 2010, presso la Abbey Primary School di Sant'Albano, si è tenuto un convegno, organizzato dalla Fraternity of The Friends of St. Albans Abbey, in coincidenza con i 750 anni dalla morte del monaco. Hanno partecipato in qualità di relatori Paul Binski, David Carpenter, James G. Clark, P.D.A. Harvey, Bjorn Weiler e Brenda Bolton; gli atti non sono stati ancora pubblicati. Vorrei qui ringraziare David Carpenter, che mi ha messo a disposizione il testo del suo intervento *Matthew Paris – the historian?*

discontinuità e le frequenti incoerenze grafiche di Matthew<sup>16</sup>. Nel tempo, a seconda dell'importanza che gli si è voluta riconoscere nel contesto di Sant'Albano e nell'ambito dell'arte gotica inglese, sono state avanzate ipotesi diverse, anche contraddittorie fra loro: storico ufficiale dell'abbazia, responsabile del suo fiorente *scriptorium*, importante caposcuola<sup>17</sup>, oppure appartato «genius unicus»<sup>18</sup>, spirito curioso e indipendente, artista per passione più che per mestiere?

La vastità dei suoi interessi, la sua atipicità come figura di scriba e di storico, la frequentazione assidua di personaggi politici di primo piano, il ruolo di spicco in missioni diplomatiche estremamente delicate rafforzano l'impressione che Matthew Paris sia entrato a Sant'Albano con una certa dimestichezza delle cose del mondo, o abbia ricevuto una formazione, forse proprio all'abbazia, che lo rendeva particolarmente adatto per incarichi delicati.

Questo mio intervento cerca di approfondire, per quanto è possibile, questa direzione di ricerca, focalizzandosi in particolare sulle attività e sugli interessi artistici del monaco, nel tentativo di definire alcune delle sue effettive competenze in questo ambito, per come emergono dalle fonti, più che dalle illustrazioni, attraverso una disamina di alcuni passi dei *Gesta Abbatum Monasterii Sancti Albani*. Il testo in questione fu scritto a più riprese e terminato probabilmente entro il 1255, per narrare le vicissitudini della casa di Sant'Albano, e in seguito fu ripreso da altri cronisti, in particolare da Thomas di Walsingham († 1422) che ne curò la continuazione trecentesca (anni 1308-1396)<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> VAUGHAN, *The handwriting*. Secondo la Lewis «he was not trained as a young monk to transcribe religious texts in the normal book hand of the abbey scriptorium, but was instead schooled in copying legal documents, charters and letters»; *The art of Matthew Paris*, p. 433.

<sup>17</sup> Si veda, in proposito, A. GRANDSEN, *Historical writing in England, c. 550 to c. 1307*, London 1974, in particolare il capitolo dedicato a *Matthew Paris and the St. Albans school of historiography*, pp. 356-379, e V.H. GALBRAITH, *Roger Wendover and Matthew Paris*, Glasgow 1944.

<sup>18</sup> La definizione è della Lewis, che intitola così l'ultimo capitolo della sua monografia, *The art of Matthew Paris*, pp. 377-438.

<sup>19</sup> T. WALSINGHAM, *Gesta abbatum monasterii Sancti Albani regnante Ricardo secundo, eiusdem ecclesiae praecentore compilata*, 3 voll., ed. by H.T. Riley, Millwood 1965<sup>2</sup> (ed. or. 1867-1869), da ora GA. L'edizione di cui mi sono avvalsa, una trascrizione del testo del ms. Cotton Claudius E IV, ripropone in tre volumi le cronache del monastero di Sant'Albano dall'anno 793 al 1411, compilate principalmente da Thomas Walsingham. La prima parte, infatti, è una trascrizione del più antico testo di Matthew Paris, di cui esiste un'edizione seicentesca curata da William Wats, *Vitae duorum Offarum sive Offanorum, Merciorum regum, coenobii Sancti Albani fundatorum et viginti trium Abbatum Sancti Albani*, London

Numerosi passi di interesse artistico si trovano anche in altri lavori del monaco, non solo nei *Gesta* ma anche nella cosiddetta *Abbreuiatio chroni-corum Anglie*, nei *Chronica maiora*, nell'*Historia Anglorum* e nella *Vita sancti Stephani archiepiscopi cantuariensis*<sup>20</sup>.

Ho scelto, tuttavia, di soffermarmi analiticamente soprattutto sulla cronaca domestica, perché a mio parere essa riflette al meglio l'immediato orizzonte di riferimento di Matthew e le sue personali esperienze, e costituisce, molto più dei *Chronica* – cui risulta inferiore per respiro d'impostazione e per quanto riguarda il corredo illustrativo – una fonte privilegiata per la comprensione della figura del suo autore.

## 2. *L'elogio di Thomas di Walsingham*

Il testo si apre con queste parole: «Hic praenotantur nomina Abbatum Ecclesiae Sancti Albani; quorum plurimi multa beneficia, in possessionibus, dignitatibus, sacris vasis et ornamentis, propriis laboribus adquisierunt, necnon et pleraque aedificia construxerunt»<sup>21</sup>.

Nonostante il desiderio, espresso con una certa insistenza altrove nel prologo, di narrare i fatti «cum diligentia veraciter», o «sine stamine falsitatis», la finalità dell'opera deve mettere in guardia il lettore sulla sua effettiva imparzialità, perché sono in gioco l'onore e la *dignitas* dell'abbazia e di sant'Albano. Sarebbe dunque fuorviante prendere alla lettera le dichiarazioni del prologo – *topoi* letterari, più che manifestazioni di onestà intellettuale – e aspettarsi dalla lettura di queste pagine la ricostruzione di vicende narrate in modo oggettivo<sup>22</sup>. Quello che si può cercare di inferire, tuttavia, è la ricostruzione di una certa verità 'psicologica', tanto più evidente proprio in quanto distorta e parziale.

---

1639. Mi rifaccio, per la datazione, alle conclusioni di VAUGHAN, *Matthew Paris*, pp. 86-87.

<sup>20</sup> Un'ottima antologia di questi passi è offerta da O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 5 voll., München 1955-1960; si veda in particolare IV, 1958, pp. 1-2, 15-16, 33-34, 38-39, 77.

<sup>21</sup> GA, I, 1965, p. 3 («Vengono qui riportati i nomi degli abati dell'abbazia di Sant'Albano, molti dei quali non solo hanno acquisito, grazie ai propri sforzi, molti benefici per quanto riguarda i possedimenti, le cariche, le suppellettili sacre e gli ornamenti, ma hanno costruito anche numerosi edifici»).

<sup>22</sup> È anzi noto, ad esempio, che Matthew falsifica deliberatamente la storia delle reliquie di sant'Albano e della disputa con i monaci di Ely; su questo si veda *infra* e nota 120.

Matthew Paris, in primo luogo, ama descrivere i tesori del suo monastero<sup>23</sup>. Un dato di questo tipo è di per sé piuttosto interessante, soprattutto se si considera la sobrietà connaturata all'ordine benedettino e ancor più se si legge il giudizio che Matthew stesso dà dell'ordine dei Francescani nei *Chronica majora*:

Hi jam sunt qui in sumptuosis et diatim ampliatis aedificiis et celsis muralibus thesauros exponunt impreciables, paupertatis limites et basim suae professionis, juxta prophetiam Hildegardis Alemanniae, impudenter transgredientes. Morituris magnatibus et divitibus, quos norunt pecuniis abundare, diligenter insistunt, non sine ordinariorum iniuriis et jacturis, ut emolumentis inhient, confessiones extorquent et occulta testamenta, se suumque ordinem solum commendantes et omnibus aliis praeponentes<sup>24</sup>.

Ammettendo che questo passo rientri retoricamente a pieno titolo nella più generale polemica che in quegli anni veniva mossa dai monaci nei confronti dei nuovi ordini mendicanti, l'ostentazione della ricchezza a eterna gloria della casa di Dio – e in questo caso di sant'Albano – è comunque la prima preoccupazione di ogni cronista che faccia bene il suo mestiere; la contraddizione in cui Matthew sembra cadere è, in realtà, solo apparente. Tuttavia, sarebbe sbagliato pensare che ogni storico dell'abbazia abbia dato peso nello stesso modo alla descrizione delle ricchezze; l'edizione Riley permette un confronto immediato fra i diversi autori, mostrandone il diverso

---

<sup>23</sup> Lo notava già X. MURATOVA, «*Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus*». *Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, colloque international (Rennes 1983), 3 voll., éd. par X. Barral i Altet, Paris 1986-1990, I. *Les hommes*, 1986, pp. 53-72.

<sup>24</sup> *CM*, IV, 1877, p. 279 («Costoro poi son quelli che in edifici sontuosi, ingranditi di continuo e dalla struttura imponente, esibiscono tesori incalcolabili, calpestando sfrontatamente, secondo la profezia di Ildegarda di Bingen, il fondamento del loro ordine e i voti di povertà. Stanno insistentemente addosso – non senza danno e detrimento dei loro confratelli – ai grandi e ai ricchi in punto di morte, che sanno avere molto denaro, aspirando ai loro proventi, ed estorcono loro confessioni e testamenti segreti, raccomandando solo sé e il proprio ordine e antepoendolo a tutti gli altri»). Il curioso riferimento ad una profezia di Ildegarda a proposito dei Francescani si spiega probabilmente sulla base del fatto che Matthew aveva esemplato di sua mano la trascrizione di una raccolta poetica di Enrico di Avranches, che aveva poi donato all'abbazia, in cui si trovava anche un poema, significativamente rubricato da Matthew *De propheta sancte Hildegardis de Alamannia de novis fratribus*. Si tratta di una versificazione dell'epistola 48 della mistica di Bingen, in cui si menzionano pallidi e casti emissari di Satana, con cui l'autrice intendeva probabilmente i Catari, e che Matthew interpreta invece come i seguaci di san Francesco. Su questo manoscritto si vedano TOWNSEND, RIGG, *Matthew Paris' anthology of Henry of Avranches*, pp. 364-365.

atteggiamento. È pertanto piuttosto semplice seguire le vicende degli abati nel corso del lungo arco cronologico che si estende dall'VIII secolo al primo decennio del XV, e rendersi conto che ogni cronista mette l'accento, pur rimanendo all'interno di uno schema annalistico fisso e di un'area territoriale ridotta, su quello che gli interessa maggiormente.

A questo proposito, il caso di Matthew è emblematico: tutta la sua cronaca è punteggiata da menzioni o descrizioni di oggetti artistici posseduti o regalati all'abbazia, dei lavori di restauro degli edifici, delle opere dei maggiori artisti del suo tempo, dei vasi, i libri, gli ori e le gemme, che risaltano sullo sfondo delle vicende storiche narrate. Nessuno degli autori successivi, per quanto preciso sulle battaglie legali, i possedimenti, i privilegi abbaziali, l'ampliamento territoriale, si dilunga tanto sugli aspetti meramente 'visivi' della realtà circostante. Basterebbe notare, a dimostrazione di questa prima, notevole differenza, la relativa scarsità delle descrizioni di oggetti d'interesse artistico offerte da Thomas Walsingham<sup>25</sup>, rispetto a quelle, ben più numerose, offerte da Matthew in una porzione di testo peraltro molto più breve<sup>26</sup>. Quando poi Walsingham dedica spazio alla descrizione di oggetti preziosi, lo fa con l'effettivo intento di registrare l'acquisizione di beni per la comunità, senza lo spirito e la vivacità con cui Matthew, invece, caratterizza i suoi racconti.

Il primo esempio offerto dalla narrazione di Walsingham è registrato proprio all'inizio della sua redazione cronachistica, in un punto, quindi, in cui è difficile pensare che si fosse già 'stancato' di elencare le ricchezze del tesoro accumulato dall'abbazia nel corso dei secoli. Siamo sotto la reggenza di John II, ventitreesimo abate (1225-1260) e si parla di «unum calicem aureum, et unam casulam de rubeo examito, et multa alia cara donativa, quae speciales et prolixos tractatus exigunt recitandos»<sup>27</sup>. Più interesse sembra

---

<sup>25</sup> Secondo i filologi, infatti, è possibile che dopo Matthew e prima di Walsingham abbia lavorato al codice un altro compilatore. Si veda a questo proposito l'introduzione ai *Gesta*, pp. ix-xix.

<sup>26</sup> Per i passi riferibili a Matthew si veda *GA*, I, pp. 4, 20, 22-24, 26-27, 29, 37, 52-54, 57-61, 69, 70, 75, 80, 82-87, 93, 96, 109, 127, 131-133, 179, 184, 189-192, 214-215, 218-220, 232-234, 242, 279-292, 294, 313-314. Per le menzioni dovute a Thomas Walsingham o a cronisti ignoti nelle pagine successive si veda *ibid.*, I, pp. 327, 482-483, 394-395; II, pp. 107, 362-363, 365; III, pp. 380-385, 389, 391, 435, 440.

<sup>27</sup> *Ibid.*, I, p. 327 («un calice d'oro e una casula di sciamito rosso e molti altri doni preziosi, la cui descrizione richiederebbe una trattazione particolare e dettagliata»).

provare, invece, nei confronti delle «septemdecim capas chorales de rubeo examito» fatte fare da Roger, ventiquattresimo abate (1260-1291), «in humeris imaginibus aurifregiatis in quibus nomen suum, ad perpetuam memoriam, intitulatur»<sup>28</sup>. La specificità del dettaglio, tuttavia, è forse determinata dall'eccezionalità di paramenti che dovevano distinguersi non solo per l'eleganza della loro manifattura, ma per la presenza emblematica del *nomen* del loro committente.

Nemmeno quando si parla di uno dei pezzi di maggior pregio dell'abbazia, ovvero il sepolcro di sant'Albano, Thomas sembra allontanarsi da una certa cursorietà espressiva: «tumbam [...] feretrum amovere fecit honorifice istud decorando»<sup>29</sup> è in effetti il suo parco commento rispetto all'operato di John IV.

Ancor più rilevante, quindi, risulta in questo contesto la speciale menzione riservata da Walsingham proprio a Matthew – sempre citata dagli studiosi, in quanto unico giudizio antico di un certo rilievo. Abbandonando l'usuale laconicità, il cronista concede un certo spazio alla figura di un artista: «Inerat ei tanta subtilitas in auro et argento, caeteroque metallo, in sculpendo et in picturis depingendo, ut nullum post se in Latino orbe creditur reliquisse secundum»<sup>30</sup>.

I primi studiosi che si sono occupati del nostro monaco hanno interpretato alla lettera le informazioni offerte da Walsingham, contribuendo a creare per breve tempo il mito di un Matthew artista geniale: «Matthew Paris was a man of powerful genius, full of curiosity and originality; he was a painter, sculptor, goldsmith, scribe, herald, historian, a man of science and a man of affairs, a great Englishman»<sup>31</sup>. Tuttavia, altri studiosi non hanno mancato di sottolineare che le parole utilizzate da Walsingham per caratterizzare il

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, I, pp. 482-483 («diciassette cappe corali di sciamito rosso fregiate sulle spalle con immagini dorate, sulle quali è scritto il suo nome, a perpetua memoria»).

<sup>29</sup> *Ibid.*, II, p. 107 («fece spostare la tomba [...], il feretro, facendo decorare quest'ultimo con grande onore»).

<sup>30</sup> *GA*, I, pp. 394-395 («Era dotato di una tale perizia nella lavorazione dell'oro, dell'argento e di ogni altro metallo, nello scolpire e nel dipingere, che si ritiene che non abbia lasciato dopo di sé in tutto il mondo occidentale alcun successore alla sua altezza»).

<sup>31</sup> W.R. LETHABY, *English primitives-V: Matthew Paris and friar William*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 31, 1917, pp. 45-49, 51-52: 51. Vaughan sostiene che «he inherited the artistic tradition and aptitude of men such as Walter of Colchester, Richard the Painter, and the artists of the illustrated Apocalypses; and he seems to have been the last great member of that flourishing school of monk artists»; *Matthew Paris*, p. 234.

poliedrico personaggio non sono che un calco di elogi tributati dallo stesso Matthew Paris ad altri artisti del suo tempo, e che devono quindi essere considerate nient'altro che espressioni iperboliche, per questa ragione scarsamente attendibili. Così George Henderson, nel 1967:

Recording the death of Walter of Colchester in 1248 Paris calls him «pictor prae-electus». The immediately previous entry in the *Chronica majora* concerns the death of one Gilbert «cantor optimus». Walsingham's phrase, «pictor peroptimus», belongs to this linguistic tradition. Similarly Walsingham's testimony to the unequalled skill of Paris both as a painter and a worker in precious metal is suspiciously like Paris's reference to Walter of Colchester as «pictor et sculptor incomparabilis» [...]. Paris substantially maps out the pattern of Walsingham's elaborate tribute to himself<sup>32</sup>.

A questi argomenti, sui quali concordava pienamente, la Lewis aggiungeva la considerazione che sarebbe stato incauto fidarsi delle parole di Walsingham, scritte più di un secolo dopo gli eventi narrati, e ancor più ingenuo intenderle letteralmente, con il rischio di attribuire a Matthew un ruolo più importante di quanto in realtà non ebbe nella formazione dell'arte inglese. Secondo la studiosa, peraltro, il monaco non era né un pittore né uno scultore, almeno nel senso tradizionale «of having functioned as a regular member of a monastic workshop»<sup>33</sup>.

Pur concordando, in principio, con le cautele espresse dalla Lewis, mi pare giusto chiedersi se si possa davvero considerare l'elogio di Walsingham come una semplice ripresa retorica dell'apprezzamento manifestato da Matthew Paris nei confronti di Walter di Colchester:

Incepit igitur multa ornamenta construere, volens uti operibus et artificii incessanter, dum vitae et aetatis prosperitate gauderet, Magister Walteri de Colecestrie, tunc Sacristae. Cui in artificii quamplurimis comparem non meminimus praevidissee, vel aliquem credimus affuturum<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> HENDERSON, *Studies in English manuscript illumination*, pp. 74-75.

<sup>33</sup> LEWIS, *The art of Matthew Paris*, p. 435.

<sup>34</sup> GA, I, pp. 279-280 («[L'abate William di Trumpington] iniziò a fabbricare, dunque, moltissime decorazioni, volendo avvalersi il più possibile, finché era giovane e godeva di buona salute, dell'opera e della capacità di maestro Walter di Colchester, allora sacrista, la cui abilità in moltissime tecniche non ricordiamo di avere mai visto uguagliata in passato né crediamo che lo sarà in futuro»).

Mi sembra, infatti, che le considerazioni di Henderson e della Lewis, per quanto scaturite dal tentativo di ridimensionare l'importanza eccessiva attribuita a Matthew Paris sulla base di una lettura fuorviante delle fonti, e di riproporre la figura del monaco alla luce di un più sobrio ed equilibrato giudizio storico, non rendano giustizia al testo, e allo stesso Matthew. Ammettere, nella scrittura di Thomas di Walsingham, una certa banalità espressiva non implica, infatti, dubitare interamente del contenuto delle sue parole.

Si può convenire con Henderson sul fatto che Walsingham ricorra ad una topica codificata nelle cronache dell'epoca; ad esempio, «in ligno et lapide subtilissimus» è definito da Gervasio di Canterbury († 1210) «quidam Senonensis, Willelmus nomine», Guglielmo di Sens, chiamato per la ricostruzione della Cattedrale di Canterbury dopo un incendio<sup>35</sup>. È tuttavia difficile sostenere che, a livello lessicale, le lodi di Walsingham siano ricalcate su quelle tributate da Matthew a Walter di Colchester, dal momento che i termini impiegati sono diversi. Simile – ma qui, sì, evidentemente iperbolica – è l'affermazione che chiude i due elogi, ovvero che non si sia visto al mondo nessun artista più capace.

Il termine *subtilitas* sembra impiegato nella lode di Walsingham<sup>36</sup> con un'intenzione che non ha nulla di retorico o di generico, dal momento che, negli scritti dell'epoca, ricorre molto più frequentemente l'aggettivo *subtilis*<sup>37</sup>. L'espressione impiegata da Walsingham, contrariamente a quanto ritenuto dalla critica, risulta dunque peculiare, quantomeno a giudicare dal confronto con la frequenza delle forme aggettivali del termine. Se il suo fosse stato un trito elogio di maniera, infatti, si sarebbe fatto ricorso molto più facilmente a un sintagma come *artifex subtilis*. Per come è strutturata la frase, la *subtilitas* acquisisce un *pondus* tutto diverso e dà all'elogio una maggiore incisività.

Le accezioni della parola, inoltre, nelle fonti coeve, sono varie e in qualche caso addirittura ambigue. La *subtilitas*, infatti, è propria sia degli *auctores* che degli *artifices*, e sottile è tanto un'argomentazione quanto un ornamento; abita quindi sia la sfera delle *artes dictaminis*, che il retrobottega degli artisti.

---

<sup>35</sup> LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England*, I, 1955, p. 219.

<sup>36</sup> Si veda il passo citato *supra*, p. 9.

<sup>37</sup> Le menzioni riportate dal Lehmann-Brockhaus sono circa una quarantina, e si riferiscono quasi esclusivamente all'uso della parola come aggettivo.

Più un ricamo in marmo o in oro è sottile, tanto maggiore sarà la perizia dell'artista che lo ha creato. La *subtilitas* risulta una proprietà condivisa sia dall'opera che dal suo autore. A volte può anche assumere una sfumatura lievemente negativa: labile è il crinale fra sottigliezza e cavillo, fra raffinatezza e leziosità<sup>38</sup>. Nel caso dell'elogio di Matthew Paris, tuttavia, il senso della frase è molto chiaro e il termine si potrebbe tranquillamente rendere con 'abilità', 'perizia', 'capacità tecnica'.

Stando alle fonti scritte, dunque, Matthew Paris sarebbe stato un artefice versato in pittura, in scultura e in oreficeria.

Secondo la Lewis, la testimonianza di Walsingham non è attendibile perché tardiva. Tuttavia, è necessario rilevare che si tratta delle parole di un cronista vissuto nella stessa abbazia, nel secolo immediatamente successivo: una fonte vicina e ben più informata rispetto a Matthew Paris di quanto non lo sia la moderna critica, che di Sant'Albano conosce solo quanto otto secoli di storia hanno fortuitamente preservato.

Propongo, quindi, di mantenere aperta la questione delle effettive competenze di Matthew, cercando di precisarle solo dopo l'analisi di alcuni passi, tenendo presente che, per ovvie ragioni storiche, la portata di qualunque conclusione è necessariamente inficiata dall'impossibilità di ricostruire con certezza un *corpus* di opere<sup>39</sup>.

Non credo che abbia senso ipotizzare una totale mancanza di accuratezza nelle informazioni di Walsingham solo perché le sue parole mancano

---

<sup>38</sup> LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England*, I, p. 91: nei *Miracula alia s. Iohannis Eboracensis*, composti attorno al 1150, si legge: «Artifices qui praeerant operi, non tantum quantum oportet circumspici; non tam prudentes quam in arte sua subtiles; magis invigilabant decori, quam fortitudini; magis delectationi, quam commodo stabilitatis. Qui cum columnas quatuor erigerent cardinales, velut totius supercollocandae molis fulcimina; eas subtiliter, quamvis non firmiter, inserebant operi antiquo, eorum more qui pannum novum assumti inveterato [...] paratum es[t] ad ruinam illud aedificium» («Gli artefici preposti all'opera non si rivelarono cauti quanto sarebbe stato necessario, né mostrarono un'attenzione pari alla sottigliezza della loro arte; si curavano più dell'aspetto decorativo che della solidità, più della piacevolezza che della stabilità dell'assetto. Questi, nell'erigere le quattro colonne portanti, che dovevano servire a supporto a tutta la mole che sarebbe stata collocata sopra, le fecero più eleganti che salde e le inserirono nell'opera più antica, come quelli che aggiungono una pezza nuova ad un vestito vecchio; [...] quell'edificio era destinato a crollare»).

<sup>39</sup> Ben lungi dal «pervert our conception of the course of events in the development of thirteenth century art in England [...] by creat[ing] an *oeuvre* for Matthew Paris, in keeping with the grand dimensions of Walsingham's posthumous testimony», come in HENDERSON, *Studies in English manuscript illumination*, p. 75.

di originalità. Nel passo che precede immediatamente la citata descrizione delle sue capacità artistiche, Walsingham offre quello che a me sembra, in realtà, il ritratto più bello e più fedele della personalità di Matthew:

Eodem quoque tempore floruit et obiit Dominus Matthaëus Parisiensis, monachus Ecclesiae Beati Albani, vir quidem eloquens et famosus, innumeris virtutibus plenus, historiographus ac chronographus magnificus, dictator egregius, corde frequenter revolvens – “Otiositas inimica est animae”. Quem quidem, ubi numquam fecerat praesentia cognitum, partibus remotis fama reddiderat divulgata commendatum. Hic vero, a multis retroactis temporibus usque ad finem vitae suae Chronica diligenter colligens, gesta magnatum, tam saecularium tam ecclesiasticorum, necnon casus et eventus, varios et mirabiles, in scriptis plenarie redegit, mirabilemque ad posterum notitiam praeteritorum reliquit certificationem<sup>40</sup>.

In particolare, quel «corde frequenter revolvens» mi sembra una spia interessante del fatto che Thomas abbia cercato una spiegazione psicologica ed etica all’approccio evidentemente peculiare che Matthew doveva avere rispetto alla vita; e quell’«otiositas inimica est animae» ricorda che, d’altra parte, la regola della vita del monaco era il monito di san Benedetto<sup>41</sup>.

Mi sembra quindi molto chiaro che l’ecllettismo di Matthew fosse rilevato anche agli inizi del XV secolo, quando ancora era ben più naturale un atteggiamento di ‘variegata’ apertura nei confronti degli ambiti più disparati.

A questo punto cercherò di offrire un’analisi dei numerosi passi che Matthew dedica ai tesori dell’abbazia, senza limitarmi ad un mero elenco, nel tentativo di mostrare la prospettiva attenta e vivace di questo storico, che nasce già artista.

---

<sup>40</sup> GA, I, pp. 394-395 («In quello stesso periodo di tempo visse e morì fratello Matthew Paris, monaco dell’abbazia di Sant’Albano, uomo eloquente e d’indubbia fama, pieno di virtù innumerevoli, storiografo e cronografo eccezionale, ottimo scrittore, che spesso ripeteva in cuor suo il motto: “l’ozio è nemico dell’anima”. La sua fama si era sparsa ovunque, e lo aveva reso noto fin nei luoghi più lontani, dove non lo avevano mai conosciuto di persona. Egli, redigendo diligentemente le sue *Cronache*, che partono da tempi molto antichi e arrivano fino alla sua morte, riportò dettagliatamente nei suoi scritti le gesta di persone di spicco, tanto laici quanto appartenenti al clero, e anche episodi ed eventi vari e mirabili; e in questo modo lasciò ai posteri una straordinaria testimonianza su fatti e personaggi del passato»); segue il passo citato *supra*, nota 30.

<sup>41</sup> «Otiositas inimica est animae» è una citazione consapevole dalla *Regola*, più precisamente dall’inizio del capitolo 48.

### 3. *I Gesta Abbatum come fonte*

Il primo espresso riferimento agli *ornamenta*, come si è visto, appare già dal prologo, e non in forma generica, ma con una specifica e puntuale menzione dei *sacra vasa*, elencati assieme ai privilegi abbaziali e ai possedimenti di Sant'Albano, e tuttavia distinti in modo esplicito da questi, con un certo incipitale rilievo<sup>42</sup>.

Sarebbe bello cominciare da qui l'analisi dello sguardo critico, se così si può dire, del nostro monaco, da questo accenno alla suppellettile liturgica che rifulge in mezzo alle terre e ai documenti ufficiali. Un approccio rigoroso alla scrittura di questa cronaca, però, impone prudenza. È noto, infatti, che Matthew Paris, per la prima parte dei *Gesta*, si servì di un documento, scritto da un certo «Bartholomeus clericus» sotto probabile dettatura di «Adam cellarius», e che, ad un certo punto della narrazione, sono subentrate ulteriori interpolazioni, da un «alio rotulo» non identificato<sup>43</sup>. E se il mio approccio si limita principalmente ad un commento dei passi sicuramente attribuibili al calamo di Matthew, e cioè al periodo compreso fra il 1166 e il 1263, si può comunque affermare che la stesura di queste cronache è piuttosto uniforme, che vi si riconosce una certa continuità stilistica e che la 'voce' di Matthew è perfettamente riconoscibile nel corso della narrazione e fin dal suo inizio: tipico del suo stile è l'uso del discorso diretto, di una forte caratterizzazione dei personaggi, fino al limite del grottesco, di frasi o espressioni epitetiche ricorrenti, di frequenti citazioni classiche<sup>44</sup>. Per questa ragione, pur limitandomi principalmente all'analisi dell'ultima parte – le descrizioni di opere d'arte sono, infatti, molto più numerose di quelle che mi limito a citare qui – considero l'intero testo dei *Gesta* una rielaborazione unitaria di Matthew e una fonte ricchissima di informazioni su di lui.

Comincerò, quindi, dalla prima sicura menzione di un'opera d'arte offerta da Matthew Paris, ovvero il completamento dei lavori del reliquiario del santo fondatore, diretti da Simon, abate dal 1166 al 1183<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Cfr. il passo citato *supra*, p. 6.

<sup>43</sup> *GA*, I, pp. XIV-XVIII.

<sup>44</sup> Sullo stile di Matthew Paris, esemplificato a partire dai *CM*, ma qui altrettanto riconoscibile, si veda VAUGHAN, *Matthew Paris*, pp. 125-181.

<sup>45</sup> Per una possibile ricostruzione del monumento si veda C.C. OMAN, *The shrine of St. Alban: two illustrations*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 62, 1933, pp. 237-239, 241 e ora, soprattutto, M. BIDDLE, *Remembering St. Alban. The site of the shrine and the discovery*

Iste piaie memoriae Abbas Simon ex eo tempore coepit provide ac sapienter thesaurum non modicum auri et argenti, et gemmarum pretiosarum, diligentissime coadunare, et thecam exteriorem, quam nos feretrum appellamus (qua ipso tempore nullam vidimus nobiliorem), coepit per manum praecellentissimi artificis, Magistri Johannis, aurifabri, fabricari; et tam laboriosum, sumptuosum, et artificiosum opus infra paucos annos feliciter consummavit; et loco suo eminentiori, scilicet, supra majus altare, contra frontem celebrantis collocavit, ut in facie et in corde habeat quilibet celebrans Missam super idem altare Martyribus memoriam: idcirco in objectu visus celebrantis, Martyrius ejusdem, scilicet, decollatio, figuratum. In circuitu autem feretri, videlicet, duobus lateribus, fecit vitae Beati Martyris seriem, quae fuit arrha et praeparatio passionis suae, eminentibus imaginibus de argento et auro, opere propulsato (quod vulgariter levatura dicitur) evidenter effigiari. In capite vero quod respicit Orientem, imaginem Crucifixi, cum Mariae et Johannis iconibus, cum diversarum gemmarum ordine decentissimo, veneranter collocavit. In fronte vero Occidentem respiciente, imaginem Beatae Virginis, puerum suum tenentis in gremio, eminenti opere inter gemmas et pretiosa monilia aurea, in throno sedentem incathedravit. Et sic ordine martyrum in tecto utrobique disposito, theca in crispam et artificiosam cristam consurgit; in quatuor angulis, turribus fenestratis, tholis crystallinis cum suis mirabilibus, quadratur venusta. In ipsa igitur, quae mirae magnitudinis est, ipsius Martyris theca (quae quasi ejus conclave est, et in qua ipsius secreta ossa recondi dinoscuntur) ab Abbate Gaufrido fabricata, convenienter reconditur<sup>46</sup>.

---

*of the twelfth-century Purbeck marble stone, in Alban and St. Albans. Roman and Medieval architecture, art and archaeology*, ed. by M. Henig, P. Lindley, Leeds 2001, pp. 124-161.

<sup>46</sup> GA, I, p. 189 («A partire da quel tempo, l'abate Simone, di venerata memoria, cominciò a mettere insieme con intelligenza e accortezza una quantità non piccola d'oro e d'argento e di pietre preziose, e avviò la fabbricazione della teca esterna, che noi chiamiamo feretro [non ne abbiamo vista una più bella a quei tempi], per mano di maestro Giovanni, orafo eccellente; e nel giro di pochi anni portò felicemente a termine un'opera impegnativa, sontuosa e elaborata; e la collocò al posto più in vista, ad essa appropriato, vale a dire sopra l'altar maggiore, di fronte al celebrante, affinché chiunque offici la messa abbia davanti agli occhi e nel cuore, sopra lo stesso altare, il ricordo dei martiri: perciò, dinanzi agli occhi del celebrante, si trova raffigurato il martirio di sant'Albano, cioè la sua decapitazione. Attorno al reliquiario, cioè sui due lati, fece effigiare, in modo che fosse ben visibile, il ciclo della vita del santo martire, che fu preparazione e pegno della sua passione, con immagini d'oro e d'argento in rilievo, con una tecnica a sbalzo detta volgarmente *levatura*. Sul lato che guarda a est, collocò devotamente l'immagine del Crocifisso, con le figure di Maria e di Giovanni, con sapientissima disposizione di gemme diverse. Sul lato rivolto a ovest, pose l'immagine della santa Vergine seduta in trono con il Bimbo in grembo, sempre a rilievo, fra gemme e preziosi gioielli dorati. E così disponendosi la serie dei martiri su entrambi i lati della sommità, la teca s'innalza in un coronamento pieno di volute e di decorazioni elaborate; la sua struttura rettangolare è resa elegante, nei quattro angoli, da torri fenestrate, ciascuna con meravigliose cupolette di cristallo.

Questo brano è particolarmente significativo, non solo per l'estremo interesse della dettagliata descrizione del reliquiario – di cui altrimenti non sapremmo quasi nulla, perché è andato completamente distrutto – ma perché presenta in modo esteso alcune delle caratteristiche ricorrenti nelle descrizioni di Matthew.

### 3.1. *La committenza: «Iste piaie memoriae Abbas Simon»*

Caratteristica primaria è, di solito, la menzione del committente, ruolo ricoperto quasi senza eccezioni dall'abate in carica. Oltre a Simon<sup>47</sup>, Matthew ricorda anche Warin<sup>48</sup>, John<sup>49</sup>, William<sup>50</sup> e John II<sup>51</sup>. È interessante notare che l'abate è considerato alla stregua di un vero e proprio amministratore, e che la considerazione di cui gode dipende spesso proprio dalla sua gestione dei beni che gli sono stati affidati, dai debiti che lascia e dalle migliorie apportate durante la sua carica. Le ricchezze di Sant'Albano sono sacre e intoccabili.

A questo proposito, mi sembra significativo un passo riguardante Leofric, decimo abate, «piissimus, et super afflictos pia gestans viscera»<sup>52</sup>, del quale si racconta che, «quia sponte sua vasa argentea, suae, videlicet, mensae deputata, in usus pauperum erogaverat, concessa fuerunt eidem, ad eosdem usus, etiam vasa ecclesiae consecrata postulanti»<sup>53</sup>. Di fronte a questa manifestazione di carità, il monaco cronista sospende il giudizio: «si tamen Abbas memoratus hoc faciendo bene egerit, novit Ille qui nihil ignorat»<sup>54</sup>.

---

All'interno di questo reliquiario, dunque, che è di dimensioni eccezionali, è stata convenientemente riposta la teca del martire stesso [che è come il suo luogo di riposo e nella quale si capisce che sono celate al chiuso le sue ossa], commissionata dall'abate Goffredo». A proposito dell'uso di sfere di cristallo o di vetro, usate come decorazione dei reliquiari, si veda C. O' CONOR, *Bibliotheca ms. Stowensis. A descriptive catalogue of the manuscripts in the Stowe Library*, 2 voll., Buckingham 1818-1819, I, 1818, pp. 20-24.

<sup>47</sup> GA, I, pp. 184, 189-192.

<sup>48</sup> *Ibid.*, I, pp. 214-215.

<sup>49</sup> *Ibid.*, I, pp. 232-234.

<sup>50</sup> *Ibid.*, I, pp. 279-287, 294.

<sup>51</sup> *Ibid.*, I, pp. 313-314.

<sup>52</sup> *Ibid.*, I, p. 29 («uomo pietosissimo, che si struggeva per i miseri»).

<sup>53</sup> *Ibid.* («poiché di sua spontanea volontà aveva dato in uso ai poveri i suoi vasi d'argento – quelli, cioè, destinati alla sua mensa – su sua richiesta gli furono concessi per lo stesso uso anche i calici consacrati all'uso liturgico»).

<sup>54</sup> *Ibid.*, I, p. 30 («se tuttavia l'abate ricordato abbia fatto bene a far ciò che fece, lo sa Colui che nulla ignora»).

Tuttavia, poche righe dopo, mette in scena il famoso dialogo evangelico (Gv, XII, 4-8) fra Giuda e Cristo a proposito del vaso di alabastro offerto dalla Maddalena: «Ut quid perditio haec? Potuit unguentum hoc venundari multo, et dari pauperibus», incalza Giuda, portatore della stessa posizione dell'abate Leofric; non tarda a farsi sentire la durissima risposta di Gesù: «Pauperes vobiscum semper habebitis, me autem non». E, con precisione dottrinale, il monaco conclude così: «per quod videtur, quod quae sunt addicta divino honori, vel usibus communibus, et etiam in usus pauperum, distrahenda. Sic enim videtur fieri de sacro non sacrum»<sup>55</sup>.

Il brano è tanto più significativo in quanto mette addirittura in questione l'autorità dell'abate, che peraltro aveva agito per fini caritativi. Sarebbe troppo facile accusare il nostro zelantissimo cronista di malafede, e credo che sarebbe anche storicamente scorretto: tuttavia, mi sembra che da questo esempio emerga con piena evidenza l'importanza che le ricchezze, soprattutto se impiegate in un contesto sacro, rivestivano nell'immaginario dei custodi della memoria dell'abbazia.

### 3.2. *Il materiale: «thesaurum non modicum auri et argenti, et gemmarum pretiosarum»*

Il secondo aspetto su cui Matthew si sofferma costantemente è il materiale di cui questi oggetti sono fatti, e una decisa preminenza è data alle descrizioni di opere di oreficeria o di paramenti preziosi. Oltre all'accurata narrazione delle varie fasi del reliquiario di sant'Albano, cominciata già attorno al 1119 per volontà di Gaufredus, sono infatti nominati anche «unum calicem aureum magnum [...] ex auro primo et purissimo [...] gemmis pretiosis redimitum», «unum vasculum [...] ex auro obryzo et fulvo [...] in ipso gemmis impretiabilibus diversi generis», «unum calicem aureum parvum», «duos alios calices argenteos», «unam nobilem crucem laminis aureis coopertam, in cuius medio monile aureum venuste collocatur», «unum vas mirificum»<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ibid.* («da cui risulta evidente che le cose preposte al servizio divino debbono essere sottratte all'uso comune e non devono nemmeno essere date in uso ai poveri: facendo così sembra che si sconsi il sacro»).

<sup>56</sup> *Ibid.*, I, pp. 190-191 («un grande calice d'oro di prima qualità e purissimo [...], rivestito di pietre preziose», «una pisside, di oro puro e splendente [con] gemme inestimabili di

Vengono ovviamente citati anche i libri preziosi, di cui sembra che l'abate Simon fosse un estimatore: «non desiit libros optimos, et volumina authentica et glossata, tam Novi quam Veteris Testamenti, quibus non vidimus nobiliora, scribere, et ad unguem irreprehensibiliter praeparare. Quorum numerum longum foret explicare»<sup>57</sup>, ed altri «libri nobiles et perutiles [...] praecipue Historia Scholastica cum Allegoriis, liber elegantissimus»<sup>58</sup>.

Tra i paramenti sacri<sup>59</sup> («unam capam choralem de rubeo examito, bene aurifregiatam, et unam cappam argenteam deauratam, pretiosam valde tam opere quam materia») <sup>60</sup> la menzione d'onore va ad «unam casulam pretiosissimam purpurei coloris, avibus sese a tergo intuentibus picturatam. Quae etsi colore et substantia sit laudabilis, in eo tamen laudabilior et pretiosior est, quod conserta innumerabili margaritarum, sive perlarum, ordinata positione, oculos intuentium et mentes meditantium invitat ad stuporem»<sup>61</sup>.

Numerosi sono anche gli accenni ad opere dipinte, affrescate, scolpite o intagliate: «facta est magna tabula, cujus pars est de metallo, pars

diversi generi», «un piccolo calice d'oro», «altri due calici d'argento», «una bella croce coperta di lamine d'oro, al centro della quale è elegantemente collocato un monile d'oro», «uno splendido recipiente [...]»). Quest'ultimo, peraltro, aveva la forma di un reliquiario, *GA*, I, p. 191: «per modum scrinii compositum (cujus arcam schema quadrat venustissimum; culmen vero per modum feretri surgendo coartatur, et undique circulis elevatis orbiculatur, in quibus historia Dominicae Passionis imaginibus fusilibus figuratur, et per totum laminis ductilibus solidae spissitudinis, ita, scilicet, quod basibus vel sustentaculis ligneis non indiget)»; («costruito come uno scrigno [la struttura del quale completa meravigliosamente l'arca; il suo coperchio, infatti, si restringe verso l'alto come in un sarcofago, ed è circondato tutto attorno, in alto, da tondi nei quali è raffigurata, con immagini realizzate a fusione, la storia della Passione del Signore, ed è completamente coperto di lamine malleabili di notevole spessore, sì che non ha bisogno di basi o sostegni lignei]»). Per la citazione completa del passo sul *vasculum* di Baldewinus cfr. *infra*, nota 78.

<sup>57</sup> *Ibid.*, I, p. 184 («non tralasciò di far scrivere e far allestire, curandoli in modo perfetto fin nei minimi particolari, bellissimi libri, e volumi autentici e glossati, tanto del Nuovo quanto del Vecchio Testamento, dei quali non ne abbiamo visti di più belli. Sarebbe lungo dar conto di ciascuno di essi»); e si veda anche p. 192.

<sup>58</sup> *Ibid.*, I, pp. 233-234 («libri meravigliosi e utili, in particolar modo l'*Historia Scholastica* con le allegorie, manoscritto di eccezionale eleganza»).

<sup>59</sup> *Ibid.*, I, pp. 192, 284-285.

<sup>60</sup> *Ibid.*, I, p. 313 («una cappa corale di sciamito rosso, con bei fregi in oro, e una cappa d'argento dorato, molto preziosa tanto per la fattura quanto per il materiale»).

<sup>61</sup> *Ibid.*, I, pp. 214-215 («una casula preziosissima color porpora, decorata con uccelli che si voltano a guardarsi. Ed essa, per quanto sia pregevole per il colore e il materiale, risulta ancor più pregevole e preziosa per il fatto che, intessuta di innumerevoli *margaritae*, ovvero perle, disposte in ordine regolare suscita meraviglia agli occhi che osservano e alle menti che meditano»).

de ligno»<sup>62</sup>, «tabula picta ante altare Beatae Virginis [...] omnes quoque tabulae ante altaria nostra ecclesiae, Beati Johannis, Beati Stephani, Beati Amphibali»<sup>63</sup>, «Aulam novam [...] fecit [...] pingi et deliciose redimiri», «pulpitum in medio ecclesiae, cum magna cruce sua, Maria quoque, et Johanne, et aliis caelaturis et decentibus structuris»<sup>64</sup>, «altare decentissim[um] ibidem construct[um], cum tabula et superaltari pretiose pictis»<sup>65</sup>, «sculpsit [...] Mariolam»<sup>66</sup>, «quasdam structuras nobilissimas circa majus altare construxit, cum quadam trabe, historiam Sancti Albani repraesentante, quae totam illam artificiosam machinam supereminet»<sup>67</sup>, «in [...] trabe, series duodecim Patriarcharum et duodecim Apostolorum, et in medio, Majestas, cum Ecclesia et Synagoga, figuratur»<sup>68</sup>.

### 3.3. *L'artefice: «per manum praecellentissimi artificis, Magistri Johannis, aurifabri»*

Matthew Paris si dimostra molto attento a ricordare i nomi degli ar-

<sup>62</sup> *Ibid.*, I, p. 232 («fu fatta una grande tavola, una parte della quale è di metallo e una di legno»).

<sup>63</sup> *Ibid.*, I, p. 233 («una tavola dipinta davanti all'altare della santa Vergine [...] e anche tutti gli altri posti davanti agli altari della nostra chiesa, di san Giovanni, di santo Stefano, di sant' Anfibalo»); l'elenco continua ancora a lungo.

<sup>64</sup> *Ibid.*, I, p. 281 («fece dipingere e decorare stupendamente una nuova sala», «un pulpito in mezzo alla chiesa, con la sua grande croce, e anche Maria e Giovanni e altre figure e belle strutture»).

<sup>65</sup> *Ibid.*, I, p. 282 («un altare meraviglioso costruito nello stesso luogo, con tavola e *superaltare* preziosamente dipinti»). Il termine *superaltare* risulta problematico e difficilmente traducibile, valendo, in generale, sia per ciborio che per altare portatile. Secondo Hudson Turner, tuttavia, il termine «occasionally served to designate objects of sacred use, perfectly distinct from the portable altars»; e così può essere in questo passo dei *Gesta*, diversamente da quanto pensava William Wats, primo curatore di un'edizione seicentesca di queste cronache (cfr. pp. 5-6, nota 19), secondo il quale si trattava di «portable altars of consecrated stone, marked with a cross, such as were used by the priests in the visitation of the sick, and commonly called, before the Reformation, "howselling altars"»; T. HUDSON TURNER, *Notice of ancient ornaments and appliances of sacred use. The super-altar, altare viaticum, itinerarium, portatile, gestatorium, levaticum, paratum or tabula itinera-ria*, «The Archaeological Journal», 4, 1847, pp. 239-251: 246-248. Nella storia dell'abbazia, I.C. BUCKLER, C.A. BUCKLER, *A history of the architecture of the abbey church of St. Alban, with especial reference to the Norman structure*, London 1847, p. 48 citano il passo e lo traducono mantenendo la forma latina *superaltare*.

<sup>66</sup> *Ibid.*, I, p. 286 («scolpì una piccola immagine di Maria»).

<sup>67</sup> *Ibid.*, I, p. 283 («costruì certe strutture meravigliose attorno all'altar maggiore, con un tramezzo, che rappresentava la storia di sant' Albano, che sovrasta tutto quel complesso congegno»).

<sup>68</sup> *Ibid.*, I, p. 287 («sul [...] tramezzo è raffigurata la serie dei dodici patriarchi e dei dodici apostoli e al centro la Maestà, con la Chiesa e la Sinagoga»).

tefici giani o dei confratelli, autori delle opere che descrive, e a tributare loro il giusto onore. Troviamo, quindi, un «Magister Baldewynus, aurifaber praelectus»<sup>69</sup>, le opere «fratris Willelmi manu [...] manu quoque fratris Ricardi»<sup>70</sup>, suo nipote, poi «Gilbertum de Eversolt»<sup>71</sup> e «Dominum Matthaeum de Cantebrugge»<sup>72</sup>, responsabili dei lavori di restauro della chiesa, più che artisti veri e propri, e soprattutto l'esimio, già ricordato Walter de Colchester, «pictor et sculptor incomparabilis»<sup>73</sup>, «studiosissim[us]»<sup>74</sup>, ricordato per «artificiose labore et diligentia»<sup>75</sup>, di cui, come abbiamo visto, si dice anche che «in artificiiis quamplurimis comparem non meminimus praevidisse, vel aliquem credimus affuturum»<sup>76</sup>.

Il senso di questo interesse è espresso apertamente da Matthew alla fine di un passo in cui descrive una serie di dipinti eseguiti da alcuni dei monaci dell'abbazia: «Haec idcirco scripturae immortalis, ac memoriae, duximus commendanda, ut penes nos, haud ingratos, eorum vigeat cum benedictionibus recordatio, qui studioso labore suo opera ecclesiae nostrae adornativa post se reliquerunt»<sup>77</sup>.

È senz'altro vero che l'importanza di questi artisti è legata indissolubilmente alla gloria e allo splendore della chiesa abbaziale, di cui sono stati artefici; tuttavia qui Matthew non si limita a mettere in rilievo la potenza e la ricchezza di Sant'Albano ma, grazie a quel commovente «studiosum laborem», dona a questi uomini il privilegio del ricordo nei secoli.

In un altro passaggio, riferendosi al già citato «vasculum» di Baldewynus, arriva addirittura ad affermare, con citazione classica, che «materiam superabat opus»<sup>78</sup>. Il verso proviene dall'inizio del secondo libro delle *Metamorfo-*

<sup>69</sup> *Ibid.*, I, p. 190.

<sup>70</sup> *Ibid.*, I, p. 233. Negli annali riguardanti John II è menzionato un «Ricard[us] monach[us] nost[er] artif[ex] optim[us]» che potrebbe forse essere lo stesso; I, p. 314.

<sup>71</sup> *Ibid.*, I, p. 219.

<sup>72</sup> *Ibid.*, I, p. 285.

<sup>73</sup> *Ibid.*, I, p. 281.

<sup>74</sup> *Ibid.*, I, p. 286.

<sup>75</sup> *Ibid.*, I, p. 233.

<sup>76</sup> *Ibid.*, I, p. 280. Per la traduzione e la discussione del passo cfr. *supra*, pp. 10-11 e nota 34.

<sup>77</sup> *Ibid.*, I, p. 233 («Abbiamo scelto di consegnare alla memoria immortale della scrittura queste cose, affinché resti vivo in noi – che in questo modo non ci mostriamo ingrati – il ricordo, accompagnato da benedizioni, di coloro che hanno lasciato dietro di sé, col loro assiduo impegno, le opere che ornano la nostra chiesa»).

<sup>78</sup> *Ibid.*, I, p. 190: «Fecit praeterea per manum ejusdem Baldewyni unum vasculum speciali admiratione dignum, ex auro obryzo et fulvo, adaptatis et decenter collocatis in ipso

si di Ovidio, che si apre con la sfolgorante descrizione della reggia del Sole.

Regia Solis erat sublimibus alta columnis  
clara micante auro flammasque imitante pyropo  
cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat  
argenti bifores radiabant lumine valvae.  
Materiam superabat opus; nam Mulciber illic  
aequora caelarat medias cingentia terras  
terrarumque orbem caelumque, quod inminet orbi<sup>79</sup>.

Citazione suggestiva, questa, che da un lato richiama a chi ne abbia memoria l'eco di mitici scintillii classici e dall'altro suggerisce un implicito accostamento fra la figura del modesto «aurifaber» dell'abbazia e quella del fabbro per eccellenza, il divino Vulcano. Matthew Paris aveva una discreta conoscenza dei classici e una predilezione per Ovidio, di cui spesso riporta dei versi, che sapeva a memoria<sup>80</sup>. Tuttavia, il ricorso al «materiam superabat opus» rappresenta un caso particolare, perché già dall'alto Medioevo l'espressione si era cristallizzata come formula proverbiale, con una forte dimensione topica.

La fortuna di questa citazione è stata delineata da Peter Cornelius Claus-

---

gemmis impretriabilibus diversi generis, in quo etiam "Materiam superabat opus" ad reponendam Eucharistiam, supra majus altare Martyris suspendendum» («Fece fare, inoltre, per mano dello stesso Baldewynus un recipiente per deporvi l'ostia consacrata, da sospendere al di sopra dell'altare maggiore del martire, degno di speciale ammirazione, di oro puro e splendente, in cui erano state meravigliosamente disposte e collocate gemme inestimabili di diversi generi, in cui peraltro "il lavoro aveva più pregio del metallo"»). Citato anche *supra*, p. 17 e nota 56.

<sup>79</sup> Ov. *met.* 2, 1-7 («Alta su eccelse colonne si levava la reggia del Sole, /fulgida d'oro splendente e di piropo simile a fiamma: /lucido avorio vestiva il fastigio del tetto, /raggiavano luce d'argento le porte a doppio battente. /E il lavoro aveva più pregio del metallo: il famoso Mulcibero /vi aveva sbalzato l'oceano che cinge le terre centrali, /il globo terrestre e sul globo altissimo il cielo»). Si riporta qui la traduzione di L. Koch, dall'edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio a cura di A. Barchiesi, Milano 2005, p. 67.

<sup>80</sup> Come ho avuto modo di riscontrare durante le ricerche per la mia tesi di laurea triennale, in parte dedicata alla conoscenza dei classici da parte di Matthew Paris («*Quo teneam nodo mutantem Prothea vultus?*»). *Matthew Paris e la cultura della varietas*, Università di Pisa, a.a. 2007-2008, relatori F. Bellandi, G. Ranucci), egli conosce e cita spesso Orazio, Giovenale, Lucano, Claudiano, Virgilio, i *Disticha Catonis*, Publilio Siro, Seneca, Terenzio, Stazio, Persio e numerose sentenze proverbiali. Le citazioni da Ovidio, tuttavia, nei soli *Chronica majora* ricorrono circa una quarantina di volte e sono in assoluto le più numerose. Dal poeta di Sulmona Matthew cita molto a memoria e, a volte, anche liberamente riadattando i versi al contesto d'impiego. Si veda, ad esempio, l'inizio della sua narrazione dei *Chronica*, nell'anno 1236, *CM*, III, p. 237, che Matthew inaugura con una citazione (*rem.* 397-398) abilmente riadattata, anche dal punto di vista metrico.

sen in un saggio del 1996, che prende in esame alcune occorrenze nelle cronache medievali, cercando di restituire alla formula il suo significato più appropriato a seconda del contesto<sup>81</sup>. Secondo Claussen, infatti, seguendo l'utilizzo di questa formula o di espressioni molto simili è possibile leggere in trasparenza la trasformazione dell'estetica soggiacente, poiché il ricorso alla citazione getta luce sul rapporto fra due categorie fondamentali dell'arte: l'*opus*, ovvero la lavorazione, e il materiale.

La prima, fondamentale notazione riguarda il fatto che i criteri di stima di un'opera, a differenza di quanto comincia ad essere più frequente nel Rinascimento, non dipendono dalle capacità dell'artista, ma dal valore del materiale di cui l'oggetto è fatto. Anche per questa ragione, in epoca medievale gli orafi hanno sempre goduto, come è noto, di una reputazione migliore di tutti gli altri *artifices*. La citazione ovidiana, per come noi la leggiamo, pone l'accento, invece, sulla maestria esecutiva. Tuttavia, secondo Claussen, questo cambiamento di visione non dovrebbe essere interpretato come una semplice esaltazione della figura dell'artista, come l'inizio di quel percorso che porterà a valorizzare l'ingegno personale, concetto più tipico dei secoli XV-XVI, ma, piuttosto, come un rilievo critico da leggersi sempre nel quadro del rapporto *opus-materia*. Si finisce, ad esempio, per esaltare l'*opus* quando la *materia* non è più così preziosa, quando, in mancanza di un valore certo come quello intrinseco dell'oro o delle gemme, l'unico modo per rendere giustizia all'opera d'arte è esaltarne il lato più sfuggente, ovvero l'intervento dell'uomo. La citazione ovidiana, di fatto, comincia a scomparire proprio alla fine del XIII secolo, quando, paradossalmente, sembrerebbe cominciare la fase di supremazia definitiva dell'*opus*. La ragione dipende proprio dal fatto che nella formula di Ovidio si era cristallizzata nel tempo l'indissolubile fusione di due concetti; con il Rinascimento, la mano dell'artista si svincola finalmente dal dato materiale e Ovidio viene abbandonato.

A mio parere, tuttavia, la lettura di Claussen potrebbe presentare qualche rischio esegetico, poiché lo stesso verso può assumere nel tempo sfumature lievemente diverse, a seconda del grado di consapevolezza, abitudine o spirito di innovazione dell'autore. Per questa ragione, pur condividendo

---

<sup>81</sup> Si veda P.C. CLAUSSEN, *Materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von V. von Flemming, S. Schütze, Mainz am Rhein 1996, pp. 40-49.

L'assunto generale proposto dallo studioso, ritengo difficile accettare tutte le sue conclusioni. Claussen cita anche il caso di Matthew, che, in un passo dei *Chronica majora*, riferendo della disastrosa situazione finanziaria di re Enrico III, costretto a fondere parte delle suppellettili preziose e dei lavori di oreficeria del tesoro, commenta:

provisum est, ut vasa et utensilia et jocalia thesauri sui regii pro pondere venderentur, non habito respectu ad aurum, quo fulgebant argentea, vel ad opus artificiosum et laboriosum, et licet "materiam superaret opus", ut saltem sic denarii acquirerentur<sup>82</sup>.

Secondo Claussen, la citazione è qui utilizzata dal cronista con una sfumatura ironica; il re era interessato alla mera equivalenza monetaria dell'oro fuso: e dire che la lavorazione era persino superiore al materiale! Accettare questa interpretazione significa ritenere Matthew particolarmente consapevole del valore puramente convenzionale dell'espressione e fargli dunque sminuire l'*opus* a favore della *materia*, secondo la prospettiva che invece sembra del sovrano. Tuttavia, come ho cercato di sottolineare, Matthew mostra di valutare grandemente il lavoro artistico, come dimostra ad esempio l'altra occorrenza della citazione ovidiana<sup>83</sup>, non interpretabile in chiave ironica, nonché l'effettiva consapevolezza dell'importanza dell'artista nella sua individualità, testimoniata dai molti esempi proposti in queste pagine.

E tuttavia, nonostante l'evidente dimensione topica di una citazione come questa, è altrettanto evidente che Matthew non risparmiava le critiche, se necessario: «vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus»<sup>84</sup> dice di Hugo di Goldclif, architetto della chiesa di Sant'Albano. Come mostra Xenia Muratova, in un articolo che prende il titolo proprio da questa citazione,

---

<sup>82</sup> *CM*, V, 1880, p. 22 («Si provvide a che i vasi, gli utensili e i gioielli del suo tesoro regio fossero venduti a peso, senza tener in alcun conto l'oro, che faceva riflettere gli oggetti d'argento, né la raffinata e complessa fattura – e dire che "la lavorazione superava la materia" – purché in questo modo ci si procurasse del denaro»).

<sup>83</sup> *Ibid.*, IV, p. 157: «Eodem anno, dominus rex Henricus III. unum feretrum ex auro purissimo et gemmis preciosis fecit ab electis aurifabris apud Londoniam, ut in ipso reliquiae beati Aedwardi reponerentur [...] fabricari. In qua fabrica, licet materia fuisset preciosissima, tamen secundum illum poeticum: "Materiam superabat opus"» («In quell'anno [1241], il re Enrico III fece fabbricare presso Londra un reliquiario di oro purissimo e gemme preziose da orafi eccellenti, per riporvi le reliquie di sant'Edoardo [il Confessore] [...]. E in quell'opera, sebbene la materia fosse preziosissima, tuttavia, secondo il famoso detto poetico: "Il lavoro aveva più pregio del metallo"»).

<sup>84</sup> *GA*, I, p. 218.

il monaco sembra qui «avoir transgressé les clichés traditionnels» che riguardano l'artista medievale, mostrando la «dichotomie entre éthique de l'art et éthique de l'artiste»<sup>85</sup>, rompendo dunque con quella tradizione consolidata che vedeva l'artista come «celui qui avait hérité la sagesse de Dieu, qui participe, par ses oeuvres, de la sagesse et de la prudence divines», come già affermava il monaco Teofilo<sup>86</sup>. Hugo viene criticato non solo per la mancata consegna del lavoro nei tempi previsti e la cattiva gestione delle spese<sup>87</sup>, ma anche per l'eccesso di ornamenti profusi nella sua opera – «impertinentibus additis caelaturis, nugatoriis, et supra modum sumptuosis»<sup>88</sup> –, un atteggiamento negativo che la Muratova ascrive al gusto conservatore di Matthew. La critica deriverebbe da una profonda distanza culturale fra i due artisti. Hugo, laico, pronto ad apportare innovazioni stravaganti ed eccessivamente 'mondane', non verrebbe compreso: la studiosa riscontra nel severo giudizio di Matthew un conflitto sociale tipico del suo tempo.

La circonspection et la méfiance habituelles devant le fourberies 'diaboliques' du milieu étranger se heurtent, dans le jugement de Matthieu, à la conscience professionnelle de l'artiste. Sa remarque nous offre donc une rare témoignage d'une sorte de redoublement de la conscience corporative<sup>89</sup>.

Lo spunto è suggestivo ma, data la scarsità di occorrenze comparabili, ritengo che sia difficile generalizzare, come propone la studiosa. In nessun altro passo delle cronache Matthew sembra scagliarsi, per 'odio di categoria', contro gli artigiani laici. Il passo sembra più che altro la testimonianza di una critica individuale, scaturita più che altro da una prassi di lavoro non condivisa dal cronista.

#### 3.4. La collocazione: «*supra majus altare, contra frontem celebrantis collocavit*»

La specifica menzione del luogo in cui è possibile vedere le opere è di fondamentale importanza. Matthew è sempre molto preciso a proposito

---

<sup>85</sup> MURATOVA, «*Vir quidem fallax et falsidicus*», p. 54.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>87</sup> GA, I, p. 218.

<sup>88</sup> *Ibid.*, I, p. 218 («con l'aggiunta di elementi di copertura fuori luogo, futili e quantomai costosi»).

<sup>89</sup> MURATOVA, «*Vir quidem fallax et falsidicus*», p. 70.

della collocazione degli oggetti e ai loro spostamenti<sup>90</sup>. Non si tratta, infatti, di un elemento meramente descrittivo, bensì di un'informazione cruciale. «Supra majus altare Martyris»<sup>91</sup>, «in capsida Martyris [...] tanquam specialem thesaurum»<sup>92</sup>, «ante altare Beatae Virginis, cum superaltari caelato et cruce superposita, et pictura desuper»<sup>93</sup>, «in medio ecclesiae»<sup>94</sup>. Specificare dove si trova l'opera, nella sua magnificenza, significa permettere a chi lo desidera di andarla a vedere di persona:

Sed qui eosdem libros videre desiderat, in almario picto, quod est in ecclesia contra tumbam Sancti Rogeri, Heremitaie (quod et ipse praecepit ad hoc specialiter fieri), repositos poterit reperire et qualis amator Scripturarum idem Abbas extiterit, per ipsos perpendere<sup>95</sup>.

### 3.5. *L'iconografia: «fecit vitae Beati Martyris seriem»*

La questione iconografica, poi, va di pari passo con l'attenzione al 'dove'. A volte, infatti, viene semplicemente specificato il soggetto rappresentato – «duo quoque textus, de argento superaurato; in quorum uno, crux cum Crucifixo, et Maria et Johanne, figuratur: alio vero Majestas, cum quatuor Evangelistis, elegantissimis caelaturis insculpitur»<sup>96</sup> –, ma in alcune occasioni, è ben chiaro che il tipo di rappresentazione, unita alla tecnica usata e al luogo in cui si trova, si ammanta di tutt'altro significato. Proprio nel caso

---

<sup>90</sup> GA, I, p. 282: «Feretrum reliquiis Beati Amphibali [...] a loco ubi prius collocatum fuerat, videlicet, secus majus altare, juxta feretrum Sancti Albani, in parte Aquilonari, usque ad locum qui in medio ecclesiae includitur pariete ferreo et craticulato» («il sarcofago con le reliquie di sant'Anfibalo, dal luogo dove era stato collocato in precedenza – cioè presso l'altare maggiore, vicino al sarcofago di sant'Albano, sul lato settentrionale –, fu trasferito nella zona al centro della chiesa che è racchiusa in una grata di ferro»).

<sup>91</sup> *Ibid.*, I, p. 190.

<sup>92</sup> *Ibid.*, I, p. 191.

<sup>93</sup> *Ibid.*, I, p. 233 («davanti all'altare della santa Vergine, con *retrotabula* scolpita a rilievo e sormontata da una croce e da un'immagine dipinta»). Traduciamo qui *superaltare* con *retrotabula*; per una discussione sul significato del termine si veda anche *supra*, nota 65.

<sup>94</sup> *Ibid.*, I, p. 281.

<sup>95</sup> *Ibid.*, I, p. 184 («Ma chi desideri vedere questi libri, potrà trovarli riposti nell'armadio dipinto [che egli ordinò fosse fatto per questa ragione specifica] che è in chiesa davanti alla tomba di san Ruggero eremita e rendersi conto, grazie ad essi, di che raffinato cultore delle Scritture fosse l'abate»).

<sup>96</sup> *Ibid.*, I, pp. 232-233 («anche due coperte [di Evangelionario] di argento dorato; su una di esse è raffigurata la croce con il Crocifisso e Maria e Giovanni; nell'altra, invece, è effigiata con elegantissime figure una Maestà con i quattro Evangelisti»).

del solenne reliquiario di sant'Albano viene detto che l'artista ha fatto in modo che le immagini del martirio, rappresentate su uno dei lati, venissero a trovarsi esattamente «*contra frontem celebrantis [...] ut in facie et in corde habeat quilibet celebrans Missam super idem altare Martyribus memoriam: idcirco in objectu visus celebrantis, Martyrius ejusdem, scilicet, decollatio, figuratum*»<sup>97</sup>. Il commento del nostro monaco è qui particolarmente illuminante: le immagini hanno dunque una grande forza d'impatto e viene loro riconosciuta con chiarezza anche una funzione che non è semplicemente visiva, ma meditativa e memorativa; la potenza della figurazione è tale da andare al di là della prima, superficiale apparenza, per scavare profondamente e radicarsi «*in corde*».

Non è solo l'*exemplum*, cioè l'aspetto narrativo dell'immagine, a colpire chi guarda. Nella splendida descrizione che Matthew offre della già nominata «casula» è detto anche, come abbiamo visto, che «*quae etsi colore et substantia sit laudabilis, in eo tamen laudabilior et pretiosior est, quod conserta innumerabili margaritarum, sive perlarum, ordinata positione, oculos intuentium et mentes meditantium invitat ad stuporem*»<sup>98</sup>. Per un attimo, la frase sembra suggerire la meraviglia dell'uomo di fronte allo splendore che Dio gli mette a disposizione nel Creato. Invece, quello di cui il nostro cronista sta parlando è ben diverso. La mente di chi medita durante la celebrazione di questi uffici sacri e gli occhi di chi guarda sono in verità 'distratti', non solo e non tanto dalle perle – che Matthew tiene a sottolineare con l'uso del termine «*innumerabilis*» e di un ulteriore sinonimo – ma anche dal fatto che esse si trovano «*ordinata positione*», ovvero disposte consapevolmente dall'umano ingegno. Mi sembra, quindi, che qui si stia implicitamente suggerendo che ci si trovi davanti ad un oggetto di rara preziosità e di altrettanto rara manifattura, capace di stupire proprio per la sua intrinseca bellezza.

### 3.6. La tecnica: «*opere propulsato (quod vulgariter "levatura" dicitur)*»

Un accenno di questo tipo, per quanto minimo, contribuisce ad arricchire la figura di Matthew di un'ulteriore sfaccettatura. È molto evidente che nel passo appena riportato vengono utilizzati due registri linguistici, uno tecni-

<sup>97</sup> *Ibid.*, I, p. 189. Per la traduzione si veda *supra*, p. 15 e nota 46.

<sup>98</sup> *Ibid.*, I, p. 215. Per la traduzione si veda *supra*, p. 18 e nota 61.

co e uno più colloquiale.

Altrove, analogamente, leggiamo: «Tegmine etiam quodam, quod vulgariter labrescura, vel caelatura dicitur, quo trabium seriem cooperuit, ecclesiam mirifice supra memoratam Mariolam venustavit Abbas Willelmus»<sup>99</sup>; e ancora, parlando di «octo linear[es] elevation[es]», strutture aggiunte ad una torre durante un restauro, il cronista ci informa che «et lineae ipsae praedictae [...] vulgariter aristae nuncupantur»<sup>100</sup>. Altrove, parlando di «quibusdam nobilibus lapidibus insculptis», specifica ulteriormente, a beneficio del lettore, «quos camaeos vulgariter appellamus»<sup>101</sup>; e in un passo ancora più interessante osserva che «sunt quidam ampli lapides, quos sardios onicios appellamus, et vulgariter cadmeos noncupamus»<sup>102</sup>.

Non è affatto scontato che Matthew, lo storico, dovesse essere in possesso di un vocabolario 'specializzato'. Quest'attenzione a ciò che «vulgariter dicitur» mostra tuttavia che Matthew era ben consapevole della specificità di due diversi codici di riferimento e, soprattutto, era conscio di utilizzarne uno che poteva risultare non comprensibile. In altre parole, era un uomo che, per usare le sue stesse parole, poteva fare confronti con competenza. Si potrebbe obiettare che i brevi sintagmi citati non siano sufficienti a dimostrare una simile affermazione. Anche la semplice conoscenza di termini 'tecnici', tuttavia, implica una qualche familiarità con certi artigiani. Sappiamo, dalle sue stesse parole, che Matthew conosceva di persona Walter di Colchester<sup>103</sup>; delle opere di Richardus lascia addirittura un elenco preciso, oltre che nei *Gesta*, anche nel *Liber Additamentorum*<sup>104</sup>.

Ancora più interessante e rivelatrice è la dichiarazione, rilasciata con una certa solennità poche pagine dopo l'inizio della narrazione dei *Gesta*, che quanto il cronista sta per raccontare, soprattutto per quanto concerne al-

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, I, p. 287 («l'abate Guglielmo abbellì in modo magnifico la chiesa, sopra la già ricordata piccola immagine di Maria, con un sopraciolo, detto volgarmente *labrescura* o *caelatura*, con il quale coprì la serie delle travi»). Cfr. P. ABRAHAMS, J.H. BAXTER, C. JOHNSON, *Medieval latin word-list from British and Irish sources*, Oxford 1955, p. 240, che, citando questa stessa occorrenza alla voce *labrescura*, la traduce con «panelling».

<sup>100</sup> *Ibid.*, I, p. 280-281 («queste sopradette linee [...] sono dette volgarmente nervature»).

<sup>101</sup> *Ibid.*, I, p. 29 («certe nobili pietre incise, dette volgarmente cammei»).

<sup>102</sup> *Ibid.*, I, p. 83-84 («e ci sono delle grosse gemme, che chiamiamo onici sardoniche, dette volgarmente cammei»).

<sup>103</sup> *Ibid.*, I, p. 242.

<sup>104</sup> *CM*, VI, 1882, pp. 202-203.

cune specifiche vicende, gli è stato riferito da uomini di assoluta fiducia, ovvero gli orafi e i monetieri reali che per decenni avevano prestato servizio nelle corti di Danimarca e d'Inghilterra<sup>105</sup>.

### 3.7. *Le pietre preziose: «inter gemmas et pretiosa monilia aurea»*

L'interesse nei confronti delle pietre preziose, di per sé già molto evidente nei numerosi accenni dei *Gesta*, trova una degna celebrazione in una pagina giustamente famosa dei *Chronica majora*. Normalmente citata a parte, nell'ambito appunto delle illustrazioni della sua opera maggiore, credo che questa pagina acquisti un diverso rilievo se considerata come una naturale continuazione degli 'appunti artistici' dei *Gesta*.

Vi si trovano elencati in modo estremamente preciso alcuni dei gioielli e delle gemme del tesoro di Sant'Albano, tanto più preziosi in quanto do-

---

<sup>105</sup> «Hujus historialis eventus seriem ego, frater Matthaëus Parisiensis, duxi litteris commendare, ne iterum, incuria vel vetustate, a memoria hominum deleatur. Quam etiam accepi a viribus fidelibus et discretis, et fidedignis, qui Daciam in famulatu Domini Regis Daciae, multis annis inhabitaverunt, qui de pago Beati Albani erant oriundi vel educandi; Odone, videlicet, ejusdem regis thesaurario et trapezita, Magistro Johanne de Sancto Albano, aurifabro incomparabili; qui etiam, amator Martyris devotus et specialis, exterius feretrum, quod capsidem vocamus, fabricavit, solemne ejusdem Martyris domicilio; filio quoque ejusdem Johannis, Nicolao de Sancto Albano, qui quandoque cuneum et monetam dicti regis Daciae triginta annis custodivit; qui rex, dictus Aldemarus, plus quadraginta annis regnavit. Ipse Nicolaus etiam Domini Regis Anglorum postea monetam et cuneum custodivit. Domino quoque Edwardo clerico, Domini Regis Anglorum speciali consiliario; et filio ejus parto primogenito. Talium virorum testimonio fidem indubitam arbitror adhibendam» («Io, fratello Matthew Paris, ho deciso di affidare agli scritti il ricordo dello svolgersi di questi eventi storici perché in seguito, per incuria o a causa del passare del tempo, non sia cancellato dalla memoria degli uomini. Queste notizie le ho apprese da uomini affidabili, rigorosi e fededegni, che hanno abitato per molti anni in Danimarca alla corte del Re di Danimarca, ma che erano nati o erano cresciuti nel villaggio di Sant'Albano: vale a dire, da Odone, che fu tesoriere e cambiavalute del sovrano, da mastro Giovanni di Sant'Albano, orafo incomparabile, il quale, peraltro, particolarmente devoto al nostro martire, fabbricò la parte esterna del sarcofago, che chiamiamo cassa, perché fosse la solenne dimora del martire; e anche dal figlio dello stesso Giovanni, Nicola di Sant'Albano, il quale a suo tempo fu responsabile per trent'anni del conio e della moneta del già menzionato sovrano di Danimarca; questo re, di nome Aldemaro, regnò per più di quarant'anni: e lo stesso Nicola in seguito fu responsabile della zecca anche del re d'Inghilterra. [Tra le mie fonti sono] anche il chierico Edward, consigliere speciale del re d'Inghilterra; e suo figlio maggiore. Ritengo di dover prestare fiducia assoluta alla testimonianza di tali uomini»). Il brano è tratto da *GA*, I, p. 19. La testimonianza di Matthew, peraltro, permette di inferire molti dettagli sulla situazione dell'epoca, delineando una tradizione locale di bottega che si tramandava di padre in figlio, scambi proficui e continuati fra la Danimarca e l'Inghilterra, nonché la presenza di figure professionali che lavoravano e interagivano in contesti molto diversi, quali la corte e il monastero.

cumentazione precisa di repertori artistici in gran parte perduti a seguito della Riforma<sup>106</sup>. Questa volta, però, non abbiamo una semplice descrizione di oggetti; il talento di Matthew, infatti, si sbizzarrisce in una riproduzione perfetta, a grandezza quasi naturale e a colori degli anelli e delle loro pietre, corredata da precise informazioni sui donatori, sul valore e sulle proprietà delle singole gemme<sup>107</sup>:

Hunc anulum dedit Deo et huic ecclesiae dominus Johannes episcopus quondam Ardfertensis; in cuius castone continentur saphirus quidam orientalis pulcherrimus miraeque magnitudinis, quatuor tenaculis quae vulgariter peconi dicuntur circumseptus. Qui dico saphirus per quatuor angulos in unam consurgit in medio summitatem. Deputatur praecipuis festivitibus; inscribiturque hoc nomen Johannes. Ponderat autem XVIII denarios<sup>108</sup>.

La pagina ha affascinato molti, a cominciare da Luard, che utilizzò l'intera riproduzione della carta come frontespizio per la sua edizione del VI volume dei *Chronica* nel 1882.

1, 2

Questa attenzione sottile, incantata, potrebbe ricordare, in verità, l'atteggiamento di un altro monaco, abate circa un secolo prima in una prestigiosa comunità Oltremanica, che descriveva la visione delle gemme come un autentico viaggio mistico:

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> C.C. OMAN, *The jewels of St. Albans abbey*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 57, 329, 1930, pp. 80-82. Sul famoso cammeo dell'abbazia, si veda M. HENIG, T.A. HESLOP, *Shorter notes and contributions. The great cameo of St. Albans*, «Journal of the British Archaeological Association», 139, 1986, pp. 148-153.

<sup>107</sup> La descrizione completa si trova in CM, VI, pp. 393-389.

<sup>108</sup> CM, VI, p. 385 («Giovanni, un tempo vescovo di Hereford, donò a Dio e a questa chiesa quest'anello, nel quale è incastonato un meraviglioso zaffiro orientale di dimensioni straordinarie, assicurato da quattro fermagli, detti volgarmente castoni. E questo zaffiro è tagliato in forma di piramide. È riservato alle festività più importanti e vi è iscritto il nome di Giovanni. Vale diciotto denari»).

<sup>109</sup> E. PANOFKY, *Abbot Suger on the abbey church of St. Denis and its art treasures*, Princeton

Reso celebre dal famoso commento di Erwin Panofsky del 1946, questo passaggio dell'abate Suger di Saint-Denis riassume in breve l'idea affascinante della mistica della luce, conosciuta in Europa attraverso gli scritti di Dionigi Pseudo-Areopagita, dei commenti di Giovanni Scoto Eriugena e dei *Commentarii in Hierarchiam coelestem* di Ugo di San Vittore, che probabilmente il monaco aveva meditato, ottenendo, peraltro, una giustificazione sul piano dottrinale per la sua naturale propensione alla contemplazione di alcuni oggetti d'arte particolarmente splendidi o al fascino delle vetrate policrome<sup>110</sup>.

È senz'altro vero che esistono analogie forti fra il testo di Suger e le descrizioni di Matthew Paris; echi familiari si ritrovano, per esempio, già nell'*incipit* del *De administratione* e si ritrovano poi in tutto il testo<sup>111</sup>. E tuttavia, se per l'abate di Saint-Denis è possibile parlare di una 'filosofia' così come la intende Panofsky, mi sembra difficile proporre un equivalente nel caso del cronista benedettino. In primo luogo perché sarebbe arduo precisare fonti

---

1979, pp. 63-64: «Perciò, quando, per il gusto della bellezza della casa di Dio, la meraviglia delle gemme multicolori mi allontana dalle preoccupazioni quotidiane e la meditazione, come si conviene, mi induce a riflettere – a spostare la mia attenzione da ciò che è materiale a ciò che è immateriale – sulla diversità delle sacre virtù, allora mi pare di vedermi abitare una strana landa della terra che non esiste del tutto nella feccia della terra, né nella purezza dei Cieli e, per grazia divina, posso essere trasposto per analogia da questo stato inferiore a quello superiore».

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 17-26. Si veda anche F. CECCHINI, *Suger*, in *EAM*, XI, Roma 2000, pp. 33-36.

<sup>111</sup> «*Idem charissimi fratres et filii obnixè in charitate supplicare coeperunt, ne fructum tanti laboris nostri praeteriri silentio sustinerem: quin potius ea quae larga Dei omnipotentis munificentia contulerat huic ecclesiae praelationis nostrae tempore incrementa, tam in novarum acquisitione quam in amissarum recuperatione, emendatarum etiam possessionum multiplicatione, aedificiorum constitutione, auri, argenti et pretiosissimarum gemmarum, necnon et optimorum palliorum repositione, calamo et atramento posteritati memoriae reservare; ex hoc uno nobis duo repromittens, tali notitia fratrum succedentium omnium jugem orationum pro salute animae nostrae mereri instantiam, et circa ecclesiae Dei cultum hoc exemplo eorum excitare bene zelantem sollicitudinem*». Il brano è tratto da PANOFSKY, *Abbot Suger on the abbey church of St. Denis*, p. 40 («Questi amatissimi confratelli e figli cominciarono a implorarmi *in charitate* con insistenza, affinché non tollerassi che i frutti dei nostri così grandi sforzi passassero sotto silenzio; e affinché piuttosto preservassi per la memoria dei posteri, in penna e inchiostro, quegli incrementi che la generosa munificenza di Dio Onnipotente ha concesso a questa chiesa, durante la nostra reggenza, tanto nell'acquisizione di nuovi beni quanto nel recupero di quelli perduti, nella moltiplicazione di beni sempre più perfetti, nella costruzione di edifici, e nell'accumulo di oro, argento, gemme di straordinario valore, nonché di splendidi tessuti. Per questa sola cosa, essi ce ne hanno promesse due in cambio: che, scrivendo questo resoconto, meriteremo l'incessante fervore nelle preghiere di tutti i confratelli a venire per la salvezza della nostra anima e, attraverso questo esempio, inciteremo la loro zelante sollecitudine alla cura della chiesa di Dio»).

dottrinali precise, e poi perché i commenti di Matthew, per quanto numerosi e sempre presenti, non lasciano mai veramente trasparire un'autentica tensione spirituale, né una complessità di pensiero simile a quella di Suger.

Matthew non si risparmia qualche battuta sull'importanza delle finestre: l'abate Willelmus, infatti, si preoccupa di aggiungere «*duas [...] amplas fenestras vitreas [...] ut, ad consummationem boni operis sui, omnia congruo lumine illustrarentur; ita ut videretur in magna parte ecclesia renovari*»<sup>112</sup>. La luce serve per illuminare la chiesa e al tempo stesso, ovviamente, a *dar lustro* a chi è stato responsabile del suo restauro: al buio, certe migliorie non si noterebbero. Per la stessa ragione è necessario sostituire una trave rovinata dal tempo «*ne [...] oculos offenderet intuentium*», ed eliminare il «*longaevu[um] squalor[em] pulveris*» con una nuova mano di intonaco<sup>113</sup>.

#### 4. Matthew Paris e l'oreficeria

A conclusione di questo breve tentativo di analisi dell'immaginario e delle competenze artistiche di Matthew Paris, credo che si possa aggiungere un ultimo dettaglio, ricordando ancora le parole di Thomas Walsingham: «*Inerat ei tanta subtilitas in auro et argento, caeteroque metallo, in sculpendo et in picturis depingendo*». Matthew Paris fu miniatore e probabilmente anche pittore su legno<sup>114</sup>. Fu dunque anche orafo? Nonostante la reticenza di importanti studiosi nell'ammettere la possibilità che il monaco avesse una formazione artistica e, più specificamente, da orafo<sup>115</sup>, esistono anche voci discordanti.

Nel 1932, Charles Oman pubblicava uno studio sulla tradizione orafa

---

<sup>112</sup> GA, I, p. 285 («due [...] ampie finestre di vetro [...], perché, come degno coronamento del suo ottimo lavoro, il tutto fosse illuminato con una giusta quantità di luce; così che si vedesse che la chiesa era stata per la maggior parte rinnovata»).

<sup>113</sup> *Ibid.*, I, p. 287 («per [...] non infastidire gli occhi di chi guarda ed eliminare il lungo accumulo di polvere»).

<sup>114</sup> A. LINDBLOM, *La peinture gothique en Suède et en Norvège*, Stockholm 1916 e P. BINSKI, *Matthew Paris in Norway: the Fåberg St. Peter*, in *Medioeval painting in Northern Europe: techniques, analysis, art history*, ed. by J. Nadolny, London 2006, pp. 230-247.

<sup>115</sup> Lo stesso Vaughan, nel capitolo dedicato a Matthew Paris artista, si sofferma solo sul problema della complessa attribuzione delle illustrazioni, senza cercare di analizzare le informazioni fornite da Walsingham. Come si è visto al paragrafo 2, sia Henderson che la Lewis considerano l'elogio del più tardo cronista così iperbolico da metterne in dubbio sia il tono che il grado di attendibilità.

nell'abbazia di Sant'Albano, avvalendosi come fonte proprio dei *Gesta abbatum*, dichiarando in apertura che la maggior parte delle informazioni a noi pervenute al riguardo erano tanto più interessanti, in quanto fornite da Matthew Paris, che era stato un orafo<sup>116</sup>. Oman, quindi, interpretava alla lettera l'elogio di Walsingham. Nel ripercorrere le vicissitudini degli artigiani impiegati presso il monastero, soprattutto a partire dal XII secolo, lo studioso sottolineava come, nonostante i molti nomi e le numerose menzioni di oggetti preziosi, sarebbe stato ingenuo parlare di una 'scuola' o di una 'successione di scuole' a Sant'Albano. La casistica, infatti, risulta piuttosto varia: si riscontra una presenza di maestri laici, magari solo temporaneamente impiegati dall'abate, di orafi che presero l'abito solo tardivamente, dopo una lunga carriera professionale nel mondo, di tradizioni di famiglia, passate spesso di zio in nipote, di giovani monaci, istruiti da venerabili maestri. È il caso, secondo Oman, dello stesso Matthew Paris, che fece in tempo a conoscere un *magister* John, probabilmente anche orafo del re d'Inghilterra<sup>117</sup>, ma che, con tutta probabilità, si formò sotto Walter di Colchester<sup>118</sup>, che, entrato in convento come artista già affermato, finì per assumere anche il delicato incarico di sacrista. Oman, tuttavia, al momento di commentare l'operato del monaco non è in grado di menzionare alcuna opera da lui prodotta, dal momento che il cronista stesso, che pure non lesina lodi e dettagli di meravigliose suppellettili fatte da altri, mantiene su di sé il più stretto riserbo.

L'importanza accordata alla categoria degli orafi, nonostante questo silenzio, è messa in evidenza nelle cronache da numerosi accenni di natura lessicale e, per così dire, sociologica, che sembrano illuminare ulteriormente la prospettiva da cui Matthew Paris guarda agli eventi delle sue cronache. La ragione primaria per cui molta parte dei *Gesta* è stata scritta non è, a mio parere, di ordine puramente documentario o, come è stato suggerito, edificante<sup>119</sup>. L'intera vicenda dell'abbazia di Sant'Albano è infatti legata alla presenza delle reliquie del santo, della cui autenticità una lettura attenta

---

<sup>116</sup> C.C. OMAN, *The goldsmiths at St. Albans Abbey during the twelfth and thirteenth centuries*, «Transactions of the St. Albans and Hertfordshire Architectural and Archaeological Society», 1932, pp. 215-236: 215-217.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>119</sup> GRANDSEN, *Historical writing in England*, p. 375; SANSONE, *Tra cartografia politica e immaginario figurativo*, pp. 56-57.

delle stesse pagine delle cronache invita a dubitare<sup>120</sup>. Per dare credibilità alla sua casa madre, dunque, Matthew Paris avvalora la versione secondo la quale i monaci di Sant'Albano e non quelli di Ely sarebbero in possesso dei resti mortali del protomartire; si può dire, infatti, che moltissime delle informazioni che vengono fornite, la stessa dovizia di particolari e di descrizioni favolose, l'enfasi sull'arca del santo tradiscano in realtà la necessità di legittimare con l'apparenza una dubbia sostanza<sup>121</sup>.

A questo proposito, credo che valga la pena citare un passo delle cronache che ha come protagonista il monaco Anketil, orafo dell'abbazia e prima ancora artista al servizio del sovrano di Danimarca, cui venne chiesto dall'abate Goffredo (1119-1146) di preparare il feretro per le reliquie di Albano. Il contesto è quanto mai delicato, perché un forte clima di dubbio circonda i resti appena recuperati, dopo alterne vicende, e Matthew dà prova della sua caratteristica *verve* narrativa nell'accumulare i miracoli più curiosi, nel tentativo di offrire un quadro convincente<sup>122</sup>. Anketil sta lavorando alla teca col suo aiutante Salomone, originario del villaggio di Ely. Il dettaglio è importante, perché sono appunto i monaci di Ely che reclamano di possedere le reliquie autentiche. Fra i due si svolge un breve scambio di battute: Salomone provoca il maestro, domandando se effettivamente il reliquiario cui stanno lavorando, costato tante energie e tanto denaro, andrà a contenere le vere ossa di Albano<sup>123</sup>; Anketil gli risponde con una vera e

<sup>120</sup> Su questo si veda VAUGHAN, *Matthew Paris*, pp. 198-204. Studi recenti hanno dimostrato, inoltre, che anche altre parti delle cronache degli abati sono state volutamente falsificate: M. HAGGER, *The Gesta Abbatum Monasterii Sancti Albani: litigation and history at St. Albans*, «Historical Research», 81, 2008, pp. 373-398.

<sup>121</sup> Sull'attenzione con cui Matthew contribuisce a rafforzare e, in parte, costruire l'immagine agiografica del santo, si veda F. MC CULLOUGH, *Saints Alban and Amphibalus in the work of Matthew Paris: Dublin, Trinity College MS 177*, «Speculum», 56, 1981, pp. 761-785. Più di recente, si veda, nel già citato volume *Alban and St. Albans. Roman and Medieval architecture, art and archaeology*, B. KJØLBYE-BIDDLE, *The Alban cross*, pp. 85-110 e, sull'importanza che il ruolo del santo mantenne nell'abbazia anche nel XIV secolo, J.G. CLARK, *The St. Albans monks and the cult of St. Alban: the late Medieval texts*, pp. 218-230.

<sup>122</sup> Si veda, ad esempio, l'episodio di Herbertus Duketh, trasformato in nano perché non credeva all'autenticità delle reliquie; GA, I, p. 86.

<sup>123</sup> GA, I, p. 87: «Dum Dominus Anketillus, Ecclesiae Sancti Albani monachus et aurifaber incomparabilis, qui fabricam feretri manu propria (auxiliante quodam juvene saeculari, discipulo suo, Salamone de Ely) et incepit et consummavit, diligenter in suo opere aurifabrili et animo studuit, et manu laboravit, improperavit ei saepe discipulus ejus, Salamon (de pago Elyensi oriundus, et favens idcirco parti Elyensium) saepius magistro suo, dicens: "Utinam haec sit domus ipsius Protomartyris Albani, quem vos creditis habere; circa quam tot laboribus fatigamur, studiosis et sumptuosis"» («Mentre il fratello Anke-

propria professione di fede:

Amice, amice, desine talia fari; certus sum quod haec domus (nec adhuc condigna est tam glorioso Martyre), conclave et reclinatorium erit ipsius Martyris Albani. Benedictus Deus, qui hanc ad sui honorem concessit operandi peritiam. Ego indefessus, et libens, ipsi operam adhibebo, nec unquam, fictus aut fessus, fluitabo<sup>124</sup>.

L'episodio ha una coda eccezionale. Mentre Anketil dorme,

nocte autem una, apparuit ei Sanctus Martyr Albanus, vultu alacri et sereno, et quasi pro labore suo, et pro verbis quae pro eo faciebat, gratias agens, consolansque ait: «Operare, fili mi, et artifex specialis, advocate, et hospitor meus; quia te manet, de qua non fraudaberis, merces copiosa. Ego sum qui retribuam; ego, inquam, Anglorum Protomartyr, Albanus, qui hoc ipso loco pro Christi confessione sententiam subii capitalem. Ego usque ad diem magni iudicii generalis in hac tua fabrica requiescam, donec detur mihi a Domino stola repromissa pro mercede duplicata». Et his dictis, cum lumine magno, quod eum sequebatur, evanuit<sup>125</sup>.

Il passo è estremamente significativo, per una serie di ragioni. Da un lato si tratta di una straordinaria *mise en scène*, con effetti di luce e con una presentazione quasi teatrale; ma l'aspetto più interessante è rappresentato

til, monaco e orafo d'incomparabile valore dell'abbazia di Sant'Albano, che cominciò e portò a termine di sua mano la costruzione del sarcofago [con l'aiuto di un giovane laico, suo discepolo, tale Salomone di Ely], lavorava, con grande impegno e altrettanta diligenza nella realizzazione, a quest'opera di oreficeria, il suo lavorante Salomone [oriundo del villaggio di Ely, e perciò schierato con il partito dei suoi abitanti] stuzzicava spesso il suo maestro, dicendo: "Speriamo sia davvero questo il reliquiario che contiene il protomartire Albano, del quale voi siete certi di avere le spoglie; quello a cui lavoriamo con tanti sforzi, con grande dispendio di energie e di denaro"»).

<sup>124</sup> *Ibid.*, I, p. 87 («Amico, amico, smetti di parlar così; io sono certo che questa dimora [che non è ancora degna di un martire così glorioso], sarà giaciglio e luogo di riposo proprio del martire Albano. Sia benedetto Dio che mi ha concesso questa mia capacità artistica perché potessi glorificarlo. Io mi dedicherò a questo lavoro per lui, senza stancarmi e di buon animo, né mai tenterò, stanco o scoraggiato»).

<sup>125</sup> *Ibid.*, I, p. 87 («Una notte gli apparve il santo martire Albano, con il volto vivace e sereno; e, come per ringraziarlo per il suo lavoro e per le parole che sempre pronunciava in sua lode, e per consolarlo, disse: "Al lavoro, figlio mio, artista egregio, mio difensore, costruttore della mia casa; perché ti aspetta una ricompensa abbondante, di cui non sarai privato. Sarò io a retribuirti, io, dico, il protomartire degli Inglesi, Albano, che proprio in questo luogo ho subito la pena capitale per aver proclamato la mia fede in Cristo. Io riposerò in quest'opera, che tu hai fabbricato, fino al giorno del Giudizio Universale, finché non mi verrà data da Dio la veste promessa, come ricompensa raddoppiata". E, dopo aver detto queste cose, insieme alla grande luce che lo seguiva, svanì»).

dalla scelta lessicale. A parte possibili echi evangelici<sup>126</sup>, il santo si rivolge all'artista chiamandolo con epiteti peculiari, «artifex specialis», «advocate» e «hospitator meus»: tributandogli, quindi, un enorme onore. La sua comparsa, tuttavia, non è un mero ringraziamento, ma, come Matthew sottolinea a livello incipitale, con quell'«operare», funge da vera e propria apologia del lavoro artistico. Se mai le parole del garzone di Ely avessero intaccato la certezza dell'orafo, il santo gli ricorda che lo attende una ricompensa abbondante. L'artista avrà la sua «merces copiosa», come il santo avrà la sua «merces duplicata» quando sarà il momento. Le due figure si trovano equiparate sullo stesso piano da un fortissimo richiamo testuale – e peraltro il viso di Albano è caratterizzato come «alacer» – e in effetti il santo e l'artista sono legati a doppio filo da una sorte comune: il lavoro di Anketil ha senso a maggior gloria di Albano ma, come Matthew sembra lasciar sottilmente trasparire, il santo ha bisogno dell'opera meravigliosa dell'orafo perché la gente creda in lui. Tanto maggiore sarà lo splendore del reliquiario, tanto più facile sarà ottenere la devozione degli astanti.

Si tratta dunque di una valorizzazione dell'artista, di grande rilievo<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> «Martha, Martha, sollicita es et turbaris erga plurima, porro unum est necessarium; Maria enim optimam partem elegit, quae non auferetur ab ea», *Lc* 10, 41-42.

<sup>127</sup> Merita notare che la figura dell'*artifex*, in particolare dell'orafo, conosce una certa fortuna già negli autori della scuola di Chartres, come Bernardo Silvestre e Alano di Lilla, e viene richiamata anche da filosofi aristotelici nell'ambito dell'inesauribile questione della copia e della riproduzione, come nel *De unica forma omnium* di Roberto Grossatesta. Sulla scia del *Timeo* di Platone, per indicare l'azione creatrice di Dio o della Natura stessa si impiega la metafora del divino artefice; e il campo semantico dell'oreficeria risulta particolarmente fertile in questo senso. Così parla, ad esempio, la Natura in Alano di Lilla: «Me igitur tanquam sui vicariam, rerum generibus sigillandis monetariam destinavit ut ego, in propriis incudibus rerum effigies commonetans, ab incudis forma formatum deviare non sinerem sed [...] ab exemplari vultu, nullarum naturarum dotibus defraudata exemplati facies dirivaret» («Mi destinò, dunque, quasi come sua vicaria, responsabile della zecca delle cose create, per imprimere il sigillo alle loro categorie, affinché io, colando in stampi appropriati le forme delle cose, non facessi allontanare dalla forma del modello ciò che si è formato, ma provvedessi a che dall'aspetto di un esemplare derivasse l'aspetto dell'esemplato, senza mancare di nessuna delle sue caratteristiche naturali»); ALANUS DE INSULIS, *De Planctu Naturae*, a cura di N.M. Häring, «Studi Medievali», 19, 1978, pp. 797-879: 840. Lo stesso Dio, sempre negli scritti di Alano, è descritto «tanquam elegans architectus, tanquam auree fabrice faber aurarius, velut stupendi artificii artificiosus artifex, velut admirandi operis operarius opifex» («come un architetto elegante, come un fabbro specialista in lavori di oreficeria, come un artefice capace di tecniche strabilianti, come l'autore zelante di un'opera meravigliosa»); *ibid.*, p. 839. Sull'uso di questo vocabolario tratto dalle arti visive in ambito filosofico si veda R.W. SCHELLER, *Exemplum, model-book drawings and the practise of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam 1995, pp. 9-18.

Peraltro, la figura di Anketil è in qualche modo assimilata a quella degli altri artisti «fidedigni» già citati, anch'essi orafi, anch'essi portatori di testimonianza verace<sup>128</sup>. È da notare che la categoria dei monetieri, responsabili della zecca e del conio reale sembra godere di particolare credibilità, tanto che Matthew mette in rilievo più volte come abbiano goduto della pluridecennale fiducia dei sovrani. Tutto si gioca, dunque, in una peculiare sovrapposizione di campi semantici: un buon orafo sa riconoscere un pezzo falso, e nello stesso modo non può ingannarsi in materia di fede. E non credo che sia un caso che, fra i miracoli che dovrebbero sostanziare la veridicità delle reliquie, spesso vengano citati ritrovamenti di pezzi d'argento o d'oro fra le ossa o nella teca, come se la bontà e l'eccezionalità del metallo prezioso fosse prova della verità della storia<sup>129</sup>.

Su Salomone di Ely, infine, un ultimo appunto, sulla cui importanza tornerò in conclusione. Nel già citato studio sugli orafi di Sant'Albano, Charles Oman dà conto di altre menzioni documentarie che riguardano l'assistente di Anketil e, grazie all'incrocio di queste testimonianze, è in grado di dimostrare che, fra il 1155 e il 1176, il giovane era alle dipendenze dirette di re Enrico II, nonché, molto probabilmente, legato da stretti vincoli di parentela a Salomone, allora priore di Ely, verosimilmente suo zio<sup>130</sup>.

Se l'episodio appena commentato fa luce su un aspetto che interessa il ruolo sociale dell'artista, vorrei in conclusione citare un altro passo che mi pare interessante. Nel brano che segue, tratto questa volta dai *Chronica majora*, Matthew Paris sta descrivendo i danni provocati da una terribile alluvione in Frisia:

Invenerunt corpora mortuorum infinita, et circa eorum brachia, colla, digitos, et corpora, et in pectoribus torques, monilia, anulos, zonas pretiosas, firmacula aurea, vestes pretiosas cum thesauro impretiabili, quae iccirco morituri circa se ligaverunt, ut postea inventi ab inventoribus libentius intumulerentur et exequiae impenderentur. Unde vivi de spoliis talium locupletati et venientes multi eorum ad nundinas sancti Botulphi volentibus aurum emere, argentum, et gemmas, venientes institoribus, bonis conditionibus vendiderunt<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> Si veda il testo *supra*, p. 28, nota 105.

<sup>129</sup> GA, I, pp. 37, 86.

<sup>130</sup> OMAN, *The goldsmiths*, pp. 119-220, 232-233.

<sup>131</sup> CM, V, p. 240 («Trovarono innumerevoli cadaveri e, attorno alle loro braccia, colli, dita e

Delle conseguenze della catastrofe, Matthew non sembra troppo curarsi, e, in questo scenario di morte, l'unico dato che sembra emergere con una certa vivezza è quello delle gioie e dei preziosi che rifulgono sui cadaveri. Non un commento pietoso, bensì una notazione di mercato: l'oro e l'argento vennero venduti a buone condizioni.

Per quanto grottesca e venale, anche questa sembra un'indicazione preziosa della *forma mentis* del monaco<sup>132</sup>.

## 5. Conclusioni

Anche senza un *corpus*, dunque, credo che le spie lessicali e gli indizi testuali disseminati nei *Gesta* lascino intravedere un quadro ben più ricco di quanto gli studiosi abbiano voluto credere e decisamente più vicino a quanto l'elogio di Walsingham ci ha tramandato.

Se, come penso, Matthew ebbe effettivamente competenze di oreficeria, si comprende bene sia la sua attenzione nei confronti delle categorie degli artigiani che la familiarità con la corte inglese, cui probabilmente faceva buon gioco la sua competenza monetaria. Si spiegano abbastanza facilmente, quindi, i suoi interventi presso gli usurai caorsini<sup>133</sup>, nel tentativo di risolvere il problema finanziario della casa norvegese di Saint Benet Holm, e il fatto che nel suo viaggio in Norvegia non si limitò, se è vero quel che

---

corpi e sui loro petti, bracciali, monili, anelli, cinture preziose, fermagli d'oro, vesti sfarzose adorne di un'incalcolabile quantità di preziosi, che prima di morire si erano legati addosso, affinché chi in seguito li avesse trovati li facesse seppellire più volentieri e si accollasse la spesa delle loro esequie. Per questa ragione i superstiti si arricchirono con le spoglie di costoro; e molti di loro andando alla fiera di san Botulfo, presentandosi ai mercanti, vendettero facendo buoni affari l'oro, l'argento e le gemme a quelli che volevano acquistarli»).

<sup>132</sup> Peculiare è poi anche una similitudine impiegata da Matthew Paris nel descrivere l'operato di uno degli abati di Sant'Albano. Solitamente il cronista si preoccupa di segnalare gli aspetti più negativi del mandato di ciascuno, introducendo l'argomento con un'espressione che ritorna più o meno nello stesso modo per tutti: «sed non est homo qui bonum faciet et non peccet», *GA*, I, p. 94. In un caso, tuttavia, si concede una variazione sul tema, e, per introdurre l'operato dell'abate Radulfo, dice che nessuno può vivere senza commettere fallo, così come in natura «nec est argentum adeo purum vel primum, quin scoria aliquantulum sit permixtum»; *ibid.*, I, p. 108 («E non esiste in natura argento tanto puro e di prima qualità che non si presenti comunque con un po' di scorie»). Si tratta forse di un'espressione puramente retorica, e tuttavia sarebbe suggestivo pensare che sia anche figlia dell'esperienza.

<sup>133</sup> *CM*, V, pp. 42-45.

dicono le fonti, a riformare l'abbazia, come gl'imponeva il suo incarico, ma ne risollevò anche il bilancio<sup>134</sup>; l'interesse per i sigilli<sup>135</sup>, che spesso riprodotte anche nelle cronache, la costante attenzione ai prezzi<sup>136</sup>, alle somme di denaro<sup>137</sup> o alle transazioni commerciali<sup>138</sup>.

Non è quindi necessario ipotizzare, con Binski, che Matthew abbia ricevuto una formazione in una casata signorile prima di entrare a Sant'Albano. Quella fornita in monastero, come già era successo a Salomone – alle dipendenze dell'abbazia di Ely e al contempo orafo del re d'Inghilterra –, avrebbe potuto permettergli di frequentare ambienti nobiliari, dove la sua competenza poteva essere apprezzata e richiesta, e di mantenersi al corrente degli eventi del mondo. Credo, quindi, che la grande messe di informazioni cui poteva accedere, unita al suo spirito brillante, lo abbiano reso adatto a prendere il posto di Roger di Wendover come storico dell'abbazia. Non posso trovarmi d'accordo con la Lewis nel sostenere che Matthew «became an artist almost fortuitously»<sup>139</sup>. Certo, è possibile che la sua reputazione come artista non fosse all'altezza del suo talento narrativo, e che, in generale, gli sia stato attribuito un ruolo di maggior spicco nella formazione dell'arte gotica inglese di quanto in realtà non ebbe; ma la peculiarità del suo operato come cronista molto deve, io credo, alla sua formazione originaria come orafo.

A tutti gli effetti, pur dovendone necessariamente smorzare l'entusiasmo, non penso che si possa attribuire alle parole di Thomas di Walsingham nessuna vera esagerazione. Forse Matthew Paris non fu il più grande artista o il più celebre orafo inglese del XIII secolo – e, certo, senza opere qualun-

---

<sup>134</sup> Nel *Liber benefactorum* (London, British Library, ms. Cotton Nero D VII, cc. 50v-51r), Thomas di Walsingham ricorda che, oltre a curare il miglioramento spirituale dei confratelli, Matthew aumentò le possessioni della casa di Saint Benet Holm, arricchendola enormemente.

<sup>135</sup> Si veda, a riguardo, l'analisi della Lewis in merito a quelli di Alfredo il Grande, Enrico III, Guglielmo II di Sicilia, Maria di Brabante, Federico II di Svevia nonché i sigilli arcivescovili di Canterbury, quello di Stefano Langton, di Edmund di Abingdon, quello degli Ospitalieri e dei Templari, le bolle papali etc.: LEWIS, *The art of Matthew Paris*, pp. 167, 233, 498, nota 216; pp. 77, 483, nota 48; p. 499, note 32, 76-81; pp. 256-257, 396, 400, 416, 450, 484, nota 79; p. 467, note 90-91; pp. 459, 485, nota 89; p. 494, note 111, 188-191; pp. 448, 252.

<sup>136</sup> Si vedano, ad esempio, le menzioni in CM, V, p. 46.

<sup>137</sup> Si vedano i passi dei CM, IV, pp. 254, 419, 586; V, pp. 81, 309.

<sup>138</sup> CM, III, 1876, p. 488, V, pp. 217, 277, 439. VAUGHAN, *Matthew Paris*, p. 145.

<sup>139</sup> LEWIS, *The art of Matthew Paris*, p. 435.

que giudizio deve rimanere sospeso<sup>140</sup> – ma possedeva in sommo grado una *subtilitas* tutta particolare.

L'eccezionalità del ruolo di Matthew Paris, infatti, non si misura solo dalla qualità dei suoi disegni, ma dal grado di attenzione e di consapevolezza con cui descrive l'operato artistico degli uomini del suo tempo, e li rende, letteralmente, protagonisti della storia.

### *Abstract*

The present work focuses on Matthew Paris, XIII century chronicler and artist of the Benedictine abbey of Saint Albans, in the attempt to better define the still problematic role of the monk in relation to his cultural and social context. Most of what is known about him, given the substantial lack of biographical information, is accounted for by later chronicler Thomas of Walsingham, whose reliability, though, has been heavily questioned, at least for what concerns Matthew Paris's actual artistic skills; this work states that Walsingham's words have been read with an excessively biased, partial or naive approach.

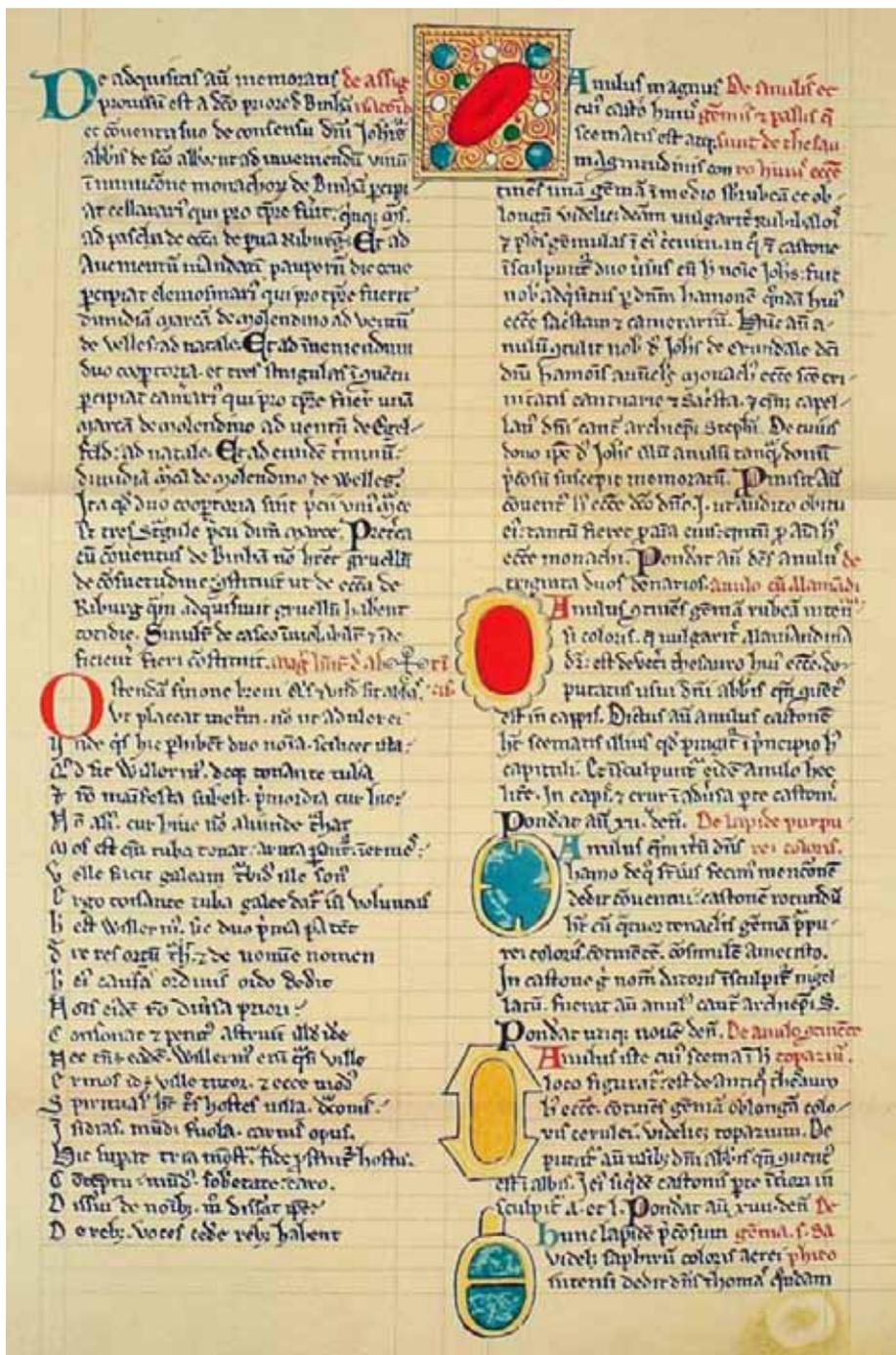
Here a careful examination of written sources is proposed, especially of chronicles written by Matthew Paris himself, in order to establish in a more objective way his competence, his possible training as an artist in general, and as a goldsmith in particular.

---

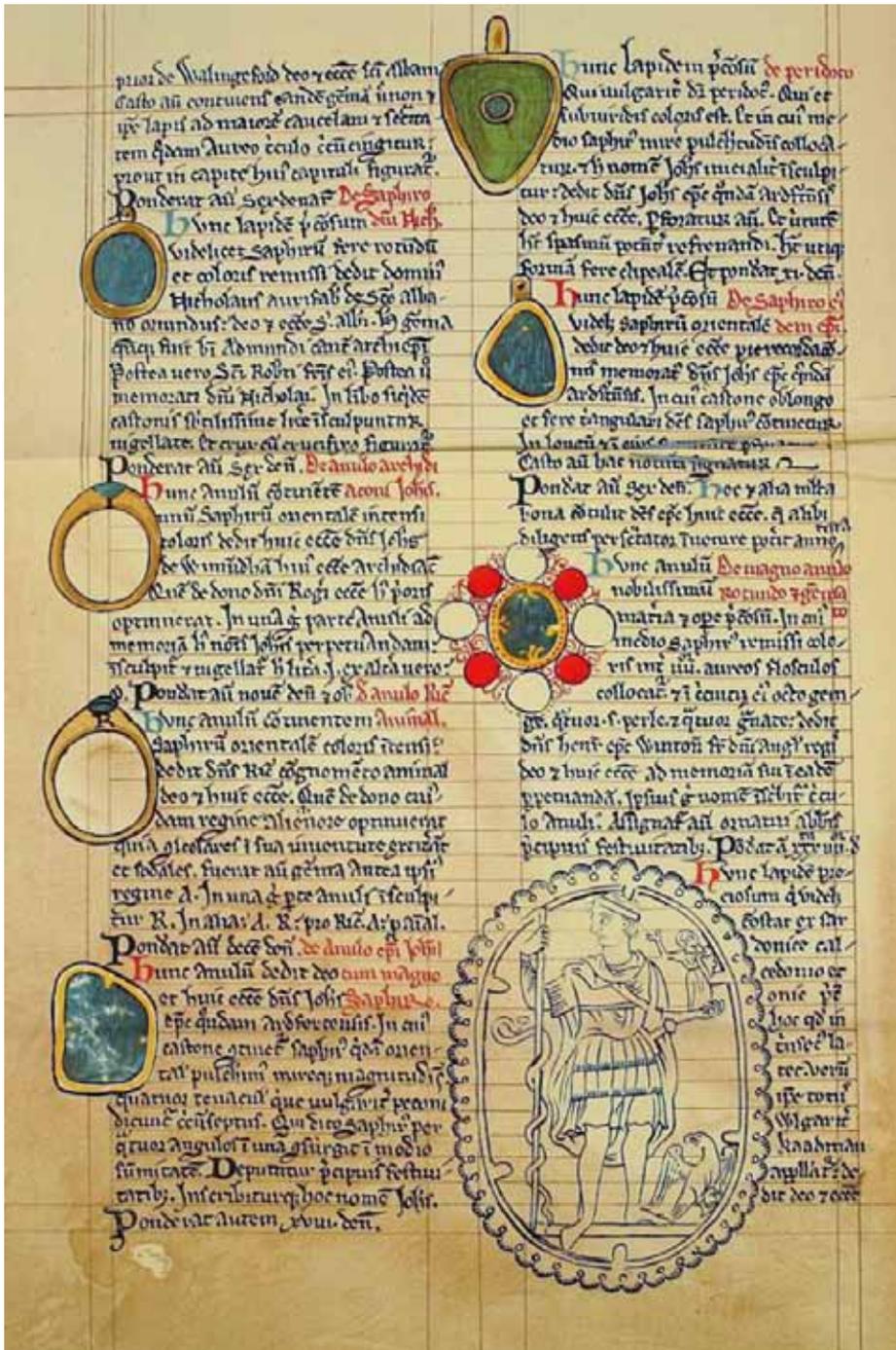
<sup>140</sup> A me tuttavia piace credere, con Oman, che il vaso d'argento che il *Liber Benefactorum* registra come dono di Matthew all'abbazia, fosse effettivamente opera sua; OMAN, *The goldsmiths*, p. 230.

*Referenze fotografiche*

<<http://archive.org/stream/matthiparisiensi06pari#page/n7/mode/2up>>: 1  
<<http://archive.org/stream/matthiparisiensi06pari#page/n9/mode/2up>>: 2



1. MATTHEW PARIS, *Chronica majora*, London, British Library, ms. Cotton Nero D I, c. 146r, da *Chronica majora*, ed. by H.R. Luard, 6 voll., London 1872-1882, p. nn.



2. MATTHEW PARIS, *Chronica majora*, London, British Library, ms. Cotton Nero D I, c. 146v, da *Chronica majora*, ed. by H.R. Luard, 6 voll., London 1872-1882, p. nn.

## GRIXOPOLO E I DIPINTI DEL PALAZZO DELLA RAGIONE DI MANTOVA

MATTEO FERRARI

Ad una prima ricognizione, nei Comuni lombardi del XIII secolo la presenza di opere sottoscritte appare sporadica<sup>1</sup>. Tale risultato non sorprende se posto in correlazione alla non meno saltuaria menzione di artisti coinvolti in pubbliche imprese nelle fonti scritte, documentarie o cronachistiche. Nei documenti e nelle iscrizioni esposte del Comune ad essere menzionati sono in genere i 'costruttori' dei palazzi pubblici, funzionari delegati alla supervisione della costruzione delle fabbriche e non certo *artifices* ricercati e ricordati in virtù delle loro abilità tecniche.

È questo senza dubbio il caso del Broletto di Brescia, avviato nel 1223, per il quale il *Liber iurium* cittadino tramanda i nomi dei direttori dei lavori (*superstantes laborerii*) Bonaventura Medico e Giacomo della Porta, e del *mensurator* Garefa di Porta Nuova<sup>2</sup>; sempre a Brescia, un compito simile fu probabilmente assolto dagli ingegneri Bernardo da Quinzano ed Ambrogio da Milano, nonché dai *magistri muri* Girardus Bethoschi e Laurentius, coinvolti negli anni Trenta nelle opere di demolizione ed ampliamento della cinta muraria cittadina; mentre meno chiari sono i rapporti intrattenuti col Comune da altri tre *inzigneri* (Lanfranco della Croce, Gerardo Cossatto e Alberto Scaiola), ricordati in atti di investitura feudale tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta<sup>3</sup>. Ed ancora, funzioni di controllo furono senz'altro eser-

---

<sup>1</sup> In precedenza si segnalano le note sottoscrizioni di Anselmo e Girardo nei rilievi di Porta Romana a Milano (1171); cfr. ora le schede in A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009, II, pp. 987-991 e 992-994.

<sup>2</sup> Nel *Liber pothis communis civitatis Brixiae*, a cura di F. Bettoni Cazzago, L.F. Fè d'Ostiani, A. Valentini, in *Historiae Patriae Monumenta*, XIX, Augustae Taurinorum 1899, col. 163, XLVI bis (10 marzo 1232), si ricordano «Garefa de Porta Nuova mensurator [...] dominus Bonaventura Medico, et Johanne de Porta tunc superstantibus laborerii pallatorum communis Brixie»; Garefa è menzionato, sempre in qualità di *mensurator*, anche *ibid.*, col. 164. I passi erano già segnalati in G. PANAZZA, *L'arte medioevale nel territorio bresciano*, Bergamo 1942, p. 173.

<sup>3</sup> Questi personaggi sono menzionati, rispettivamente, in *Liber pothis*, coll. 426 (13 agosto 1239), 448 (anno 1237), 567-573 (anni 1238-1247), 895 (12 febbraio 1286), 949 (17 aprile

citare dai *superstites* Giuseppe da Como e Paolo de Macio, i cui nomi erano stati incisi nella perduta lapide che a Como commemorava l'edificazione del Ponte della Cosia (1295), nei pressi della Basilica di Sant'Abbondio<sup>4</sup>.

La tradizione indiretta conserva invece il testo della sottoscrizione lasciata dal fonditore di una perduta campana issata sulla torre civica del Broletto bresciano, calata nel 1667 per essere rifiuta. L'epigrafe, più volte citata nella tradizione cronachistica locale, fu trascritta una prima volta da Pandolfo Nassino in pieno Cinquecento, quando il bronzo era dunque ancora al suo posto. Il cronista bresciano ne annotava il testo – «Bartolameus Pisanus me fecit an(n)o d(omi)ni 1236 tempore co(nsulis) Egidi de Curte Nova» – e specificava che «Questi soprascritti se trova sopra la campana quala è sula torre del populo de Bressa cum la quala se sona il consilio generale»<sup>5</sup>. Nel vuoto di testimonianze lasciate dagli artisti lombardi, per contrasto, la 'firma' di Bartolomeo Pisano – molto probabilmente da identificarsi con il celebre artefice attivo nella prima metà del Duecento<sup>6</sup> – conferma l'abitudine dei fonditori di sottoscrivere i propri prodotti e il fatto che le campane siano fra i manufatti più frequentemente firmati nell'arte medioevale italiana<sup>7</sup>. La conferma, per la Lombardia, viene dal Palazzo comunale di Cremona, sulla cui torre nel 1273 (o nel 1274) fu collocata la campana datata e sottoscritta

1273), come ricorda in parte anche M. Rossi, *Le cattedrali e il Broletto di Brescia fra XII e XIV secolo: rapporti e committenze*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 528-542: 531.

<sup>4</sup> «Anno Domini MCCLXXXV de mense octubris et novembris indictione nona in regimine dominorum Ubertini Vicecomitis Potestatis et Paxi de Brioscho Capitanei populi Cumarum factum fuit hoc opus pontis ad honorem Beati Abundii confessoris Cumani. Superstites [*i.e.* architetti] fuerunt Ioseph Cummano et Paulus de Macio», in *Carte di S. Fedele in Como*, a cura di S. Monti, Como 1913, p. 291. L'iscrizione, in caratteri gotici, era associata ad un rilievo con *Sant'Abbondio*.

<sup>5</sup> Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, ms. C.I.15, P. NASSINO, *Registro di molte cose*, p. 4. La campana firmata era segnalata da PANAZZA, *L'arte medievale*, p. 163, nota 1; in precedenza F. ODORICI, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, 13 voll., Brescia 1984<sup>2</sup> (ed. or. 1853-1865), V, p. 341 aveva già identificato il bronzo con la campana detta Cavaliera o dei Militi, della cui fusione raccontava (ma sotto l'anno 1234) J. MALVEZZI, *Chronicon brixianum ab origine urbis ad annum usque MCCCXXXIII*, a cura di L.A. Muratori, in *RIS*, XIV, Mediolani 1729, coll. 771-1004: 906, CXV. La nuova campana venne fusa nel 1704, come ricorda L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1971<sup>3</sup> (ed. or. 1907), p. 274 sulla scorta dell'iscrizione riportata nel nuovo bronzo.

<sup>6</sup> La campana bresciana è attribuita al fonditore pisano da P.F. PISTILLI, *Bartolomeo, Loteringio, Andreotto e Guidotto da Pisa*, in *EAM*, 12 voll., Roma 1991-2002, III, 1992, pp. 131-134: 131.

<sup>7</sup> Cfr. M.M. DONATO, *Presentazione*, in «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, pp. I-XI e C. BERNAZZANI, *Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza*, *ibid.*, pp. 99-136.

dal fonditore Gerardo da Piacenza<sup>8</sup>.

In questo contesto, la duplice sottoscrizione lasciata dal pittore Grixopolo nel Palazzo della Ragione di Mantova si rivela di eccezionale interesse. Infatti, non si tratta solo dell'unica sottoscrizione d'artista conservata nei palazzi pubblici lombardi, ma anche di una precocissima memoria d'artefice che, nell'ambito della pittura civica – per quanto è oggi possibile dire – troverà eredi solo nel primo Trecento tra le mura dei palazzi pubblici toscani<sup>9</sup>.

Proprio la presenza del nome dell'artista ha consentito ai dipinti mantovani di uscire anzitempo dalla condizione d'oblio in cui fino ad anni recenti ha versato la decorazione pittorica dei palazzi pubblici lombardi. Il dibattito critico, recentemente ripercorso da Giuseppe Gardoni<sup>10</sup>, si è però finora concentrato su questioni di natura stilistica, in specie sulla possibilità, apparentemente confermata dalle succinte sottoscrizioni, di istituire un collegamento tra i dipinti mantovani e quelli, tanto noti quanto problematici, che rivestono la cupola del Battistero di Parma, città della quale il pittore si dichiarava originario. La preoccupazione primaria di stabilire la cronologia dell'impresa parmense ha relegato i dipinti mantovani ad un ruolo subordinato, lasciando in ombra molti aspetti di un intervento decorativo di assoluto interesse.

Una più attenta valutazione della duplice firma ed un nuovo esame autoptico dei dipinti, considerati tanto nei loro aspetti stratigrafici quanto in quelli iconografici, consentono a nostro avviso di chiarire i tempi e le modalità di sviluppo del cantiere decorativo mantovano e di rilevare l'effettiva portata dell'intervento di Grixopolo. In particolare, la paziente ricomposizione di un quadro materiale frammentario e vistosamente alterato si rivela

---

<sup>8</sup> Sulla campana, perduta, si veda BERNAZZANI, *Le firme*, p. 121, nota 91.

<sup>9</sup> Solo per richiamare i casi più noti si vedano la *Maestà* di Simone Martini in Palazzo Pubblico a Siena (cfr. A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999) o, nello stesso palazzo, le *Allegorie* di Ambrogio Lorenzetti – cfr. almeno M.M. DONATO, *Dal Comune rubato di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la 'canzone' del Buon governo)*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 489-509 –, ma non si dimentichi la *Maestà* dipinta da Lippo Memmi nel Palazzo del Popolo di San Gimignano, sulla quale si rimanda al classico L. BELLOSI, *La Maestà di Lippo Memmi nel Palazzo Comunale di San Gimignano* (1981), in ID., *«I vivi parean vivi». Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento* [«Prospettiva», 121-124], Firenze 2006, pp. 278-285.

<sup>10</sup> G. GARDONI, *Ideologia religiosa e propaganda politica: il pittore Grixopolus parmensis e gli affreschi del Palazzo della Ragione di Mantova*, «Iconographica», 7, 2008, pp. 58-68: 58-61.

di primaria importanza per riconoscere l'appartenenza dei dipinti ad un cantiere unitario, completato a ruota della conclusione dei lavori di edificazione del palazzo e parzialmente rinnovato nel volgere di pochissimi anni.

### 1. *Il palazzo ed il palinsesto pittorico. Per una cronologia relativa*

I restauri condotti nel salone del Palazzo della Ragione di Mantova nel corso dei primi anni Novanta del secolo scorso hanno riportato alla luce ampi brani della decorazione pittorica medievale. Le prime tracce dell'impresa pittorica erano emerse da una cinquantina d'anni ed erano state dapprima segnalate e, quindi, più ampiamente pubblicate da Giovanni Paccagnini nel volume da lui dedicato alle arti nel Medioevo mantovano<sup>11</sup>. Le pitture – le vedremo tra breve in dettaglio – sono in buona parte costituite da motivi ornamentali, mentre la parte superiore delle pareti e i timpani delle controfacciate presentano immagini di carattere narrativo, ora legate ad un ciclo di soggetto cavalleresco, ora a figurazioni di soggetto civico e sacro di cui ho recentemente riconosciuto il legame con la funzione giudiziaria dell'edificio<sup>12</sup>.

Il *Palatium novum* era stato infatti eretto attorno al 1250<sup>13</sup>, probabilmente all'interno di un più ampio progetto di ripristino delle sedi comunali danneggiate dall'incendio del 1241, allo scopo di dotare la città di un luogo ove «tegnir rason suso»<sup>14</sup>. Il palazzo era comunque già funzionante nel marzo del 1250, quando ben due atti risultano siglati «in palatio novo comunis Mantue»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> G. PACCAGNINI, *Il palazzo della Ragione*, «La voce di Mantova», 9 settembre 1942, p. 1 e ID., *La pittura*, in *Mantova. Le arti*, 3 voll., Mantova 1960-1965, I. *Il Medioevo*, 1960, pp. 253-283: 253-257.

<sup>12</sup> Cfr. M. FERRARI, *La propaganda per immagini nei cicli pittorici dei palazzi comunali lombardi (1200-1337): temi, funzioni, committenza*, tesi di Ph.D., Scuola Normale Superiore, a.a. 2010-2011, relatrice M.M. Donato, pp. 145-163 e 175-197.

<sup>13</sup> Nel *Breve chronicon mantuanum ab anno MXCV ad annum MCCXCIX*, a cura di C. d'Arco, «Archivio storico italiano», n.s. 1, 2, 1855, pp. 25-58: 36 si ricorda che nel 1250 «factum fuit palatium novum supra broleto».

<sup>14</sup> Cfr. B. ALIPRANDI, *Aliprandina o Cronica de Mantua*, RIS, XXIV-13, Città di Castello 1910, pp. 19-231: 116, vv. 8093-8095: «Mille ducent cinquanta, ò trovato, / fu fato lo palazo chiamà novo, / per tegnir rason suso fu ordinato».

<sup>15</sup> Un terzo atto vi sarà sottoscritto il 12 gennaio 1252; cfr. A. CALZONA, *La rotonda ed il palatium di Matilde*, Parma 1991, p. 56.

Malgrado le riserve espresse da alcuni studiosi<sup>16</sup>, i pochi documenti in nostro possesso consentono di identificare con sicurezza il Palazzo Nuovo con l'edificio che oggi delimita il lato meridionale di Piazza delle Erbe, fra la rotonda di San Lorenzo e il più volte rimaneggiato Palazzo del Podestà. L'evidenza è offerta, tra gli altri, dall'atto redatto nel 1290 sulla scala che, come oggi, consentiva di salire al piano nobile del palazzo passando a fianco della chiesa romanica<sup>17</sup>. Nel 1313, un articolo degli statuti bonacolsiani prescriveva inoltre che al di sopra dei seggi dei quattro consoli di giustizia, collocati «super palatio novo comunis Mantue», fossero dipinte apposite insegne, in ciascuna delle quali sarebbero stati raffigurati i santi eponimi dei quartieri su cui gli ufficiali avevano giurisdizione<sup>18</sup>; una di queste è per l'appunto ancora riconoscibile nel *San Giacomo*, databile in quel giro d'anni, che campeggia sulla parete occidentale del salone del Palazzo della Ragione<sup>19</sup>.

1

2

Le pareti dell'immensa sala al piano nobile dell'edificio sono variamente ricoperte da intonaci medievali, testimoni di una decorazione pittorica che in origine rivestiva integralmente l'ambiente, ma che oggi possiamo apprezzare soprattutto sulle controfacciate. Delimitati nella parte inferiore da una profonda risega di muro, i timpani delle pareti di testa sono per intero occupati da scene narrative dai caratteri formali semplificati e in apparenza arcaizzanti: sopra l'ingresso è la raffigurazione di alcune navi che solcano un mare ricco di pesci, probabilmente dirette al porto, che si direbbe rappresentato nella parte centrale; sulla parete di fondo sono invece due gruppi di soldati vestiti di pesanti armature che, a piedi o a cavallo, danno l'assalto ad una rocca. Sotto la scena di navigazione la superficie intonacata proseguiva

3

4a, b

<sup>16</sup> C. D'ARCO, *Commento al Breve chronicon mantuanum*, in *Breve chronicon mantuanum*, pp. 36-37, nota 2 e S. DAVARI, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII, XIV e XV*, Mantova 1975<sup>2</sup> (ed. or. 1903) pensavano che nel 1250 fossero stati ultimati i lavori di ripristino del palazzo bruciato nel 1241.

<sup>17</sup> L'atto è siglato «super scalam palatii novi comunis Mantue versus ecclesiam sancti Laurentii» (in DAVARI, *Notizie storiche*, p. 52 e E. MARANI, *Vie e piazze di Mantova*, «Civiltà mantovana», 3, 15, 1968, pp. 139-199: 189), senz'altro riconoscibile in quella menzionata in un documento del 1258 richiamato da F. FANTINI D'ONOFRIO, *I luoghi del governo comunale*, in A. CICINELLI et al., *Matilde, Mantova e i Palazzi del Borgo. I ritrovati affreschi del Palazzo della Ragione e del Palazzetto dell'Abate*, Mantova 1995, pp. 162-175: 166.

<sup>18</sup> *Statuti bonacolsiani*, a cura di E. Dezza, A.M. Lorenzoni, M. Vaini, Mantova 2002, VII, 10, pp. 346-347.

<sup>19</sup> Sul quale rimando a M. FERRARI, *Héraldique et organisation de l'espace dans les Communes de l'Italie du nord: les enseignes des tribunaux*, in *Estudos de Heráldica Medieval*, coord. de M. de Lurdes Rosa, M. Metelo de Seixas, in corso di stampa.

5 fino a terra con un'alternanza di campi ornamentali; al di sopra dell'unica polifora, incorniciata come le altre della sala da un festone vegetale, si allungava una fascia a pelte multicolori delimitata nella parte inferiore da un fregio fitomorfo, mentre di seguito un rivestimento a finte lastre marmoree, variopinte e diversamente screziate, scendeva fino al pavimento.

5, 6 La porzione superiore della variopinta tappezzeria, però, fu presto sacrificata a causa di gravi contingenze politiche, per lasciare spazio ad una pittura infamante destinata ad infangare la memoria degli estrinseci che nel 1251 avevano cercato di consegnare la roccaforte comunale di Marcaria agli Ezzeliniani<sup>20</sup>. All'interno di una fascia suddivisa in riquadri, i malfattori sono rappresentati in dialogo su un fondo neutro, identificati da *tituli* che ne riportano i nomi e qualificati come traditori dalla borsa che portano al collo; un'iscrizione nella parte centrale della scena aiuta ancora oggi ad identificare il soggetto della pittura e le circostanze in cui questa fu eseguita<sup>21</sup>.

7 Con minime variazioni, l'alta zoccolatura marmorizzata che abbiamo individuato sul lato d'ingresso proseguiva sulle pareti lunghe della sala – i restauri ne hanno riportato alla luce alcuni frammenti – e sulla controfacciata occidentale, dove fa ancora oggi da basamento ad una vasta scena, che si snodava per tutta la larghezza del muro. Purtroppo il dipinto è molto lacunoso e quasi completamente mutilo della porzione destra, ma non è difficile riconoscervi i caratteri propri della rappresentazione di un *Giudizio finale*. Sulla sinistra è il *Paradiso*, al quale simbolicamente rinvia nella parte inferiore il *Seno dei tre patriarchi* (si conservano solo Isacco e Giacobbe), separati da alberelli<sup>22</sup>, mentre sopra le loro teste san Pietro sorveglia l'ingresso del Regno dei cieli. All'apostolo si presenta un personaggio vestito di saio e dotato di un bastone da pellegrino; un'iscrizione lo identifica come FRAT(ER) IANE BON(US), eremita mantovano morto nel 1249 in odore di santità ed oggetto di una particolare venerazione da parte dei Mantovani<sup>23</sup>. Sulla destra, è in-

<sup>20</sup> Cfr. G. MILANI, *Avidité et trahison du bien commun. Une peinture infamante du 13ème siècle*, «Annales. HSS», 3, 2011, pp. 705-739 e ID., *Pittura infamante e damnatio memoriae. Note su Brescia e Mantova*, in *Condannare all'oblio. Pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo*, atti del convegno (Ascoli Piceno 2008), a cura di I. Lori Sanfilippo, A. Rigon, Roma 2010, pp. 179-200.

<sup>21</sup> Cfr. anche FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 80-94.

<sup>22</sup> E non da una stella cometa come vuole E. DATEI, *La cometa ritrovata*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 83-85.

<sup>23</sup> Sul personaggio cfr. G. GARDONI, *Signa sanctitatis e signa notarii. A proposito del processo*

vece una *Crocifissione* con la Vergine e san Giovanni ai piedi della croce; alle loro spalle sono due angeli vestiti di una tunica bianca, incaricati di accompagnare nel luogo del giudizio le anime dei defunti, oggi riconoscibili solo nel piccolo frammento della schiera degli eletti che, completamente nudi, si rivolgono oranti al Cristo<sup>24</sup>. La figurazione doveva essere completata da un *Inferno*, la cui esistenza è oggi intuibile dai *tituli* – solo ora interamente trascritti ed interpretati – che esortavano le anime degli eletti e dei dannati a raggiungere i rispettivi soggiorni eterni: [ITE BE]NEDICTI AD VITAM ETERNAM e ITE MALE[DI]CTI IN IGNEM ETERNUM<sup>25</sup>. Peraltro, la documentata presenza nel palazzo di un eloquente ‘giudice del Paradiso’, attestato dal 1287, e quella di un non meno evocativo ‘giudice dell’Inferno’, nominato una prima volta negli statuti del 1313<sup>26</sup>, tolgono ogni dubbio sulla ricostruzione iconografica del dipinto.

8

Anche in questo caso, il programma decorativo fu presto oggetto di un aggiornamento che comportò il sacrificio della scena guerresca che compariva nel timpano. La sezione mediana della parete fu infatti rintonacata e destinata ad ospitare due figurazioni di carattere sacro. Nel riquadro di sinistra è un *San Cristoforo*, figura profilattica per eccellenza e presenza costante anche nelle aule del potere civico; maestoso e riccamente abbigliato, il santo traghettatore si erge su una pozzanghera popolata di pesci, affiancato dalle due donne tentatrici da lui convertite mentre era incarcerato<sup>27</sup>.

9

---

*di canonizzazione di Giovanni Bono († 1249), in Notai, miracoli e culto dei santi. Pubblicità e autenticazione del sacro tra XII e XV secolo, atti del seminario internazionale (Roma 2002), a cura di R. Michetti, Milano 2004, pp. 291-341.*

<sup>24</sup> Non si presterà fede a G. GIOVANNONI, *Il complesso dei dipinti e delle decorazioni del palazzo*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 56-57 che ritiene – senza alcuna possibilità di controllo stratigrafico – che la *Crocifissione* appartenga ad uno strato antecedente al *Paradiso*.

<sup>25</sup> Sul *titulus* – che si direbbe modellato su Mt 25, 34 e 25, 46 – si veda FERRARI, *La propaganda per immagini*, p. 158.

<sup>26</sup> Finora la critica – con l’eccezione di PACCAGNINI, *La pittura*, p. 257, che individuava una *Crocifissione* ed episodi del Vecchio Testamento (ripiegando poi sull’ipotesi di un *Paradiso*) – ha in genere interpretato i frammenti come parte di un unico insieme, senza tuttavia spingersi oltre l’identificazione generica di un *Giudizio universale*; cfr. BAZZOTTI, *Grisopolo*, p. 210 e C. SEGRE MONTEL, *Pittura del Duecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano 1986, I, pp. 61-70: 62. Sulla presenza dei due giudici (segnalata da PACCAGNINI, *La pittura*, p. 256 e A. CALZONA, *Grixopolus parmensis al Palazzo della Ragione a Mantova e al Battistero di Parma*, in A.C. QUINTAVALLE, *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma 1989, pp. 245-277: 253), cfr. *Statuti bonacolsiani*, I, 1, p. 119; per un più ampio esame del dipinto rimandiamo a FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 155-161.

<sup>27</sup> L’iconografia del dipinto è stata al centro di un feroce, quanto infondato dibattito, le cui

10 Sul lato opposto è invece una *Vergine in trono col Bambino*, incoronata da un angelo<sup>28</sup> ed accompagnata da una nutrita schiera di santi. Tra questi non potevano ovviamente mancare i patroni, *de iure* o *de facto*, della città virgiana: sulla sinistra, sono san Pietro ed un santo con una crocetta in mano, probabilmente da identificare con Andrea apostolo<sup>29</sup>, mentre sulla destra si trovano un altro apostolo, forse Giovanni, e Giovanni Buono, ritratto senza nimbo, con la lunga barba e il saio agostiniano marrone cinto alla vita da un cordone.

## 2. Le firme di Grixopolo e altre tracce per una 'biografia' d'artista

Le sottoscrizioni di Grixopolo campeggiano sulla parete di fondo dell'aula, punto focale dell'immenso salone, tanto dal punto di vista percettivo, quanto da quello funzionale. In effetti, la superficie dipinta doveva essere immediatamente visibile a chi accedeva al piano nobile dell'edificio – come è ancora oggi facilmente verificabile – giacché l'ingresso avveniva sulla parete di fronte, attraverso il portale ancora oggi in uso. Peraltro, abbiamo ragione di credere che la parete e le sue pitture fossero non solo visibili, ma soprattutto viste con grande frequenza. Infatti, abbiamo già avuto modo di osservare come proprio sotto il *Giudizio finale* che riveste la parte mediana della parete fossero sistemati almeno due dei banchi dei giudici ospitati nel *Palatium novum*; in effetti, sebbene i tribunali 'del Paradiso' e 'dell'Inferno' siano documentati in questa collocazione solo a partire dalla fine del XIII secolo, è del tutto probabile che la loro installazione fosse ben più risalente<sup>30</sup>.

---

posizioni sono riassunte in P. GOLINELLI, L. PATRONCINI, *È o non è Matilde di Canossa? Due tesi a confronto relative all'immagine femminile scoperta nel Palazzo della Ragione a Mantova*, «Bollettino storico reggiano», 39, 130, 2006, pp. 63-68. Anche su questo punto si veda ora FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 196-197.

<sup>28</sup> La corona era ricavata da una lamina di metallo applicata sull'intonaco, poi caduta lasciando in vista il disegno preparatorio in ocra gialla.

<sup>29</sup> Cfr. *ad vocem* G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze 1985, pp. 53-60. Si ricordi che Andrea era il santo eponimo di un quartiere cittadino, in compagnia di Pietro – titolare anche della Cattedrale –, di Martino e di Giacomo; cfr. *Statuti bonacolsiani*, VII, 10, pp. 346-347. Secondo E. DATEI, *L'ospedale*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 93-95: 94 si tratterebbe invece di Giovanni Crisostomo.

<sup>30</sup> Un atto rogato il 28 dicembre 1299 nomina un «Guilielmus de Malastama de Vicencia iudex et assessor nobilis domini Gerardi de Castelis de Trevisio potestatis Mantue, ad banchum Paradisii pro Comuni Mantue constitutus»: C. CIPOLLA, *Documenti per la storia delle relazioni diplomatiche fra Verona e Mantova nel secolo XIII*, Milano 1901, p. 368.

Il luogo scelto dal pittore per lasciare memoria del suo intervento sembra dunque rispondere, in prima battuta, ad una calcolata ricerca di visibilità. In effetti, una prima sottoscrizione si trova nella fascia che corre ai piedi del *Giudizio finale*, significativamente collocata sul versante paradisiaco della raffigurazione ed in corrispondenza delle rappresentazioni dei tre patriarchi che, secondo l'iconografia canonica, reggono le anime degli eletti<sup>31</sup>. La scelta nasconde forse una valenza simbolica ed intenzioni devozionali simili a quelle che, almeno dall'età romanica, indussero spesso gli artisti a lasciare il proprio nome negli edifici sacri in collocazioni focali dal punto di vista visivo e liturgico (facciata e coro)<sup>32</sup>. L'iscrizione, purtroppo mutila nella parte centrale, recita:

7

GRIXOPOL(US) PICTOR PAR[MEN]SIS DEPINXI[T]HOC OPUS<sup>33</sup>

11

La scritta è composta da lettere maiuscole, di forma allungata e di grandi dimensioni, tracciate in bianco su un fondo nero; leggermente chiaroscurate, presentano una comune terminazione forcellata delle aste verticali (*I*, *L* e *H*) e, nel caso delle *T* e delle *S*, estremità di forma triangolare. Il modulo costante, la spaziatura tra i caratteri e tra le parole lasciano intuire che l'inserimento della firma fu pianificato ed attentamente calcolato, crediamo dallo stesso artista che dipinse l'intera figurazione. Infatti, sebbene più incerte nella tracciatura, le lettere che compongono i *tituli* che accompagnano i personaggi del *Giudizio* sono molto simili, dal punto di vista morfologico, a quelle che figurano nella sottoscrizione.

La sottoscrizione è chiusa da tre cerchietti sovrapposti, dei quali quello centrale dà origine ad una sorta di lungo ricciolo: una soluzione che, nella stessa fascia, ritroviamo poco più avanti a conclusione del versetto che accompagna la scena di divisione delle anime. Lo stesso motivo – ma ora i tre cerchi sono sostituiti da tre punti – si trova al termine della seconda firma,

8

<sup>31</sup> Sull'iconografia del cosiddetto *Seno di Abramo* cfr. J. BASCHET, *Le sein du père: Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris 2000.

<sup>32</sup> La casistica è piuttosto ampia, come emerge anche dal primo censimento presentato da DIETL, *Die Sprache der Signatur, passim*.

<sup>33</sup> Finora la firma è stata in genere trascritta con il verbo alla prima persona (*depinxi*); tuttavia, l'osservazione autoptica della superficie pittorica ci ha convinto della presenza di una *T* finale, di cui oggi resta solo una traccia in negativo. L'integrazione era stata proposta anche da G. FIACCADORI, *Grixopolus pictor parmensis dal Battistero al Palazzo della Ragione*, «Felix Ravenna», s. 4, 131-132, 1/2, 1986, pp. 33-37: 37.

10 posta a sigillo della *Madonna col Bambino e santi* dipinta più in alto, sulla  
 metà destra del timpano già occupato dalla figurazione di soggetto caval-  
 12 leresco. La firma questa volta è tracciata in bianco sul listello inferiore della  
 cornice rossa che delimita il campo epigrafico in cui è iscritto un breve  
 inno in lode della Vergine, come a voler istituire un rapporto tra l'afferma-  
 zione dell'identità dell'autore e l'invocazione alla divinità. Peraltro, le due  
 iscrizioni sono senza dubbio tracciate dalla stessa mano, come mostra il ri-  
 corso alle medesime lettere caratteristiche e al motivo posto in conclusione  
 dei versi; varia solo la dimensione delle lettere, che risulta maggiore per la  
 scritta destinata al campo epigrafico principale. Sul listello leggiamo invece:

[GRIXO]POL(US) FECIT HOC OPUS

In questo caso la provenienza dell'artista non è espressa, ma non vi è motivo di dubitare che si tratti del medesimo autore del *Giudizio finale* che tornava a rivendicare la paternità dell'opera. Ogni sospetto è d'altra parte fugato da un rapido confronto tra i caratteri che compongono le due iscrizioni, perfettamente sovrapponibili<sup>34</sup>.

Piuttosto, una parte della critica (comunque minoritaria) ha proposto una diversa integrazione della prima sottoscrizione, suggerendo di emendarne il testo in «papiensis» in nome della presunta estraneità di Grixopolo al contesto figurativo parmense<sup>35</sup>. Finalmente, la questione dell'origine dell'artista all'opera a Mantova è stata risolta dalla provvidenziale scoperta archivistica realizzata da Giuseppe Gardoni che, tra i testimoni di un'investitura feudale siglata il 2 dicembre 1252 nel palazzo vescovile di Mantova, ha rinvenuto l'inequivocabile nome del nostro «Grixopuli pictoris parmensis»<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Si vedano le forcellature sulle aste verticali delle lettere *H*, *L* ed *I*, l'*A* con asta traversa diagonale e raddoppiata o ancora l'utilizzo di una *H* minuscola.

<sup>35</sup> La soluzione fu prospettata in primo luogo da C. BERTELLI, *Tre secoli di pittura milanese, in Milano e la Lombardia in età comunale: secoli XI-XII*, catalogo della mostra (Milano 1993), Milano 1993, pp. 174-188: 183. F. FANTINI D'ONOFRIO, *Le iscrizioni parietali del Palazzo della Ragione*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 137-161: 153 ha poi cercato di dimostrare su base paleografica la correttezza della nuova integrazione, incorrendo però in una serie di inesattezze che ne hanno inficiato le conclusioni (tra queste l'attribuzione delle iscrizioni a mani diverse; cfr. *ivi*, p. 151).

<sup>36</sup> Cfr. GARDONI, *Ideologia religiosa*, pp. 61-62 con anticipazioni in *Id.*, *Signa sanctitatis*, p. 306.

### 3. I dipinti di Grixopolo al Palazzo della Ragione. La prima dipintura

L'attestazione documentaria si rivela dunque di fondamentale importanza per ristabilire la corretta lettura del testo epigrafico, confermando la presenza di un pittore di nome Grixopolo a Mantova nei primi anni Cinquanta del Duecento e accertandone la provenienza da Parma. L'indicazione non è però da sola sufficiente né a determinare gli apporti del maestro parmense alla dipintura del Palazzo della Ragione, né tantomeno a fissarne la cronologia. Dobbiamo così tornare ad interrogare i dipinti, provando a rimuovere alcuni errori interpretativi che hanno finora impedito di cogliere gli esatti confini del cantiere diretto da Grixopolo.

Totalmente fuorviante si è rivelata la valutazione delle due scene conservate sui timpani delle pareti di testa del salone, che Giovanni Paccagnini per primo ipotizzava risalenti ad un periodo a cavallo tra il XII ed il XIII secolo, riscontrandovi elementi propri della cultura figurativa mantovana del XII secolo, per le figure dalle tinte piatte e dagli spessi contorni. Per quanto in contraddizione con le notizie documentarie in suo possesso, lo studioso si era perciò visto costretto ad anticipare la costruzione del Palazzo della Ragione, concludendo che nel 1250 si fosse solo ricostruito un fabbricato edificato dal Comune nel 1190<sup>37</sup> e che le due pareti di testa, con le loro pitture, costituissero l'unica sopravvivenza della più antica fabbrica<sup>38</sup>.

4a, b

Per quanto fondata solo su un'insufficiente analisi formale dei dipinti, l'ipotesi è stata in seguito più volte ripresa, ora in modo acritico, ora con correttivi mai adeguatamente suffragati da prove documentarie o materiali<sup>39</sup>. Tra gli altri, anche Arturo Calzona si trovò inizialmente ad abbracciare la ricostruzione di Paccagnini – avanzandone soltanto la datazione ai primi anni del Duecento, per via degli elmi tinali indossati dai cavalieri<sup>40</sup> –, ma, ritornato poco più tardi sull'argomento, ne propose una decisa correzione riconducendo per intero il ciclo dei *Cavalieri* agli anni immediatamente successivi al 1250<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> PACCAGNINI, *La pittura*, pp. 253-254; ID., *L'architettura civile a Mantova*, *ibid.*, pp. 131-168: 140-142.

<sup>38</sup> Il palazzo in questione sarebbe identificato con la *domus* menzionata nell'iscrizione del Ponte dei Mulini (1198), oggi conservata presso il Museo di Palazzo San Sebastiano.

<sup>39</sup> A titolo esemplificativo di questa tendenza si vedano i contributi riuniti in CICINELLI, *Matilde, Mantova*.

<sup>40</sup> CALZONA, *Grixopolus parmensis*, pp. 264-266 e ID., *La rotonda ed il palatium*, p. 107.

<sup>41</sup> Cfr. A. CALZONA, *Precisazioni sulla cronologia dei dipinti della cupola del Battistero di Parma*, in

D'altra parte, per quanto scarse, le fonti documentarie non lasciano adito a dubbi sull'effettiva costruzione dell'edificio alla metà del secolo e, osservando le murature, non si trova traccia di fratture o variazioni nella tessitura muraria che possano giustificare l'ipotesi del recupero nella nuova fabbrica di apparecchi murari più antichi. Anche la datazione alta dei dipinti pare poi reggersi su elementi deboli, quali la pretesa arcaicità di certe armature – che tuttavia troviamo identiche, ad esempio, nei dipinti del Battistero di Parma attorno alla metà del secolo<sup>42</sup> o nelle miniature di un codice pavese risalente al secondo Duecento<sup>43</sup> – o la persistenza di elementi formali in contrasto con la cultura bizantina, senza dubbio duecentesca, che impronta il resto della decorazione della sala.

Ma siamo proprio certi che la diversità formale si traduca sempre in una diversa cronologia? Come hanno insegnato, ad esempio, Otto Brendel e Meyer Shapiro, pur rivolgendosi ad altre epoche, gli artisti erano in grado di esprimersi con linguaggi differenti e la scelta dei materiali poteva condizionare la stessa «concezione delle forme»<sup>44</sup>. A ben vedere, i dipinti realizzati sui timpani delle pareti di testa si differenziano in primo luogo per la tecnica esecutiva, essendo condotti non su intonaco come il resto della decorazione della sala, ma su un semplice scialbo, e per di più a risparmio, sfruttando il colore del fondo come tinta per le figure. Questo tipo di pittura, di più rapida esecuzione, permetteva di ricoprire velocemente ampie aree e si dimostrava particolarmente utile per superfici di sacrificio o poco visibili, com'è nel nostro caso; in effetti, se il sistema di coperture medioevale corrispondesse a quello oggi in uso, i due dipinti si sarebbero trovati al di sopra del livello delle capriate, in una zona senz'altro meno illuminata

---

*Salimbeniana*, atti del convegno per il VII centenario di fra Salimbene (Parma 1987-1989), Bologna 1991, pp. 48-116: 56.

<sup>42</sup> L.C. GENTILE, *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Cuneo 2004, p. 18, nota 10, suggeriva una datazione del ciclo ad anni successivi al 1210-1220 proprio sulla base di un'analisi degli armamenti.

<sup>43</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 76.79, *Philosophia moralis anonymi gallica lingua*, c. 25r. Devo a Marco Merlo la gentile segnalazione della miniatura.

<sup>44</sup> A questo proposito ci sembra significativa la discussione sulle «ineguaglianze del contemporaneo» avviata da O.J. BRENDEL, *Introduzione all'arte romana*, a cura di S. Settis, Torino 1982 (ed. or. 1980). Osservando come il principio di coerenza sia un'invenzione tutto sommato moderna, M. SHAPIRO, *Lo stile*, Roma 1995 (ed. or. 1953), pp. 8 e 18 aveva rilevato la possibilità che «i materiali [...] influiscano sulla concezione delle forme» e che uno stesso artista possa allo stesso tempo esprimersi in «quelli che si considerano due stili diversi».

e visibile. Sorge quindi il sospetto che si sia scambiato per arcaicità ciò che invece dipende da un'esecuzione più sommaria, finalizzata a dare visibilità ad una figurazione meno accessibile<sup>45</sup>. 3

L'impressione trova poi conferma nel fatto che le scene sulle controfacciate erano senz'altro parte integrante del più ampio complesso decorativo realizzato alla metà del secolo, e non gli unici frammenti sopravvissuti di un più antico insieme distrutto. I restauri degli anni Novanta hanno infatti recuperato sulla parete settentrionale ampie tracce della partitura decorativa che incorniciava le finestre e scandiva lo scorrere altrimenti uniforme delle murature. Nel coacervo d'intonaci colorati si trovano due frammenti figurati, per noi di assoluto interesse. Nel primo, individuiamo tre personaggi che si tengono per mano all'interno di un padiglione, interpretati ora come un gruppo di oranti, ora come una rappresentazione di «un giuramento collettivo, simile a quelli che precedettero l'assalto e la presa di Antiochia»<sup>46</sup>. 14a

Nell'altro, si riconosce uno scontro tra cavalieri muniti di elmi pentolari colorati, mentre una figura vestita di gonnella, nella parte alta della scena, guarda in direzione opposta a quella del combattimento. I pochi frammenti sopravvissuti lasciano intendere che nei due riquadri fosse risolta la narrazione di una battaglia preceduta dalla stipula di un accordo, simboleggiato da un'immagine molto simile a quella che identifica la *Concordia civium* in un capitello del Palazzo della Ragione di Bergamo<sup>47</sup>. 14b

15

La corrispondenza nella tematica, cavalleresca e bellica, tra i due riquadri e le scene dei timpani porta a ritenere che in origine vi fosse una continuità narrativa tra le pareti della sala; nella fascia soprastante le polifore dei lati lunghi era probabilmente descritto, dunque, qualche episodio di raccordo tra il *Viaggio* e l'*Assalto alla fortezza*<sup>48</sup>. È tuttavia evidente che le scene indivi-

<sup>45</sup> Sulla pittura su scialbo e sui suoi impieghi in età medioevale si veda V. GHEROLDI, *Sistemi tecnici di pittura murale. Intonaci e pratiche di pittura nell'area dell'alto Garda bresciano*, in G.P. BROGIOLO et al., *Chiese dell'alto Garda bresciano. Vescovi, eremiti, monasteri, territorio tra tardoantico e romanico*, Mantova 2003, pp. 95-132 e, in breve, S.B. TOSATTI, *Le tecniche della pittura medievale*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 295-433: 302-303.

<sup>46</sup> Cfr., rispettivamente, CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 256 e GIOVANNONI, *Il complesso dei dipinti*, p. 56.

<sup>47</sup> Sul capitello bergamasco cfr. F. BUONINCONTRI, *Scultura a Bergamo in età comunale. I cantieri di S. Maria Maggiore e del Palazzo della Ragione*, Bergamo 2005, p. 140.

<sup>48</sup> Tale continuità è stata riconosciuta anche da GIOVANNONI, *Il complesso dei dipinti*, p. 56, che tuttavia continuava ad attribuire l'insieme ad un ciclo di soggetto crociato e matildico

14a, b  
16

duate sulla parete settentrionale non possono in alcun modo essere datate al XII secolo, come lasciano intuire i particolari degli armamenti – troviamo ancora una volta quegli elmi cilindrici tipicamente duecenteschi – e soprattutto i dati di stile, tanto prossimi al *Giudizio finale* firmato da Grixopolo: le figure a fatica si staccano dal fondo, con i volti tondi dai grandi occhi spalancati, l'espressione vagamente allucinata e i capelli simili a caschi segnati da poche linee<sup>49</sup>.

È dunque possibile che proprio al maestro parmense sia attribuibile la realizzazione dell'intero assetto decorativo dell'aula? La corrispondenza di mano tra l'autore delle scenette cavalleresche sulla parete settentrionale e quello del *Giudizio* ci pare difficilmente confutabile; ma è possibile che alla stessa bottega si debbano anche le più sommarie scene tinteggiate sui timpani?

17

18

L'evidente disomogeneità formale impedisce di procedere attraverso il semplice confronto. Tuttavia, nella parte centrale dell'*Assalto alla rocca* troviamo un altro elemento, mai finora notato, che ci riporta a Grixopolo. Una nicchia nella parete era circondata da un motivo dipinto a finto marmo, realizzato direttamente sulla muratura in mattoni e chiaramente in fase con la dipintura della rocca. Il finto paramento, percorso da un reticolo di linee nere che si intrecciano a simulare le screziature della pietra, presenta la stessa configurazione delle lastre marmoree che Grixopolo dipinse nella parte sottostante al *Giudizio* – dunque, in una zona della decorazione indubbiamente riferibile al suo intervento, dal momento che non si riscontrano 'salti' nella stesura degli intonaci – e che ritroviamo anche sulla controfacciata opposta, in corrispondenza dello stipite del portale d'ingresso. E, più in generale, abbiamo già segnalato come il ripetersi della medesima decorazione marmorizzata sull'intero perimetro dell'aula lasci intuire l'esistenza di un progetto decorativo attentamente pianificato ed affidato ad un'unica maestranza, alla quale andranno a questo punto ricondotte anche le parti più strettamente narrative.

Pertanto, è probabile che i lavori fossero iniziati all'indomani della co-

---

appartenente ad un fantomatico edificio esistente prima del 1250.

<sup>49</sup> Su basi tecniche l'attribuzione di questi frammenti al pittore parmense era stata valutata anche da A. MASSARELLI, *La ricerca e l'intervento di restauro*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 183-188: 188.

struzione dell'edificio, forse procedendo proprio dalla parete occidentale; in questo punto, infatti, il rivestimento pittorico doveva per forza essere concluso – ma non necessariamente da molto tempo – quando si rimontarono i ponteggi per la dipintura della scena infamante di Marcaria, verosimilmente realizzata non più tardi del 1252-1253.

Nel caso specifico mancano gli elementi per verificare la successione degli avvenimenti; tuttavia, motivi di opportunità e ragioni inerenti al 'genere' infamante lasciano presumere che la figurazione fosse stata realizzata a breve distanza dall'avvenimento<sup>50</sup>. Sebbene al momento non sia possibile parlare di una vera costante, le fonti lasciano intuire che – almeno per gli atti 'criminosi' di maggiore rilievo politico – vi fosse una stretta consequenzialità temporale tra l'avvenimento, l'emanazione della sentenza e la dipintura ad infamia dei colpevoli. Si direbbe che a Parma, nel 1294, la condanna per corruzione dei funzionari comunali sia stata accompagnata dalla loro dipintura nei palazzi civici; ed altrettanto dicasi del trattamento riservato a quel Magnano da Corzano che, nello stesso anno, aveva sottratto al Comune il *castrum* di Grondola con l'aiuto di altri esbanniti: messi al bando come traditori, furono «depicti in palatio veteri Communis cum nominibus et pronomibus eorum»<sup>51</sup>. Nel 1313, i magistrati padovani condannarono Guido da Lozzo per tradimento e decisero di dipingerne l'effigie «in palacio comunis Padue», verosimilmente in seguito alla proditoria consegna del castello familiare organizzata dal padre Nicolò l'anno precedente<sup>52</sup>. A Brescia, infine, la richiesta di effigiare ad infamia i traditori di Porta Sant' Alessandro giunse nel 1298, a cinque anni dall'avvenimento, solo perché gli estrinseci erano riusciti nell'intento di sovvertire il governo cittadino<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Sull'argomento si veda il sempre fondamentale G. ORTALLI, *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle. «...pingatur in Palatio...»*, Paris 1994. Non vi sono evidenze che permettano di ricondurre anche la pittura infamante alla mano di Grixopolo ed anche l'esame paleografico dei *tituli* farebbe pensare all'opera di un diverso artefice.

<sup>51</sup> *Annales parmenses maiores*, in *Annales et notae parmenses et ferrarienses*, a cura di P. Jaffé, in *MGH, Scriptores*, XVIII, Hannoverae 1863, pp. 664-790: 713-714.

<sup>52</sup> La decisione fu presa il 2 giugno 1313; cfr. S. BORTOLAMI, «*Spaciosum, immo speciosum palacium*». *Alle origini del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova. La storia, l'architettura, il restauro*, a cura di E. Vio, Padova 2008, pp. 39-73: 51-52 e nota 102. Sugli avvenimenti del dicembre 1312-gennaio 1313 si veda *Le opere di Ferreto de' Ferreti vicentino*, a cura di C. Cipolla, 3 voll., Roma 1908, II, p. 139, che a sua volta ricorda la dipintura infamante «in excelso atrii publici» di Nicolò da Lozzo e dei suoi fiancheggiatori.

<sup>53</sup> Sulla vicenda rimandiamo a FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 123-128.

Se pertanto è probabile che la ridipintura col *Tradimento di Marcaria* vada situata entro il 1252-1253, è dunque evidente che a tali date la decorazione del salone doveva essere quantomeno a uno stadio avanzato. Si viene dunque consolidando la cronologia già avanzata da Arturo Calzona e Costanza Segre Montel che, ragionando attorno alla presenza di Giovanni Buono nel *Giudizio finale*, avevano collocato il cantiere di Grixopolo tra il 1249, anno di morte dell'eremita mantovano, ed il 1254; in quell'anno il processo di canonizzazione, avviato col concorso del Comune e dell'Episcopio, si era infatti arrestato a causa dei sospetti di eresia gravanti sul frate, fino ad allora assunto come difensore dell'ortodossia e strenuo avversario degli eretici (ovviamente identificati con Federico II ed i suoi fiancheggiatori)<sup>54</sup>. Se Calzona mostrava poi di propendere per una datazione prossima al 1254<sup>55</sup>, la Segre Montel stringeva la cronologia attorno al 1251 in concomitanza con l'avvio del processo di canonizzazione<sup>56</sup> e, sottolineiamo noi, della festante cerimonia di traslazione e deposizione del corpo del santo nell'arca in Sant'Agnese<sup>57</sup>.

#### 4. Il ritorno di Grixopolo. Le ragioni di una seconda firma

La rilettura del cantiere mantovano sembra dunque confermare le conclusioni dei due studiosi, anche se, a nostro avviso, il termine del 1254 dovrà essere fissato più per ragioni legate alla velocità di avanzamento del cantiere che per la sospensione della causa di beatificazione dell'eremita mantovano, che peraltro continuò ad essere venerato in città ancora a lungo<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Cfr. GARDONI, *Signa sanctitatis*, pp. 300-304: 313.

<sup>55</sup> CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 272 e ID., *La rotonda ed il palatium*, p. 107. La forbice 1249-1254 è accettata anche da E. DATEL, *Grixopolo pictor*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 72-76.

<sup>56</sup> Cfr. C. SEGRE MONTEL, *Grixopolus*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, p. 584; BERTELLI, *Tre secoli di pittura milanese*, p. 183 confermava la datazione «presumibilmente verso il 1250 e cioè subito dopo la morte del frate». La sovrapposizione della scena di Marcaria – erroneamente interpretata come un'immagine di pacificazione sulla scorta dell'interpretazione datane dalla FANTINI D'ONOFRIO, *Le iscrizioni parietali*, pp. 142-149 e 156-160 – comprova una datazione dello strato di Grixopolo al 1249-1251 per M. GARGIULO, *Programmi politici dei palazzi comunali in Italia settentrionale*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, pp. 350-356: 354 (che però continua a datare le scene dei timpani agli inizi del Duecento; cfr. *ibid.*, p. 350).

<sup>57</sup> Su questo punto si veda GARDONI, *Signa sanctitatis*, p. 300.

<sup>58</sup> La rubrica *De feriis* degli statuti bonacolsiani annovera tra le festività maggiori «in mense maii: sanctorum Phylippi et Iacobi apostolorum et Beati Çaneboni»: *Statuti bonacolsiani*,

Ad ogni modo, la partecipazione di Grixopolo non si risolse nell'esecuzione del primo strato della decorazione del palazzo. Abbiamo già indicato come, sempre sulla parete orientale, poco al di sopra della prima firma si trovi una seconda sottoscrizione, che l'artista parmense appose in calce alla *Vergine col Bambino e santi*. L'immagine si sovrappone alle prime pitture e, pertanto, andrà necessariamente attribuita ad un successivo intervento che, come si è detto, comportò una radicale rimodulazione dell'assetto figurativo della parete. Nella ridipintura, l'*Assalto alla rocca* fu cancellato e rimpiazzato da una duplice figurazione di soggetto sacro, composta dalla *Vergine col Bambino* e da un *San Cristoforo*. La posizione speculare dei due riquadri rispetto al centro della parete e, soprattutto, l'impiego di un'identica cornice a fasce concentriche, nella parte superiore conclusa da un nastro 'spazioso' giallo e verde che segue l'andamento della falda del tetto<sup>59</sup>, non lasciano adito a dubbi sulla loro pertinenza ad un progetto unitario. Anche nel *San Cristoforo* lo stile di Grixopolo è del resto facilmente riconoscibile<sup>60</sup>, nei panneggi solcati da pesanti linee nere, nei volti arrotondati e rialzati sulle gote da tocchi di cinabro (ora virati in nero) o nelle figure che, pur facendosi monumentali, conservano l'aspetto di sagome ritagliate.

10, 12

9

L'operazione fu probabilmente dettata da una volontà di aggiornamento del programma figurativo al fine di renderlo più rispondente alla funzione giudiziaria dell'aula, andando così ad integrare l'immagine apocalittica comune ai luoghi di riunione dei tribunali<sup>61</sup>. Anzi, i nuovi riquadri sembrano quasi originati dal proposito di mitigare il terribile spettacolo inscena-

II, 25, pp. 193-194. Si tratta senz'altro di Giovanni Bono, il cui nome compare nei documenti con le varianti Giambono, Zanibono, Zannebono; cfr. L. CANETTI, *Giovanni Bono (Giambono, Zanibono, Zannebono)*, in *DBI*, 55, Roma 2000, pp. 731-734.

<sup>59</sup> È probabile che nell'occasione anche le parti rimanenti della scena bellica fossero state coperte con uno scialbo, al fine di omogeneizzare l'aspetto della parete; l'impossibilità di reperire documentazione relativa all'ultimo intervento di restauro lascia senza conferma le nostre impressioni.

<sup>60</sup> L'attribuzione, formulata da PACCAGNINI, *La pittura*, p. 256 e ripresa da SEGRE MONTEL, *Pittura del Duecento in Lombardia*, p. 62, è stata riproposta con nuovi confronti da CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 261.

<sup>61</sup> Ad esempio, sotto una figurazione del *Cristo giudice alla fine dei tempi* sedeva il vescovo di Bergamo attorno al 1300; cfr. F. SCIREA, *I dipinti murali dell'aula della curia di Bergamo: vicenda e temi iconografici*, «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere e arti di Bergamo», 66, 2002-2003, pp. 119-142. Che la nuova campagna pittorica fosse stimolata dalla destinazione del luogo ad aula di tribunale è pensiero condiviso anche da GARGIULO, *Programmi politici*, p. 353 che però non individua la posterità delle scene del timpano rispetto al sottostante *Giudizio*.

to dall'irrevocabile tribunale divino. La Vergine, coadiuvata dalla corte dei santi venerati dai Mantovani, poteva ora intercedere presso il Figlio – qui ritratto bambino, ma seduto a gambe incrociate, forse in segno di autorità e di giudizio<sup>62</sup> – in favore dell'uomo peccatore. Alle persone che si recavano presso i tribunali 'del Paradiso' e 'dell'Inferno' era così offerta una rassicurante speranza di salvezza, racchiusa non solo nella figura dell'Avvocata celeste ma, forse, anche nelle parole del *titulus* metrico che ancora l'accompagna. Questo è stato tracciato in caratteri gotici maiuscoli, di ampio modulo e vergati in bianco, così da poter essere visti – se non letti – dal basso: TU VITE PORTUS TU DELECTABILIS ORTUS / TU PARES ABSQUE MARIS SEMINE STELLA MARIS<sup>63</sup>.

Del resto, Ludovico Zdekauer aveva già rilevato la frequenza delle immagini di pietà nella decorazione delle aule di giustizia<sup>64</sup>, tra le quali la Vergine era certo quella di effetto più immediato<sup>65</sup>. Per assicurarsi dell'esito rincuorante della rappresentazione, i magistrati mantovani vollero accostarvi anche l'effigie di san Cristoforo, santo, come ricordato, dalle conclamate virtù profilattiche, protettore di viandanti e di pellegrini e, soprattutto, amuleto contro la temutissima 'mala morte', che coglieva di sorpresa il malcapitato impedendogli di confessare i peccati<sup>66</sup>. Anche la figura del

<sup>62</sup> Sul significato delle gambe incrociate, cfr. F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age*, 2 voll., Paris 1982-1989, II. *La grammaire des gestes*, 1989, pp. 158-159.

<sup>63</sup> I versi sono tratti da un inno in onore di Maria, che prosegue descrivendo la madre di Cristo come fonte di vita eterna e veicolo di grazia per i peccatori: «[...] Da mihi, quod quaero, quod per te cernere spero, / regnum caelorum veniam scelerumque meorum [...]», in C. BLUME, G.M. DREVES, *Analecta hymnica medii aevi*, XLVI. *Pia dictamina*, Frankfurt am Main 1961 (ed. or. 1905), p. 154, che riportano la notizia (purtroppo non verificabile) della presenza del componimento in un manoscritto del XII secolo.

<sup>64</sup> Nel classico L. ZDEKAUER, *Iustitia. Immagine e idea*, «Buletino senese di storia patria», 20, 1913, pp. 384-425: 406.

<sup>65</sup> La peculiare funzione intermediatrice della Madre di Cristo è dichiarata, ad esempio, nell'Aula dell'Udienza dell'Arte della Lana a Firenze, sede del tribunale della mercatura; nella parete di testa, una *Vergine* sovrastata dal *Cristo giudice* armato di spada è accompagnata da un'iscrizione che ne esalta la sapienza e la capacità di dare conforto ai peccatori: «O dulcissima semper Virgo Maria, in te angeli recipiunt laetitiam, inveniunt iusti gratiam, peccatores in eternum veniam consecuntur. In gremio Matris residet sapientia Patris». Il dipinto è datato entro il 1310-1320 da L. BELLOSI, *Una precisazione sulla Madonna di Orsanmichele*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 voll., Milano 1977, I, pp. 152-156.

<sup>66</sup> Sul santo si veda *ad vocem* L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 voll., Paris 1955-1959, III, 1. *Iconographie des saints*, 1958, pp. 304-314 e, più recentemente, M. PARAVENTI, *San Cristoforo, protettore dei viandanti e dei viaggiatori: l'iconografia in Europa, in Italia e nelle Marche con particolare riferimento al sec. XVI*, in *Homo viator nella fede, nella cultura, nella storia*, atti del convegno (Abbazia di Chiaravalle di Fiastra [Macerata] 1996), a cura di B. Cleri, Urbino

colossale traghettatore compensava in qualche modo il sottostante *Giudizio finale*, secondo uno schema che peraltro, mezzo secolo più tardi, fu adottato anche nel Broletto di Brescia. Tra i dipinti strappati negli anni Cinquanta del Novecento dal sottotetto dell'ala meridionale del palazzo sono infatti alcuni *Angeli* e un *San Cristoforo*, senza dubbio risalenti ad una composizione unitaria realizzata tra il finire del Duecento e gli inizi del Trecento, quando il palazzo divenne sede unica dei tribunali per la città e per il contado<sup>67</sup>.

19a, b

Più difficile, al momento, è determinare una precisa datazione della parziale ridipintura del salone mantovano. Anche in questo caso, infatti, la presenza di Giovanni Buono non può essere certo vincolante per una datazione entro il 1254. La stratigrafia degli intonaci e la presenza di una seconda sottoscrizione lasciano comunque intuire l'appartenenza dei dipinti ad un cantiere un poco scalato nel tempo rispetto alla prima decorazione dell'aula. Purtroppo, la nostra limitata conoscenza dell'attività di Grixopolo – sostanzialmente ristretta ai soli dipinti del palazzo mantovano – non restituisce un'esatta percezione del suo percorso artistico, ostacolando la costruzione di una seriazione relativa dei documenti pervenuti. Rispetto alle figure dei patriarchi del *Paradiso*, le uniche che per monumentalità e dimensioni possono essere messe a confronto con le immagini del secondo strato, la pittura appare più sciolta e distesa, costruita sui trapassi di colore e non più solo sull'insistente ricorso al segno grafico per definire lo spezzarsi dei panneggi e l'ammassarsi di barbe e capelli.

7

Non pensiamo tuttavia che il secondo intervento di Grixopolo possa scivolare troppo oltre gli anni Cinquanta del Duecento. Infatti, il fermento decorativo che accompagnò le prime fasi di vita dell'edificio non fu poi seguito da altri interventi significativi. Anche la cancellazione nel 1259 del *Tradimento di Marcaria* non portò all'esecuzione di nuove figurazioni, come

---

1997, pp. 111-123 e EAD., *San Cristoforo, protettore dei viandanti e dei viaggiatori*, in *In viaggio con San Cristoforo. Pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età Moderna*, catalogo della mostra (Jesi 2000-2001), a cura di L. Mozzoni, M. Paraventi, Firenze 2000, pp. 53-82: 56.

<sup>67</sup> Sui dipinti, presentati una prima volta da G. PANAZZA, *Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 147, 1946-1947, pp. 79-104: 95 si veda ora FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 193-194. Il conferimento al palazzo bresciano di una preminente funzione giudiziaria all'inizio della signoria di Berardo Maggi – notizia riportata da MALVEZZI, *Chronicon*, VIII, col. 962, cap. CXXIV – potrebbe aver determinato anche l'iconografia dei rilievi di primo Trecento della balconata da cui si leggevano i proclami (Loggia delle Grida), sui quali torneremo a breve in altra sede.

accadde invece a Brescia una quarantina di anni più tardi, quando fu coperto il ciclo infamante dei *Cavalieri incatenati*<sup>68</sup>. A Mantova si procedette solo alla scialbatura ed alla parziale abrasione di un'immagine ormai del tutto inutile, se non addirittura controproducente<sup>69</sup>. Probabilmente, a quanto è dato oggi intendere, i pennelli tornarono a scorrere – e non certo per molto – sulle pareti del palazzo pubblico mantovano solo a inizi Trecento, a seguito della prescrizione statutaria che imponeva la dipintura delle insegne per i tribunali<sup>70</sup>. Pertanto, possiamo supporre che proprio il montaggio dei ponteggi necessari per la cancellazione della pittura infamante di Marcaria avesse offerto anche l'occasione per la ridipintura della parete orientale.

##### 5. Per un riesame del Battistero di Parma

L'attività di Grixopolo, ora indubbiamente parmense, nel palazzo civico di Mantova introduce ad un problema di geografia artistica di non secondaria importanza, portando utili elementi d'indagine sulla circolazione dei caratteri bizantini e paleologi che, nel secondo Duecento, dominarono ampia parte della produzione pittorica lombarda. Concordando con Gianfranco Fiaccadori, non crediamo che il nome del pittore possa essere interpretato come una spia della sua origine greca, né come un dotto calco sul nome bizantino di Parma (*Chrysopolis*) programmaticamente realizzato<sup>71</sup>. Infatti, per quanto inconsueto in altri contesti, il nome Grixopolo compare più volte nella città emiliana già nel corso del XII secolo ed è ancora attestato in pieno Trecento, quando la 'maniera greca' era ormai decisamente superata<sup>72</sup>. Il fat-

<sup>68</sup> Sui quali si vedano ora G. MILANI, *Prima del Buongoverno: motivi politici e ideologia popolare nelle pitture del Broletto di Brescia*, in «Studi medievali», s. 3, 49, 1, 2008, pp. 19-85 e M. FERRARI, *I Cavalieri incatenati del Broletto di Brescia. Un esempio duecentesco di araldica familiare*, «Archives héraldiques suisses», 2, 2008, pp. 181-212.

<sup>69</sup> Nel 1259, proprio nel Palazzo Nuovo, furono ratificati i capitoli di un'alleanza anti-ezzeliniana che disponevano anche il rientro dei Mantovani coinvolti nel fatto di Marcaria; cfr. *Liber privilegiorum comunis Mantue*, a cura di R. Navarrini, Mantova 1988, pp. 214-222: 218.

<sup>70</sup> Non sappiamo invece nulla delle insegne con animali che, in analogia con quanto accadeva in altre città dell'Italia settentrionale, pare che indicassero i seggi dei giudici già negli anni Ottanta del Duecento; cfr. ancora FERRARI, *Héraldique et organisation de l'espace*.

<sup>71</sup> Così invece per PACCAGNINI, *La pittura*, p. 257 ripreso da CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 274; DATEL, *Grixopolo pictor*, p. 76 sembra suggerire un'origine orientale dell'artista, senza contatti con Parma.

<sup>72</sup> Alle attestazioni riportate da FIACCADORI, *Grixopolus pictor*, p. 37 aggiungiamo il *Grixopolus de Onebonis*, cittadino parmense, citato come già morto in una pergamena (ora in collezione privata) rogata a Parma dal notaio *Grixopinus de Rotellis* nel 1350.

to, poi, che nella prima sottoscrizione il pittore dichiara il proprio luogo di provenienza non desta alcuna sorpresa, dal momento che tale affermazione risponde semplicemente ad una prassi diffusa tra gli artefici che si trovavano ad operare lontani dal loro contesto d'origine<sup>73</sup>.

Più interessante, semmai, è la scomparsa del toponimo d'origine nella seconda (e più tarda) firma, in quanto consente indirettamente di rivalutare i termini cronologici del soggiorno mantovano dell'artista. Pur nell'oscillazione tipica del lessico impiegato nelle sottoscrizioni, infatti, il fatto che quest'ultima non contempli più la menzione dei 'natali' emiliani del pittore induce ad esprimere, pur cautamente, il sospetto dell'ormai avvenuto suo trasferimento sulle sponde del Mincio. Giunto forse a Mantova per l'esecuzione del ciclo del palazzo pubblico, dunque, Grixopolo poté prolungare il suo soggiorno per un certo periodo, almeno per l'intervallo intercorrente tra le due sottoscrizioni.

Il documento rinvenuto da Gardoni e la lettura dei dipinti del Palazzo della Ragione e del loro corredo epigrafico consentono dunque di illuminare alcuni aspetti del percorso di Grixopolo, ma certo non di ricostruirne la biografia artistica, ancora gravata da molti interrogativi.

Nel caso specifico, si è cercato di comprendere le ragioni che indirizzarono la committenza mantovana verso il maestro parmense. Arturo Calzona sospettava che l'arrivo di Grixopolo fosse in qualche modo collegato alla nomina vescovile del conterraneo Martino da Parma, alla guida della diocesi lombarda dal maggio del 1252 fino al 1268<sup>74</sup>. L'intuizione parrebbe confermata dal documento pubblicato da Gardoni, che ricorda il pittore in circostanze che sembrano alludere ad un rapporto di familiarità con l'Episcopio mantovano<sup>75</sup>. Tuttavia, se riteniamo che i traditori di Marcaria siano stati effigiati non più tardi del 1252-1253, condannando una parte dello strato eseguito dal nostro frescante, non possiamo escludere che il pittore fosse

---

<sup>73</sup> Si veda in proposito A. DIETL, *Iscrizioni e mobilità: sulla mobilità degli artisti italiani nel Medioevo*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di M.M. Donato [«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16], Pisa 2008, pp. 239-250.

<sup>74</sup> CALZONA, *Grixopolus parmensis*, pp. 272-273 e *Id.*, *La rotonda ed il palatium*, p. 107, che considera il *Giudizio* come una prova giovanile di un artista poi maturato sotto la volta antelamica, pertanto da collocarsi attorno al 1254 e comunque entro l'episcopato di Martino da Parma (1252-1268).

<sup>75</sup> Cfr. GARDONI, *Ideologia religiosa*, p. 62.

salito sui ponteggi del Palazzo della Ragione già nel 1251, dunque prima che il vescovo Martino facesse il suo ingresso in città. Nell'intervento di Grixopolo sarebbe così riconoscibile un primo segnale di quella gravitazione della committenza mantovana verso l'area emiliana che si manterrà anche dopo la fine dell'episcopato di Martino. Infatti, senza attendere il Trecento inoltrato – quando nella città lombarda sono documentati il pittore Pietro di Daniele da Parma, detto Perolo, e il modenese Serafino de' Serafini – già nel 1279 è attestata la presenza di un «*Lombardus pinctor qui fuit de Parma*»<sup>76</sup>.

21-23

Le sottoscrizioni del Palazzo della Ragione testimonierebbero allora l'esistenza, sulla metà del XIII secolo, di una linea emiliana nelle fonti d'aggiornamento della pittura lombarda, a fianco delle meglio accertate (e documentate) influenze e presenze lagunari<sup>77</sup>. D'altra parte, proprio la Parma di cui Grixopolo si dice originario conserva, nella cupola del Battistero, quella che è forse la più alta testimonianza della corrente bizantineggiante che percorse la piana del Po nei decenni centrali del Duecento. L'accostamento d'obbligo tra il ciclo mantovano e quello parmense era già stato proposto dal Paccagnini, seppur in termini generici<sup>78</sup>, e col tempo l'idea che lo stesso Grixopolo avesse partecipato all'impresa del Battistero si è imposta, sollevando solo poche obiezioni<sup>79</sup>. Crediamo tuttavia che, anche alla luce di quanto abbiamo finora detto, il concorso dell'artista nel cantiere emiliano vada rimesso in discussione.

I dipinti di Parma sono piuttosto concordemente collocati in una forbice compresa tra il 1250 ed il 1270 – anno in cui la consacrazione dell'edificio poté sancire l'avvenuta conclusione dei lavori –, pur non mancando le voci

<sup>76</sup> Molto utili a questo proposito si rivelano i materiali pubblicati da S. L'OCCASO, *Per la pittura del Trecento a Mantova e la Crocifissione di palazzo ducale*, «Arte lombarda», n.s. 140, 1, 2004, pp. 46-56: 46 e Id., *Pittori a Mantova nei secoli XIII e XIV: qualche nuovo documento*, «Postumia», 18, 1, 2007, pp. 191-196: 194, dove lo studioso sottolinea come tra Due e Trecento tutti i pittori non mantovani documentati nella città fossero emiliani.

<sup>77</sup> Tale è la croce dipinta in Sant'Eustorgio a Milano, giunta da Venezia nel 1288 e ritenuta determinante per la diffusione del classicismo paleologo in area lombarda, come evidenzia C. SANTINI, *Un'antologia pittorica del primo Trecento nella chiesa di S. Francesco a Udine*, «Arte cristiana», 82, 762, 1994, pp. 185-198: 186.

<sup>78</sup> PACCAGNINI, *La pittura*, p. 257.

<sup>79</sup> SEGRE MONTEL, *Pittura del Duecento in Lombardia*, p. 62 nega la parentela fra il ciclo mantovano e quello parmense, vedendovi piuttosto un riferimento alla miniatura veronese coeva; sulla stessa linea si pone anche A. SEGAGNI MALACART, *Affreschi milanesi dall'XI al XIII secolo*, in *Il Millennio ambrosiano*, a cura di C. Bertelli, 3 voll., Milano 1987-1989, II. *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, 1988, pp. 196-221: 219.

dissonanti, tese a dimostrare una datazione attorno al 1233 (ma sulla base di argomentazioni meno convincenti)<sup>80</sup>. Sulla cronologia di Parma grava infatti il peso della notizia, riportata da Salimbene, di un lungo arresto del cantiere edilizio e di una sua conclusione solo con la ripresa della fornitura di marmo veronese dopo la morte di Ezzelino nel 1259<sup>81</sup>. Le tracce di un precedente intervento decorativo rilevate nella cupola, attribuite da Bruno Zanardi ad un progetto risalente alla fase romanico-antelamica<sup>82</sup> abbandonato in corso d'opera, stabilirebbero solo un *terminus post quem* per l'esecuzione dei dipinti bizantineggianti, che tuttavia si possono ragionevolmente collocare in prossimità della ripresa dei lavori all'edificio, concomitante con l'ultimazione dei paramenti esterni.

Sebbene possano oggi apparire isolati nella loro spettacolare monumentalità, i dipinti della cupola di Parma rappresentano una delle più sfavillanti declinazioni di un vocabolario formale diffuso nella pittura dell'area padana del secondo Duecento, che a Parma beneficiò semmai di un più

---

<sup>80</sup> Cfr., nell'ampia bibliografia dedicata alla datazione delle pitture del Battistero di Parma, L.V. GEYMONAT, *Parma 1233: pittura e iconografia in un Battistero gotico*, in *L'arte medievale nel contesto*, pp. 509-515, che esamina le tracce di una decorazione più antica (visibile in alcune nicchie) a suo avviso databile attorno al 1216, riprendendo l'interpretazione di un assetto decorativo lasciato incompiuto dalle maestranze 'romanico-antelamiche' proposta da B. ZANARDI, *Relazione di restauro*, in J. LE GOFF *et al.*, *Battistero di Parma*, 2 voll., Parma 1992-1993, II. *La decorazione pittorica*, 1993, pp. 219-250. Parimenti, la datazione al 1250 proposta da E. PAGELLA, *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. L'esperienza dell'Oriente*, *ibid.*, pp. 117-126: 125-126, appare diretta a stabilire l'anteriorità del ciclo di Parma rispetto ad altre analoghe imprese padane, al fine di consegnargli la palma di archetipo e di modello.

<sup>81</sup> «Item in precedentibus annis multa bona fecerant in civitate sua Parmenses. Compleverant enim baptisterium in superiori parte usque elevationem cacuminis; et iam diu fuisset completum, nisi Ycilinus de Romano, qui Verone dominabatur, impedimentum dedisset. Sulummodo enim de lapidibus Veronensibus baptisterium illud fiebat. Item leones magnos fecerunt fieri et columnas in maiori porta maioris ecclesie iuxta plateam baptisterii et palatii episcopii»: SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, 2 voll., Turnholt 1998-1999, II, p. 786 (la notizia è riportata al 1283, ma fa riferimento a fatti di anni precedenti). Sull'ambiguità del passo e sulle interpretazioni cui ha dato origine si veda, per un incrocio con l'analisi dei paramenti murari, B. ZANARDI, *Relazione di restauro*, in LE GOFF, *Battistero di Parma*, I, pp. 249-268: 266, che sostiene una conclusione dei lavori al 1216 e un'ultimazione dei soli rivestimenti marmorei tra il 1259 ed il 1262. A simili conclusioni è giunto anche S. LOMARTIRE, *Introduzione all'architettura del Battistero di Parma*, in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, a cura di C. Frugoni, Torino 1995, pp. 145-250: 212-221.

<sup>82</sup> Cfr. ZANARDI, *Relazione di restauro*, pp. 231-232, che ha ripreso tali conclusioni in *Id.*, *Alcuni dati di cultura materiale osservati durante il restauro eseguito tra 1986 e 1992*, in *Benedetto Antelami*, pp. 251-279: 251-261.

20 diretto contatto con le fonti bizantine<sup>83</sup>. Nella regione si trovano altri esempi culturalmente vicini, seppur diversamente declinati. Talora questi mostrano caratteri assai prossimi a quelli raggiunti dai frescanti parmensi, come verificiamo negli *Apostoli* strappati dall'abside di Santa Maria in Calchera a Brescia<sup>84</sup>, talora i riflessi di un 'classicismo' simile, ma originato da influenze venete, com'è ravvisabile nell'opera del cosiddetto Maestro di San Giovanni in Conca<sup>85</sup> e, soprattutto, nella *Vergine col Bambino e santi* di San Vincenzo a Galliano<sup>86</sup>.

In questo contesto, l'attività di Grixopolo costituisce pertanto una precoce attestazione di questa *koinè* figurativa di gusto neoellenistico, pienamente leggibile anche al di fuori di un suo diretto rapporto con i dipinti del Battistero, per i quali il nome di Grixopolo ci pare sia stato speso soprattutto a causa della sua documentata origine parmense. Infatti, i confronti formali finora proposti, benché non sempre agevoli a causa del difforme stato conservativo dei dipinti mantovani, non sembrano risolutivi per individuare la mano del maestro tra quelle operanti nel Battistero emiliano.

21 Dal punto di vista figurativo i pur innegabili richiami non giungono mai, a nostro avviso, a rivelare una paternità comune delle pitture, ma piuttosto la loro dipendenza da una comune tradizione e, forse, da similari procedimenti esecutivi<sup>87</sup>. Se, dal punto di vista compositivo, il *San Cristoforo* mantovano si rispecchia parzialmente nei profeti *Davide* e *Salomone* del Battistero, diversa appare la resa dei panneggi – a Mantova risolta in senso molto più grafico – e degli incarnati. In questi ultimi, la superficie più omogenea e

---

<sup>83</sup> Si veda M.L. GAVAZZOLI TOMEA, *Le pitture del Battistero di Parma e gli ottateuchi bizantini. Modelli e invenzione nelle storie di Abramo e Giovanni Battista*, «Arte medievale», n.s. 6, 2, 2007, pp. 87-132 ha da ultima ipotizzato l'utilizzo come modello per i cicli di un manoscritto miniato in grado di influenzare anche «il tratto» dei frescanti.

<sup>84</sup> Sui quali, da ultima, L.P. GNACCOLINI, *Frammenti da un ciclo duecentesco in S. Maria in Calchera a Brescia*, in *Società bresciana e sviluppi del romanico (XI-XIII sec.)*, atti del convegno (Brescia 2002), a cura di G. Andenna, M. Rossi, Milano 2007, pp. 225-234, con una datazione attorno alla metà del secolo.

<sup>85</sup> Sull'anonimo maestro si veda almeno M. BOSKOVITS, *Maestro di San Giovanni in Conca*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, 16 voll., Bergamo 1975-1995, I. *Le origini*, a cura di Id., 1992, pp. 102-107.

<sup>86</sup> Sulla quale rimandiamo, anche per la fortuna critica del dipinto, a C. TRAVI, *Affreschi del XIII e XIV secolo*, in *Galliano: pieve millenaria*, a cura di M. Rossi, Sondrio 2008, pp. 262-277: 267-270.

<sup>87</sup> Ci chiediamo se anche Grixopolo fosse ricorso all'utilizzo di antiboli – ricalchi su carta di dipinti realizzati per replicare all'infinito un modello – il cui impiego è stato individuato nel cantiere parmense; cfr. ZANARDI, *Relazione di restauro*, pp. 224-225.

sfumata della figura mantovana contrasta con i volti scavati e corrugati di Parma. Se poi osserviamo le capigliature e le barbe notiamo come, a prescindere dai tratti ricorrenti nell'intera cultura bizantina, a Mantova queste siano rese in modo molto più grossolano e sommario; e, sebbene questo si verifichi soprattutto nello strato più antico, non ci pare che le differenze con Parma siano attribuibili solo ad una sopravvenuta maturazione dell'artista<sup>88</sup>. Diversa è poi la monumentalità delle figure: possenti ed energiche, talvolta inquiete e scattanti quelle di Parma, più piatte e misurate quelle di Mantova. Ed anche il confronto con i dipinti riemersi nel vicino palazzo vescovile della città emiliana, attribuibili alla medesima maestranza all'opera nel Battistero, ci sembra confermare quest'impressione<sup>89</sup>.

22

Infine, lo stesso discorso vale pure per le iscrizioni, nelle quali non riscontriamo le corrispondenze da altri individuate, ma anzi notiamo sostanziali differenze tanto nella grafia dei caratteri – elemento comunque non sempre indicativo – quanto nel *ductus*, che a Parma appare molto più posato, così come più ricercato e graficamente costruito è il tracciato delle lettere<sup>90</sup>.

23

### Conclusioni

L'esame dei dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova, unito ad una ricognizione delle due sottoscrizioni della parete orientale, riconsegna dunque a Grixopolo la responsabilità di un cantiere immenso. Le pareti del salone furono interamente ricoperte da una decorazione pittorica che alter-

<sup>88</sup> Sulla base di una cospicua serie di confronti CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 271 conclude che i due cicli mostrino «una chiara coincidenza di mano» e che «il ciclo del Palazzo della Ragione corrisponda forse alla prima opera conosciuta di quella maestranza che poi lavorerà anche a Parma» (*ibid.*, p. 273).

<sup>89</sup> Nella definizione dei corpi nudi è qui visibile un'insistenza anatomica, seppur risolta schematicamente per via grafica, che non trova confronto nelle figurine delle anime del *Giudizio* mantovano. Per i dipinti del palazzo vescovile si veda G. FIACCADORI, *Postilla sui dipinti bizantineggianti del Battistero di Parma*, «Archivio storico per le province parmensi», s. 4, 51, 1999, pp. 457-479: 458-463 e 475 con una datazione alla metà degli anni Trenta che porta l'autore ad anticipare allo stesso giro d'anni i dipinti bizantineggianti del Battistero.

<sup>90</sup> Tra le numerose differenze si noti l'assenza a Parma di lettere forcellate o l'utilizzo di O tracciate quasi come rombi; totalmente diverse risultano anche le M onciali. Per una perfetta corrispondenza tra i due corredi epigrafici si era invece espresso CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 268. Un profilo del pittore con una sintesi delle diverse posizioni sorte nel dibattito sui rapporti tra Mantova e Parma si trova anche in ID., *Grixopolus parmensis*, in *EAM*, VII, 1996, pp. 102-105.

nava partiti decorativi (nella parte bassa) – girali vegetali, finti paramenti lapidei... – e raffigurazioni a carattere narrativo: nella parte sommitale delle pareti era probabilmente un ciclo di carattere ‘cavalleresco’, mentre sulla parete di fondo era un *Giudizio finale*. I lavori furono ripresi in un secondo momento – con la dipintura della *Vergine col Bambino e santi* e del *San Cristoforo* – come rivelano la lettura stratigrafica e l’apposizione di una seconda firma, operazione di cui al momento non conosciamo corrispettivi<sup>91</sup>.

Per quanto la sua presenza a Mantova sia documentata solo nel dicembre del 1252, è probabile che il maestro parmense avesse iniziato la sua opera già da qualche tempo, forse al termine dei lavori edilizi del palazzo (1250). Il dipinto che infamava i traditori di Marcaria, difficilmente realizzato dopo il 1252-1253, si sovrappose infatti alla decorazione che Grixopolo aveva già ultimato e che fu sacrificata, evidentemente, sull’onda delle contingenze politiche. L’arrivo a Mantova del pittore parmense poté pertanto essere indipendente dalla nomina vescovile di Martino da Parma nel 1252, e forse anche precederla.

Andrà ad ogni modo rivista, crediamo, l’ipotesi che l’Episcopio abbia esercitato una qualche influenza sulla decorazione dell’aula comunale, orientando in particolare la selezione dei soggetti rappresentati. Questa eventualità è stata messa in luce da Giuseppe Gardoni, che ha interpretato la reiterata presenza negli affreschi del beato Giovanni Buono come il segno di «una qualche forma di influenza da parte della Chiesa mantovana nell’orientare il lavoro e le scelte del pittore», al punto da giungere ad immaginare che «l’intero impianto ‘allegorico’ degli affreschi sia stato ideato dal pittore di concerto con l’episcopio»<sup>92</sup>. A prescindere dai rapporti intercorrenti tra Grixopolo e il vescovo mantovano, ci sembra invece che la figura del santo, particolarmente venerato dal ceto medio mantovano, possa essere letta come una traccia dell’ascesa del *Populus*, che nel 1257 giunse a nominare un suo capitano e poté avere qualche responsabilità anche nella

---

<sup>91</sup> Nella Lombardia comunale, l’unico altro esempio di doppia sottoscrizione all’interno dello stesso contesto monumentale proviene dalla distrutta Porta Romana a Milano, dove il Girardus che ‘firma’ i capitelli della porta potrebbe essere identificato con il Girardus de Mastegnianega che iscrive il proprio nome sulla lastra che commemorava l’impresa architettonica; sulla questione si veda almeno (oltre al già citato Dietl) M.T. FIORIO, *Opus turrium et portarum: le sculture di Porta romana, in Milano e la Lombardia in età comunale*, pp. 189-192 e le schede di Graziano Vergani (*ibid.*, pp. 471-473).

<sup>92</sup> GARDONI, *Ideologia religiosa*, p. 64.

scelta degli assetti decorativi dell'aula<sup>93</sup>.

Giunto nella città virgiliana allo schiudersi del sesto decennio, dunque, Grixopolo si trasferì probabilmente in maniera stabile nella città lombarda, come lascerebbe intuire l'assenza del toponimo *parmensis* nella seconda sottoscrizione. Purtroppo, queste ipotesi mancano dell'evidenza di dati documentari o figurativi, ed anche la supposta partecipazione del nostro artista alla decorazione del Battistero di Parma appare poco convincente. In questa prospettiva dovremo tornare allora ad interrogarci su quale sia stata l'incidenza, in prima battuta a livello locale, di un cantiere vasto e visibile come quello del Palazzo della Ragione. Il falciato panorama della pittura duecentesca lombarda difficilmente consentirà di sciogliere quest'ultimo interrogativo, ma certo non potremo ignorare l'indicazione di Miklòs Boskovits, che a suo tempo già scorgeva in Santa Maria del Gradaro le tracce di un'impresa pittorica riferibile agli stessi anni ed anticipatrice degli sviluppi documentati dai dipinti del Duomo e del Battistero di Parma<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> In tal prospettiva andrà forse calata anche la pittura infamante di Marcaria, dal momento che già ORTALLI, *La peinture*, p. 72 rilevava, soprattutto nella fase genetica del 'genere', una peculiare saldatura con i regimi guelfi di matrice popolare. Per un coinvolgimento del *Populus* nella decorazione dell'aula si era espresso anche CALZONA, *Grixopolus parmensis* (1989), p. 273, sospettando però anche un coinvolgimento della Chiesa per via della raffigurazione del *Paradiso*.

<sup>94</sup> M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Il Millennio ambrosiano*, III. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, 1989, pp. 26-69: 34.

## *Abstract*

Still extant in Mantua's Palazzo della Ragione (mid. XIII century) are some extensive parts of the pictorial programme that decorated the hall, once used to host civic councils and the court of justice. Traditionally considered to have been concluded in two distinct and distant phases of work, the paintings were actually carried out in a single and unitary intervention intended to decorate the walls and to adorn them with a cycle of courtly nature and with religious scenes. Among these, there is a *Final Judgement* that stands out as an exception in Lombard civic painting scenario, since it bears – only case known – the artist's signature. The painter is Grixopolo, maybe born in Parma and attested in Mantua in 1252, where he probably carried out the task of decorating the hall by himself. Few years later the artist returned to the palace, modifying his own work, as it is indirectly shown by several stylistic features and, moreover, by a second, even more unusual, signature. The article aims at describing the decoration programme of the hall, by delineating the several phases of execution and their chronology, thus determining the specific contribution of Grixopolo.

## *Referenze fotografiche*

- © Foto M. Ferrari: 1, 2, 3, 4a, 8, 14a, 14b, 15, 16, 18
- © Mantova, Soprintendenza: 4b, 5, 10, 12
- © Brescia, Musei Civici: 19b
- © Foto A. Breda: 20



1. Mantova, Piazza delle Erbe, Palazzo del Podestà (sul fondo) e Palazzo della Ragione (sulla destra).



2. *San Giacomo*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete d'ingresso.



3. Palinsesto pittorico. Mantova, Palazzo della Ragione, parete d'ingresso.



4a. GRIXOPOLO (?), *Imbarcazioni*, particolare della *Scena di navigazione*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete d'ingresso.



4b. GRIXOPOLO (?), *Assalto alla rocca*, particolare. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo.



5. GRIXOPOLO, motivi decorativi. Mantova, Palazzo della Ragione, angolo compreso tra la parete d'ingresso e la parete destra.



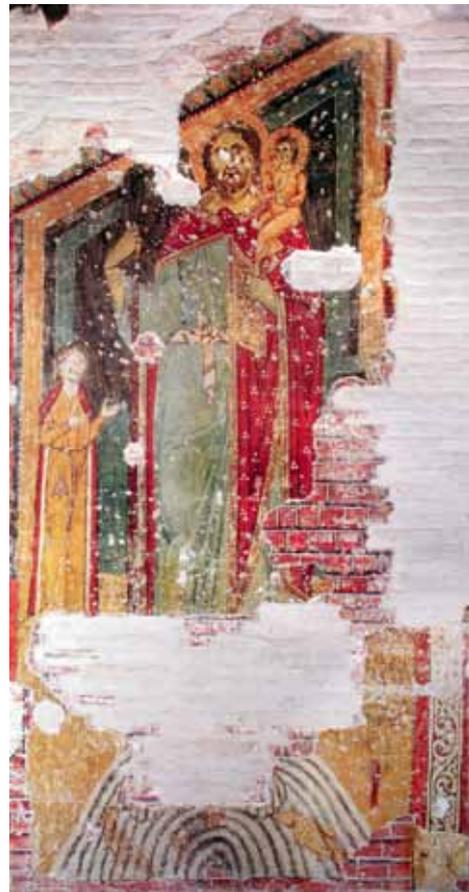
6. *Il tradimento di Marcara*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete d'ingresso (da CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 140-141, fig. 123).

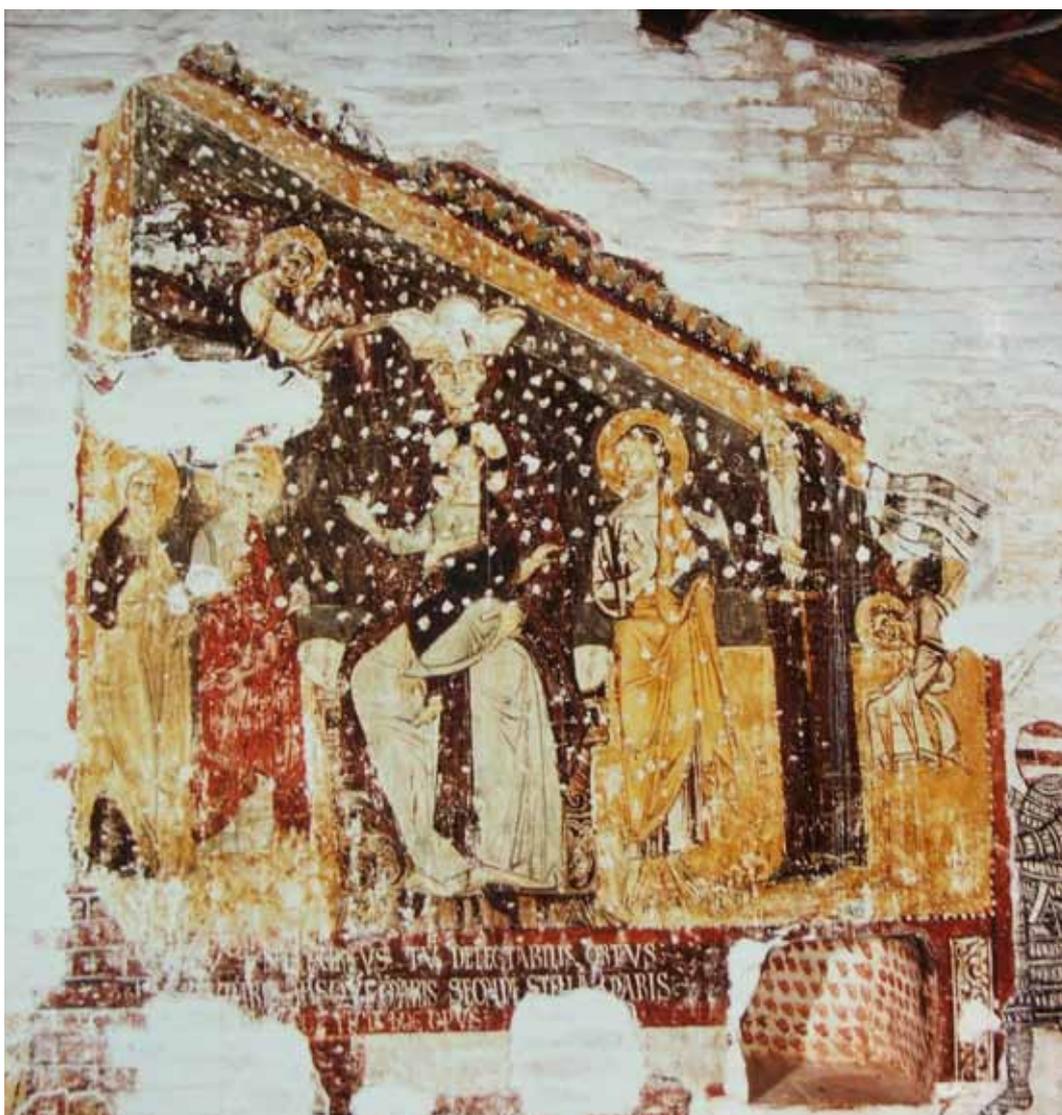


7. GRIXOPOLO, *Giacobbe e Isai*, particolare del *Giudizio finale*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete di fondo (da CICINELLI, *Matilde, Mantova*, p. 73, fig. 48).



8. GRIXOPOLO, *Crocifissione*, particolare del *Giudizio finale*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete di fondo.
9. GRIXOPOLO, *San Cristoforo*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo (da CICINELLI, *Matilde*, *Mantova*, p. 88, fig. 62).





10. GRIXOPOLO, *Madonna col Bambino e santi*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo.



11. Sottoscrizione di Grixopolo, particolare del *Giudizio finale*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete di fondo (da CICINELLI, *Matilde, Mantova*, p. 76, fig. 51).

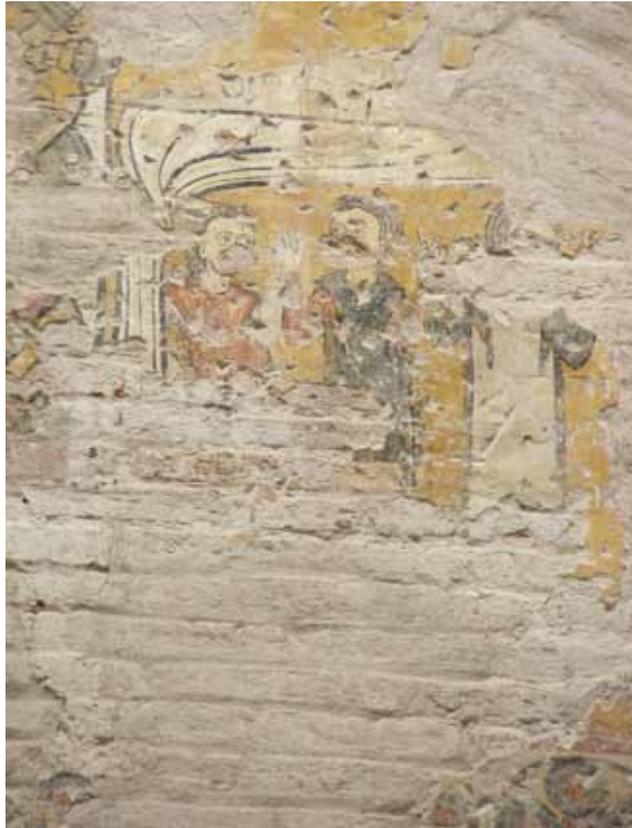


12. Iscrizione con la firma di Grixopolo, particolare della *Vergine col Bambino*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo.

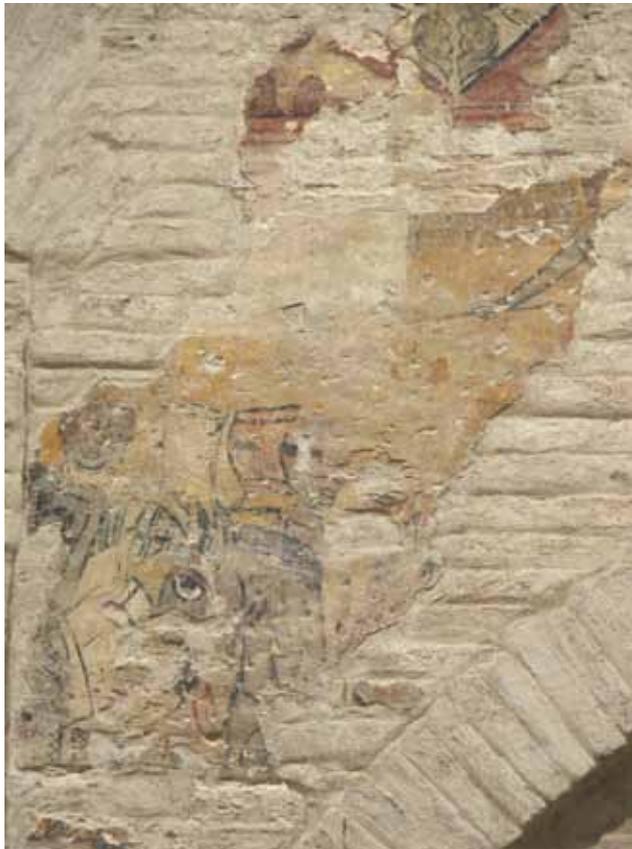


13. GRIXOPOLO (?), *Nocchiero*, particolare della *Scena di navigazione*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete d'ingresso (da CICINELLI, *Matilde*, *Mantova*, p. 104, fig. 81).

14a. GRIXOPOLO, *Personaggi sotto una tenda (sigla di un patto?)*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete sinistra.



14b. GRIXOPOLO, *Scontro tra cavalieri*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete sinistra.





15. *Concordia civium*. Bergamo, Palazzo della Ragione, capitello del portico.



16. GRIXOPOLO, *Giovanni Buono accolto da san Pietro all'ingresso del Paradiso*, particolare del *Giudizio finale*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete di fondo.

17. GRIXOPOLO,  
cornice  
decorativa.  
Mantova,  
Palazzo della  
Ragione,  
timpano della  
parete di fondo  
(da CICINELLI,  
*Matilde*,  
*Mantova*, p. 87,  
fig. 61).

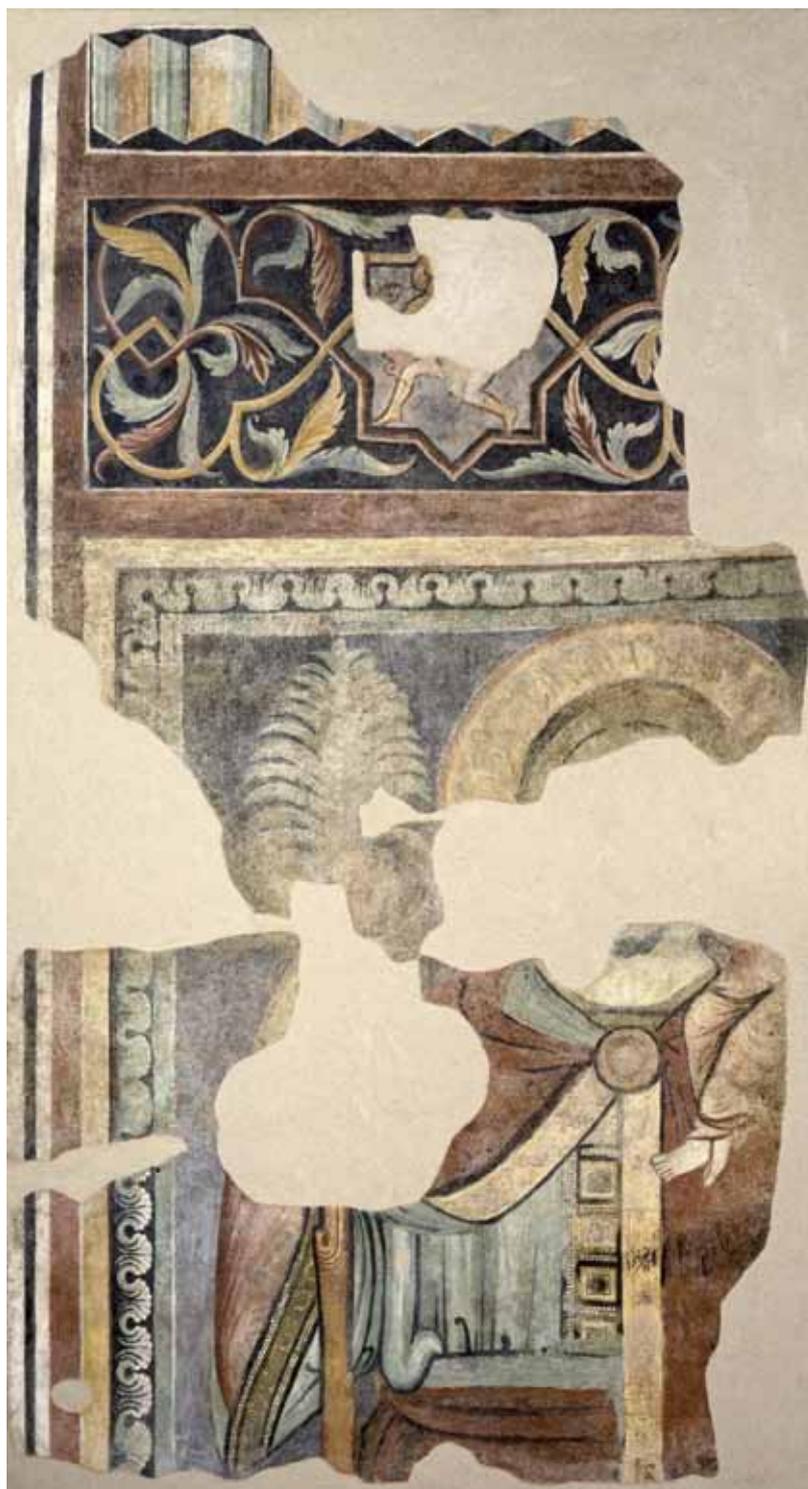




18. GRIXOPOLO, decorazione della porta d'ingresso. Mantova, Palazzo della Ragione, parete d'ingresso.



19a. *Angeli*. Brescia, Santa Giulia, Museo della Città (dal Broletto, sottotetto dell'ala meridionale).



19b. *San Cristoforo*, particolare. Brescia, Santa Giulia, Museo della Città (dal Broletto, sottotetto dell'ala meridionale).



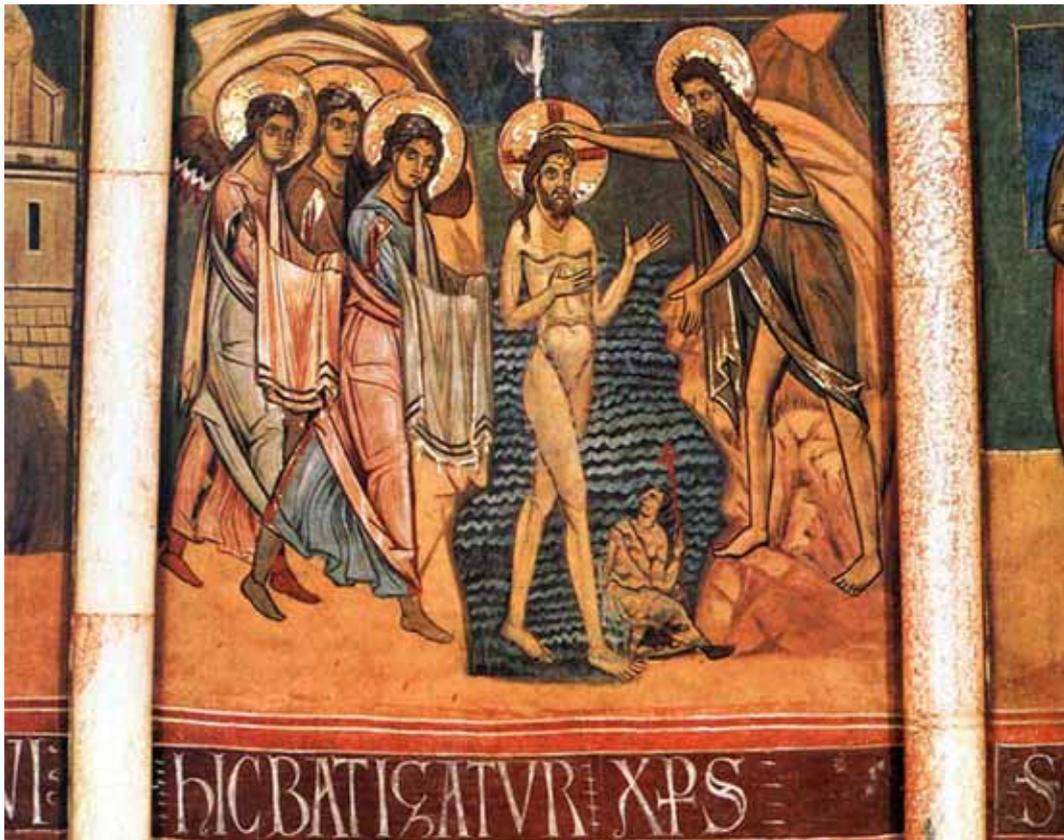
20. *Apostolo*. Brescia, Santa Maria in Calchera, canonica (dall'arco absidale della chiesa).



21. *Salomone*. Parma, Battistero, cupola (da LE GOFF, *Battistero di Parma*, II, p. 77).



22. *Geremia*. Parma, Battistero, cupola (da LE GOFF, *Battistero di Parma*, II, p. 75).



23. *Battesimo di Cristo*. Parma, Battistero, cupola (da LE GOFF, *Battistero di Parma*, II, p. 98).



«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

MARIA LUDOVICA ROSATI

Tra la fine del XIII e per tutto il corso del XIV secolo il mercato del lusso in Europa conobbe una forte espansione, favorita dall'estesa rete di rapporti commerciali con il mondo asiatico e dal contemporaneo sorgere di manifatture locali, nelle quali le produzioni tessili straniere (*panni tartarici* secondo le fonti scritte dell'epoca), vennero imitate, assimilate e rielaborate in forme inedite dagli artigiani occidentali<sup>1</sup>. Accanto alle sopravvivenze materiali – spesso tesaurizzate nei centri del potere religioso e temporale, o associate a personaggi di spicco dell'epoca – e alle innumerevoli attestazioni indirette della diffusione delle stoffe orientali o orientalescenti contenute negli inventari, nella documentazione mercantile, nelle cronache e nella novellistica, la fortuna di questi manufatti in epoca tardo medievale è testimoniata da un ulteriore fenomeno, al quale gli storici del tessuto hanno precocemente prestato attenzione. Nelle opere dei pittori italiani del Trecento e del primo Quattrocento e, in un secondo momento, anche in quelle degli artisti transalpini, compaiono evidenti citazioni di quelle sete orientali e delle loro rielaborazioni lucchesi e veneziane che negli stessi anni erano utilizzate, ad

---

L'interesse per la rappresentazione dei tessuti sontuosi in Simone Martini è nato in occasione della preparazione di un seminario presso la Scuola Normale Superiore per il corso di *Storia dell'arte medievale* 2005-2006 (M.M. Donato), ed è successivamente confluito nella mia tesi di Ph.D. in discipline storico-artistiche, dal titolo *Esotismo e chinoiserie. Influenze estremo orientali nell'arte tessile italiana del XIII e del XIV secolo*, Scuola Normale Superiore, a.a. 2008-2009, relatori M. Ferretti, M.M. Donato, T. Wedding. Ringrazio vivamente Maria Monica Donato per avermi dato occasione di approfondire questo tema, ricco di spunti sia per la storia della pittura che delle arti tessili. Ringrazio anche Bruna Niccoli per i preziosi suggerimenti nell'ambito della storia del costume e della moda.

<sup>1</sup> Per un recente contributo allo studio del mercato del lusso nel tardo Medioevo: S. MOSHER STUARD, *Gilding the market. Luxury and fashion in fourteenth-century Italy*, Philadelphia 2006.

esempio, per confezionare il parato di Benedetto XI a Perugia, per ricoprire il feretro di sant'Antonio da Padova o vestire le spoglie di Cangrande della Scala a Verona; lo stesso Dante le evoca, quale immagine di variazione coloristica e preziosità materica immediatamente riconoscibile, nei celebri versi della *Commedia* dedicati al mostro Gerione: «[...] lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle. / Con più color, sommesse e sovrapposte / non fer mai drappi Tartari né Turchi, / né fuor tai tele per Aragne imposte» (*Inferno*, XVII, vv. 14-18).

Se tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento gli studiosi si sono soffermati sulla comparsa in pittura di motivi decorativi desunti dalle stoffe esotiche, per cercare di stabilire dei rapporti di filiazione tra realtà e rappresentazione e per individuare delle testimonianze indirette, che potessero sopperire alla scomparsa di gran parte dei manufatti tessili e che fossero in grado di contribuire alla datazione delle opere superstiti<sup>2</sup>, negli ultimi decenni tale fenomeno è stato interpretato secondo nuove prospettive. La critica più recente ha infatti evidenziato come la presenza di immagini di tessuti verosimili non implichi necessariamente un meccanismo di riproduzione mimetica, ma rientri piuttosto in un processo di citazioni allusive degli oggetti tessili reali, mediate dall'elaborazione e dalla circolazione di modelli di bottega<sup>3</sup>.

In quest'ottica, l'impiego di motivi esotici nei dipinti del basso Medioevo conferma l'esistenza di un vero e proprio gusto europeo nei confronti delle produzioni straniere, tale da generare su vasta scala la migrazione di un lessico ornamentale dal *medium* tessile a quello pittorico. Al contempo, tuttavia, tale pratica deve essere interpretata non solo come un dato tratto dal vero – del resto in linea con le inedite tendenze gotiche di apertura nei confronti del mondo sensibile –, ma anche come indice del peso della tradizio-

---

<sup>2</sup> F. FISCHBACH, *Ornament of textile fabrics*, London 1874; A. COLE, *Ornament in european silks*, London 1899; M. DREGER, *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*, 3 voll., Wien 1904; I. ERRERA, *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes. Musées royaux du Cinquantenaire*, Bruxelles 1927<sup>3</sup> (ed. or. 1907); O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913; J.H. SCHMIDT, *Alte Seidenstoffe*, Braunschweig 1958.

<sup>3</sup> Cfr. B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Bern 1967; A. WARDWELL, *The stylistic development of 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century Italian silk design*, «Aachener Kunstblätter», 47, 1976-1977, pp. 177-226; C. HOENIGER, *Le stoffe nella pittura veneziana del Trecento*, in *La pittura veneta. Il Trecento*, 2 voll., a cura di M. Lucco, Milano 1992, II, pp. 442-462; L. MONNAS, *Merchants, princes and painters. Silk fabrics in Italian and northern paintings 1330-1350*, New Haven-London 2008.

ne pittorica. Determinati *pattern* tessili infatti sopravvivono ai modelli serici da cui sono stati inizialmente desunti, in quanto gli artisti, per introdurre nella composizione temi 'all'orientale', possono guardare tanto alle stoffe esistenti quanto all'opera dei loro predecessori. Inoltre, poiché alla base della traduzione pittorica di un tessuto sontuario è riscontrabile un meccanismo di selezione e rielaborazione dei manufatti reali, ogni qual volta ci si imbatta in tavole e affreschi con raffigurazioni di tali oggetti è necessario interrogarsi sulle motivazioni artistiche e culturali che hanno portato un artefice a prediligere un particolare motivo decorativo e sulle modalità con cui tale scelta è stata resa nella sua opera. Esempari in questo senso sono le invenzioni italiane 'in stile', ossia quelle soluzioni decorative di sapore apparentemente 'straniero' che, tuttavia, non trovano alcun riscontro nelle effettive produzioni tessili asiatiche. È il caso dell'introduzione nelle stoffe orienteggianti ad opera di Giovanni del Biondo, di Allegretto Nuzi e di altri artisti fiorentini del secondo Trecento, dell'iconografia della tartaruga, un motivo tratto dal bestiario occidentale piuttosto che dal repertorio dei *panni tartarici*<sup>4</sup>.

1

Tra gli artisti del XIV secolo, la vicenda di Simone Martini ben si presta ad illustrare la molteplicità di livelli di lettura possibili per il fenomeno della rappresentazione pittorica delle stoffe seriche nel tardo Medioevo, dal momento che l'artista fu tra i primi ad introdurre nel suo repertorio numerosi *pattern* tessili di ispirazione orientale, dando origine ad una vera e propria tradizione, tanto dal punto di vista delle soluzioni ornamentali adottate quanto da quello delle tecniche esecutive impiegate nell'imitazione dei tessuti<sup>5</sup>. Inoltre, un'indagine sulle opere martiniane, prodotte per i

<sup>4</sup> KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei, schede nn. 271-274*.

<sup>5</sup> Per la rappresentazione dei tessuti nell'opera di Simone Martini: H. TANAKA, *Fourteenth-century Sienese paintings and Mongolian and Chinese influences. The analysis of Simone Martini's work and Ambrogio Lorenzetti's major works*, «Art History», 7, 1985, pp. 1-57; C. HOENIGER, *Cloth of gold and silver: Simone Martini's techniques for representing luxury textiles*, «Gesta», 30, 2, 1991, pp. 154-162; L. MONNAS, *Dress and textiles in the St. Louis altarpiece. New light on Simone Martini's working practice*, «Apollo», 137, 1993, pp. 166-174; EAD., *Merchants, princes and painters*, pp. 68-76. Per l'intera vicenda dell'artista si rimanda ai numerosi studi monografici degli ultimi decenni e alla bibliografia pregressa ivi citata: *Simone Martini*, atti del convegno (Siena 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988; A. MARTINDALE, *Simone Martini*, Oxford 1988; M. PIERINI, *Simone Martini*, Milano 2000; A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999; P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003; A. DE MARCHI, *Il programma e l'allestimento delle pale per le «cappelle de' nostri avvocati» nel Duomo di Siena*, in *Il Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno

più importanti committenti della prima metà del XIV secolo (la corte papale, quella angioina, il Comune di Siena, gli Ordini Mendicanti), permette di comprendere come le stoffe sontuarie fossero percepite e utilizzate dalle più alte sfere del potere civile e religioso e, dunque, di individuare alcune componenti di quel fenomeno sociale di gusto e di costume, che potremmo definire come 'esotismo tessile trecentesco'.

### 1. *Pattern tessili*

Quando si considera in tutta la sua interezza il repertorio dei tessuti presenti nel catalogo di Simone Martini, si resta in primo luogo colpiti per la varietà e per il numero delle soluzioni adottate, al punto che si rende necessaria una classificazione preliminare per individuare l'esistenza di formule ricorrenti, l'ambito di impiego e i modelli di riferimento, questi ultimi tratti dal vero o già facenti parte di una tradizione pittorica consolidata.

A grandi linee le stoffe martiniane possono essere ricondotte a quattro categorie principali: le sete operate a motivi geometrici, quelle ad ornato vegetale, i tessuti dal decoro più semplice e di uso più quotidiano (come i panni a scacchi indossati dai musicisti in *La cerimonia dell'investitura di San Martino* della Basilica Inferiore di Assisi, o le tovaglie di lino in *La messa miracolosa* del medesimo ciclo), e, infine, singole occorrenze di oggetti preziosi, che si richiamano a particolari opere esistenti, alludendo esplicitamente, più che alla loro forma, alla loro funzione e ad uno specifico contesto di utilizzo. È il caso, questo ultimo, della mitria nella pala del *San Ludovico da Tolosa*, per la quale proprio l'ambito della committenza rimanda ad esemplari analoghi, prodotti negli stessi anni presso gli *ateliers* angioini, o, ancora, del baldacchino celeste con gigli e stemmi araldici della *Maestà* di Palazzo Pubblico. Il manufatto raffigurato nell'affresco pare quasi prefigurare l'attività di Simone come pittore-decoratore di stoffe e di cortine reali da esporre nelle cerimonie pubbliche, un compito ricordato nelle fonti e attribuitogli dal Comune di Siena nel 1327, in occasione della visita in città del duca Carlo di Calabria, quando l'artista dipinse due *palii* (probabilmente baldacchini) con gigli d'oro e con i leoni simbolo del Capitano del Popolo<sup>6</sup>.

---

(Parma 2006), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 573-585.

<sup>6</sup> Per esemplari analoghi alla mitria raffigurata nella pala di Capodimonte: M. ACCASCINA,

La prima classe dei *pattern* tessili martiniani è assimilabile alla tipologia dello *Sternfliesenornament*, ossia, secondo la definizione di Brigitte Klesse, «decorazione a formelle stellate», una struttura a motivi geometrici basata su forme polilobate o stelle, ripetute a cadenza regolare e variamente intrecciate<sup>7</sup>. Le sue attestazioni sono concentrate nel primo decennio dell'attività nota del pittore e compaiono l'ultima volta nel polittico di Pisa (1319-1320), dopo essere state usate nella *Maestà* (prima campagna: 1312/1313 ca-1315), nel cantiere di Assisi (cappella di San Martino: 1313/1314 ca-1317/1318) e nella pala angioina del *San Ludovico da Tolosa* (1317). Il disegno del manto e della veste della Vergine nella *Maestà*, ad esempio, gioca sulla ripetizione in serrate teorie orizzontali di quadrilobi coricati, recanti all'interno stelle ad otto punte con al centro una piccola rosetta. I quadrilobi sono separati da forme circolari ad essi tangenti; inoltre, ulteriori motivi a virgola arricchiscono la decorazione nei petali delle formelle e negli interspazi<sup>8</sup>.

2, 3

La decorazione dei tessuti a motivi geometrici, ripetuti *ad infinitum* entro una struttura isometrica, accomuna Simone ai pittori dell'ultimo Duecento e del primo Trecento fiorentino e senese: siamo infatti in presenza di un formulario tipico, già esposto da Giotto nel cantiere di Assisi e dalle Madonne ducchesche, in cui una soluzione consolidata, variamente sviluppata a seconda della fantasia degli artisti, mira ad imitare le fattezze di una particolare tipologia tessile, nota e apprezzata in Italia fin dal pieno XIII secolo. I prototipi originari di tali disegni possono infatti essere facilmente rintracciabili nelle sete operate islamiche, alcune di probabile manifattura ispano-moresca, come la cosiddetta *Dalmatica di San Valero* della metà del XIV secolo, il duecentesco feretro di Doña Leonor Ruiz de Castro, seconda moglie di Don Felipe, o il telo funebre di Don Felipe, anteriore al 1274, conservati presso

4

5

Di particolare interesse risultano gli ultimi due esempi, in quanto è pos-

---

*Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, figg. 11, 17; S. GIORGI, *La mitria di sant'Isidoro*, Bologna 1999. Il documento del Comune di Siena, relativo all'attività di Simone come pittore di tessuti, è pubblicato ad esempio in H.B.J. MAGINNIS, *The world of the early Sienese painter*, University Park Pennsylvania 2001, pp. 65-68, 133.

<sup>7</sup> KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, pp. 38-49.

<sup>8</sup> Questa soluzione è riproposta in due leggere varianti nella cappella di San Martino nella Basilica Inferiore di Assisi (il piviale del santo defunto e le vesti degli accoliti nelle scene della morte e dei funerali) e nella pala angioina (il mantello del vescovo presente alla morte di San Ludovico).

6 sibile rintracciare una serie di riprese pittoriche per tale motivo ornamenta-  
 7 le, che, muovendo dalla cortina del trono della *Madonna Rucellai* di Duccio,  
 8 raggiunge Giotto, ad Assisi nella scena de *Il sogno di Innocenzo III* e a Padova  
 nel manto del Cristo flagellato, per essere poi ripreso da Simone e, ancora,  
 ritornare, in una soluzione più pausata e di maggiori dimensioni, nella *Ma-*  
*donna* del polittico di Arezzo di Pietro Lorenzetti a metà degli anni Venti.

Questo percorso e altri paralleli – il disegno giottesco del tessuto parietale de *La conferma della regola francescana* nella Basilica Superiore di Assisi può aver offerto, ad esempio, uno spunto a Simone per la stoffa ‘*optical*’ della cortina che cinge il letto ne *Il sogno di San Martino* – documentano indubbiamente la diffusione tra i pittori dello *Sternfliesenornament* per decorare le vesti e i drappi, così come di altri schemi ornamentali ugualmente suggeriti da stoffe islamiche duecentesche. Tuttavia, proprio la generale fortuna del modulo, diffusamente impiegato e facilmente variabile grazie alla possibilità di introdurre diversi colori per ciascun compartimento o di modificare la morfologia dei singoli elementi, sembra escludere, già ad una data precoce, una diretta derivazione e una precisa imitazione da un particolare manufatto tessile. Sembra più corretto, invece, parlare di uno stile diffuso ispirato alle sete, ma anche alle ceramiche e in generale all’ornamentazione islamica: un gusto che apprezza la preziosità dei materiali e dei colori dei tessuti serici, è aggiornato sulla moda e sulle contemporanee importazioni dei mercanti italiani e che, tuttavia, dopo lo spunto iniziale desunto dai manufatti, cita i suoi modelli, rielaborandoli autonomamente. Lo stesso Simone, salvo forse che nel manto di santa Caterina nel polittico di Pisa, parrebbe aderire ad una pratica comune di citazione indiretta delle sete preziose a disegno geometrico. Se infatti si confrontano i tre esempi di Siena, Assisi e Napoli, eseguiti nel volgere di pochissimi anni, non si può non riscontrare una somiglianza del decoro tale da indurre all’ipotesi dell’impiego di un unico disegno, poi abbandonato dal pittore negli anni successivi<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei, schede nn. 54-56*. La somiglianza tra il disegno di Assisi e quello della predella del *San Ludovico* potrebbe inoltre rafforzare la tesi secondo la quale la pala angioina non fu eseguita a Napoli, ma venne dipinta nel cantiere assisiato. Per il problema della commissione della pala di Capodimonte, le modalità e i tempi di esecuzione: F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma 1969, pp. 147-177; J. GARDNER, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 39, 1976, pp. 12-33, M.M. DONATO, *La cappella di San Martino*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, 4 voll., a cura di G. Bonsanti, Modena

La fortuna dei tessuti orientali a motivi geometrici nella pittura non risiede esclusivamente nella volontà degli artefici e dei committenti di aggiornarsi alla moda coeva, ma va letta anche come campo di sperimentazione per particolari scelte figurative, giustificando così il fatto che nella maggior parte dei casi fosse sufficiente solo alludere alle tipologie tessili reali, affidandosi a schemi ornamentali convenzionali. Considerando come tali stoffe siano state particolarmente impiegate in ambito giottesco e siano state predilette ogni qual volta si siano voluti accentuare effetti di volumetria e spazialità tridimensionale, è possibile ipotizzare all'origine della loro traduzione in immagini una duplice funzionalità: socio-culturale e, al contempo, strettamente artistica, in un'ottica non dissimile da quella dei pezzi di bravura prospettica nella rappresentazione pittorica rinascimentale dei tappeti caucasici. Emerge, dunque, un'ulteriore componente dell'esotismo trecentesco, in virtù della quale la fortuna di determinati *pattern* risiede nella particolare consonanza tra le ricerche italiane e il repertorio orientale, ritenuto il più idoneo a soddisfare i bisogni espressivi occidentali.

Anche l'adesione di Simone Martini alla tradizione dello *Sternfliesenornament* tessile è quindi da interpretare in tale prospettiva, secondo la quale «le intenzioni artistiche possono condizionare la scelta di un disegno»<sup>10</sup>. I motivi geometrici dei manufatti islamici sono infatti utilizzati per sottolineare una dimensione spaziale, come ne *Il sogno di San Martino*, dove il vano della stanza è coperto da una stoffa i cui motivi subiscono una deformazione prospettica nella parete vista di scorcio. Nella stessa scena, inoltre, la fantasia della semplice coperta a scacchi sul letto diviene un ulteriore pretesto per aggiungere un tratto di quotidiana verità al contesto sacro e, allo stesso tempo, rafforzare il senso volumetrico dell'immagine, assecondando le forme del corpo addormentato con la variazione dell'inclinazione dei riquadri. Similmente un analogo tessuto quadrettato, in una variante infinitamente più preziosa nella fodera del manto di Gabriele nella *Annunciazione* degli Uffizi, permette all'artista di accentuare l'impressione di movimento aereo dell'Arcangelo repentinamente apparso ai piedi della Vergine<sup>11</sup>.

9

10

---

2002, II. *Testi-schede*, pp. 343-352.

<sup>10</sup> MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 69.

<sup>11</sup> Per la definizione dello spazio attraverso l'impiego di tessuti a motivi geometrici nel *corpus* di Simone: LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 37; MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 69.

Passando a considerare la seconda categoria del *corpus* dei *pattern* martini, si osserva come il numero delle occorrenze di tessuti a motivi vegetali cresca notevolmente, in linea con un atteggiamento che si può definire proprio della sua cultura d'origine. Se gli ornamenti ad intrecci geometrici desunti dalle stoffe islamiche sono tipici degli artisti fiorentini del primo Trecento, mentre se ne riscontra un uso più sporadico tra i Senesi, sembra infatti che la sigla caratterizzante di questi ultimi sia invece l'impiego su larga scala di disegni fitomorfi.

Le soluzioni a motivi vegetali di Simone sono riconducibili a tre tipologie, sebbene una suddivisione troppo rigida non si adatti pienamente ad alcuni schemi, in cui sono riunite e combinate più formule. In una progressione di crescente complessità che, a mio avviso, potrebbe coincidere con differenti modi di utilizzare i tessuti serici come modello di ispirazione, si può definire una prima formula a 'palmette sparse', una seconda a 'tralci fioriti' e una terza, prendendo ancora una volta in prestito la terminologia di Brigitte Klesse, recante una decorazione «a piccoli motivi cinesi» (*chinesische Kleinmuster*)<sup>12</sup>.

11 Nella sua forma più semplice a 'palmette sparse' la decorazione, basata sulla ripetizione fortemente pausata di inflorescenze isolate in teorie orizzontali sfalsate, raggiunge un effetto di preziosità e lusso grazie all'impiego dell'oro per la definizione del motivo, che si staglia su un fondo monocromo unito o ulteriormente arricchito da racemi, imitando così le sembianze di una stoffa serica broccata o ricamata in oro. In un primo momento, nella cappella di San Martino ad Assisi (il piviale del santo ne *La messa miracolosa* e il feretro de *I funerali*), Simone adotta questa soluzione senza caratterizzare i motivi vegetali con una morfologia specificatamente desunta dai tessuti, proseguendo così con quella pratica di citazione indiretta già riscontrata nei casi dello *Sternfliessenornament*.

Progressivamente, però, il tema fitomorfo viene declinato in una formula più prossima a quel motivo delle palmette a goccia, definito *ad pineas* nelle fonti scritte coeve e tipico dei *panni tartarici* o delle loro imitazioni italiane trecentesche<sup>13</sup>. Nel polittico di San Gimignano, della seconda metà degli

<sup>12</sup> KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, pp. 54-63.

<sup>13</sup> «Item, tunicam et dalmaticam de panno tartarico quasi perforato ad pineas grossas aureas». Cfr. E. MOLINIER, *Inventaire du Trésor du Saint Siège sous Boniface VIII (1295)*, Paris

anni Dieci (manto di sant'Agostino), e in quelli orvietani di San Francesco (manto di santa Caterina) e di Santa Maria dei Servi (manto delle sante Lucia e Caterina), realizzati nella prima parte degli anni Venti, il pittore impiega una doppia variante a palmette tripartite e a bocciolo di loto, la cui somiglianza reciproca suggerisce nuovamente la presenza di un disegno di repertorio comune, e la cui forma viene a coincidere sostanzialmente con quella dei reali *pattern* tessili asiatici. 12, 13

Tuttavia, poiché nei manufatti esistenti tali formule ricorrono entro combinazioni più articolate, abbinata a tralci, elementi fogliacei o motivi animali, è possibile ipotizzare che Simone abbia estrapolato il singolo modulo da stoffe reali e lo abbia ricomposto in uno schema di fantasia, impostato secondo criteri di distribuzione simmetrica più convenzionali. L'artista si pone così tra i precursori di quella pratica di selezione e libero adattamento al contesto figurativo delle forme tessili orientali fitomorfe, che diverrà una convenzione diffusa tra i pittori trecenteschi. Il fatto, anzi, che la soluzione a palmette isolate si ritrovi precocemente nella *Maestà* di San Gimignano (1317), strettamente legata al prototipo martiniano, lascia anche supporre un possibile ricorso da parte di Lippo Memmi a disegni, schemi e modelli decorativi mutuati dallo stesso Simone, offrendo un ulteriore spunto di riflessione per dirimere il problema della collaborazione tra i due pittori. 14

Un analogo procedimento di selezione e ricomposizione dei motivi tessili è riscontrabile anche nell'ideazione del disegno 'a tralci fioriti', applicato alla veste di santa Elisabetta d'Ungheria nel transetto destro della Basilica Inferiore di Assisi (1317-1319), al manto di san Geminiano nel polittico a Cambridge (seconda metà degli anni Dieci) e, parzialmente, all'abito di santa Caterina nella *Maestà* di Siena (prima campagna). Il modulo decorativo dei primi due casi comprende tra i sottili racemi piccole foglioline tripartite dal profilo lanceolato e incurvato, desunte dalle stoffe tartariche, nonché foglie di vite tipicamente italiane, un motivo che, proprio in questi anni, era stato elaborato autonomamente dai tessitori lucchesi, ispirati alle produzioni orientali, e che, entro la metà del XIV secolo, sarà a sua volta accolto dagli artigiani asiatici. 15, 16  
17

---

1888, p. 105, n. 1106; «Item, unum pannum tartaricum pro cortina indicum laboratum ad compassus factos ad modum pinarum; et in quolibet compassu sunt vites et folia, et due aves sive dracones». Cfr. *Inventario del tesoro e della biblioteca papale: Perugia, 1311, in Regesti Clementis papae V [...] nunc primum editum cura et studio Monachorum O.S.B., 9 voll., Roma 1885-1892, I. Appendices, 1892, p. 424.*

La capacità dell'artista di cogliere repentinamente una nuova invenzione ornamentale, appena prodotta dalle industrie tessili nostrane, è dunque evidente in questa tipologia. Eppure, a differenza di altri pittori, come Bernardo Daddi, che utilizzarono diffusamente tale struttura decorativa, mantenendo un livello di aderenza apparentemente maggiore ai prototipi reali, Simone Martini non sembra seguire uno schema riconducibile direttamente ad alcun manufatto<sup>14</sup>. Ancora una volta, dunque, Simone sembra essersi appropriato di iconografie desunte da tessuti per caratterizzare le figure di santi, senza preoccuparsi di riprodurre per intero una stoffa esistente, allo scopo di suscitare attraverso un meccanismo di evocazione un'impressione di lusso, pari a quella di un lampasso contemporaneo.

17 In bilico tra la soluzione a 'tralci fioriti' e quella a «piccoli motivi cinesi», la veste di santa Caterina nella *Maestà*, infine, introduce all'ultimo gruppo di decori vegetali del repertorio dell'artista, prefigurando con il suo effetto mobile e vibrante i tessuti martiniani in oro, ossia quelle felicissime e inedite citazioni pittoriche dei *panni tartarici de opere minuto*, le sete asiatiche caratterizzate da un fitto e asimmetrico brulichio di minuscoli elementi fitomorfi e zoomorfi, che tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo conquistarono il mercato occidentale<sup>15</sup>.

18 Simone, proponendone una versione policroma e un'altra basata sulla preziosissima bicromia dell'oro e del bianco, inizia ad impiegare il *chinesische Kleinmuster* negli anni del cantiere di Assisi e, in particolar modo, nella pala del *San Ludovico da Tolosa* (1317), dove il disegno a piccoli motivi cinesi nella sua variante colorata ritorna negli abiti di Roberto d'Angiò, nella cortina del trono – quest'ultima ripresa poco dopo nella dalmatica di san Lorenzo nel polittico di Pisa (1319/1320) – e nel feretro del santo nella predella. Confrontando questi tessuti con quelli della veste di santa Caterina

---

<sup>14</sup> Per la produzione, nella bottega di Bernardo Daddi, di piccoli polittici seriali, realizzati senza una specifica commissione e recanti tipologie fisse di tessuti figurati, reiterate mediante l'impiego di libri di modelli: L. MONNAS, *Silk textiles in the painting of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and their followers*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 53, 1990, pp. 39-58.

<sup>15</sup> «Item, una planeta de panno tartarico albo deaurato de opere curiose minuto per totum». Cfr. *Inventarium omnium et singulorum dossalium, paramentorum, pluvialium sacristie Basilice Principis Apostolorum de Urbe [1361]*, edito in E. MÜNTZ, A.L. FROTHINGHAM, *Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta di inventari inediti*, «Archivi della R. società romana di storia patria», 6, 1883, pp. 1-137: 36.

nella *Maestà* (1312/1313 ca-1315), acquista forza l'ipotesi che nello schema a piccole foglie e fiori in bianco su oro di Siena sia identificabile una sorta di premessa necessaria per le stoffe orientali che, di lì a breve, verranno dipinte dal nostro nella pala angioina.

È solo al principio degli anni Trenta, tuttavia, che l'artista, nella dalmatica dell'Arcangelo Gabriele e nelle cortine del trono dell'*Annunciazione* degli Uffizi (1333), realizza l'esempio più accurato e veritiero di trasposizione in immagine di un reale tessuto asiatico in seta e oro *de opere minuto*, ripropo-  
 19, 20  
 nondone la densità decorativa, la preziosità materica e la leggerezza. Osservando la tavola, al primo sguardo si coglie, proprio come avviene nei reali manufatti tessili, lo splendore indistinto del motivo di riempimento fogliaceo, duttile e vibrante per il riflesso della luce sul filato aureo fortemente ritorto, mentre, solo successivamente e da un punto di vista ravvicinato, si può riconoscere il modulo del disegno vegetale a palmette che emerge dal fondo bianco.

Sebbene nella veste dell'angelo sia palese per noi e, probabilmente, per i contemporanei la dichiarata citazione di un tessuto esotico, quali ad esempio potrebbero essere i parati di Benedetto XI a Perugia o il reperto G della sepoltura di Cangrande della Scala, nel seguire il modello straniero il pittore operò un procedimento di regolarizzazione del decoro secondo una prospettiva già occidentalizzante, evidente laddove la composizione appare riorganizzata in disegni più grandi, disponendo i motivi fogliacei attorno alle palmette centrali. Ricostruendo il modulo del tessuto della dalmatica di Gabriele e gli assi ortogonali che regolano la ripetizione seriale del *pattern*, Brigitte Klesse ha infatti evidenziato come tale disposizione ritmica tradisca l'originaria struttura delle stoffe orientali, in cui prevale un andamento diagonale asimmetrico. A questo proposito, la studiosa si è anche interrogata sulla possibilità che il pittore non si riferisse più ad un modello straniero, ma già ad una versione italiana dell'ornato esotico: un'ipotesi plausibile, ma non necessaria per giustificare le modifiche avvenute nella trasposizione del *pattern* dalla realtà all'immagine<sup>16</sup>.

21

---

<sup>16</sup> KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, pp. 55-56. Per un minuzioso confronto tra il disegno della dalmatica di Gabriele nell'*Annunciazione* e i tessuti del parato di Benedetto XI a Perugia: P. FRATTAROLI, *Schede su alcuni reperti del corredo attribuito a Benedetto XI, Perugia, sacrestia della chiesa di S. Domenico e Alcuni esempi tessili ricavati da dipinti di pittori medioevali: Paolo Veneziano, Duccio, Giotto, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini*, in

Qualunque sia stato il prototipo effettivo del disegno martiniano, il processo di riduzione a simmetria dell'ornato si manifesta ulteriormente nelle riprese successive che Simone e la sua cerchia faranno dello schema asiatico, sia in un'opera di palese citazione come la tunica dell'angelo nell'*Annunciazione* di Washington negli anni Trenta che nelle varianti del *pattern* proposte dal 'Maestro di Palazzo Venezia' tra il quarto e il quinto decennio del Trecento (veste della Vergine nella *Madonna con Bambino e Santi*, a Settignano, Villa I Tatti; veste di santa Caterina nel *Matrimonio mistico* della Pinacoteca nazionale di Siena; veste della Vergine nella *Madonna con Bambino*, a Houston, Museum of Fine Arts), per giungere infine alla veste di santa Caterina nel *Matrimonio mistico* eseguito negli anni Quaranta dalla bottega di Lippo Memmi per Arico di Neri Arrighetti (Boston, Museum of Fine Arts), dove l'effetto luccicante dei piccoli motivi in oro su fondo bianco attualizza e maschera una composizione più semplice e monotona, basata su teorie sfalsate di quadrilobi dal profilo aperto alternati a rosette a cinque petali<sup>17</sup>.

Anche in questa occasione, dunque, da uno stimolo di partenza effettivamente derivato dalle produzioni orientali, conosciute direttamente o attraverso la mediazione delle sete orientaleggianti italiane, si sviluppa tutto un repertorio di schemi decorativi che progressivamente abbandonano l'esatta riproduzione degli oggetti esotici, per divenire rielaborazioni squisitamente occidentali. Tale fenomeno nelle arti maggiori viene ulteriormente favorito dalla circolazione di modelli di bottega e dal peso della stessa tradizione pittorica, come nel caso dell'invenzione di Simone Martini, che gode di un'eco pressoché immediata nell'ambito senese del Trecento e viene adottata anche dagli artisti fiorentini a partire dalla metà del secolo, sebbene limitatamente alle cortine di fondo.

Il disegno martiniano viene progressivamente semplificato mediante un processo di astrazione dell'ornato, passando dagli originali motivi vegetali a composizioni schematizzate di virgole irregolari, labirintici uncini, semplici trifogli o riccioli, miranti a riprodurre più l'effetto complessivo di vibrante sfolgorio che le precise forme vegetali. Seguendo il *corpus* di Brigitte Klesse,

---

*Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul Trecento veronese*, catalogo della mostra (Verona 1983), a cura di L. Magagnato, Firenze 1983, pp. 164-176, 188-189, 24-25, 27.

<sup>17</sup> Per il 'Maestro di Palazzo Venezia': B. SANI, *scheda n. 20* e D. BRUSCHETTINI, *scheda n. 21*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 107-111; per il *Matrimonio mistico* di Boston: *ibid.*, fig. 45.

ritroviamo una serie di versioni, in cui è ancora possibile leggere nei *pattern* un riferimento al mondo naturale, formule adottate a partire dagli anni Quaranta del Trecento da Pietro Lorenzetti, 'Barna da Siena' (ossia dalla bottega di Lippo Memmi), Maso di Banco, Allegretto Nuzi, Jacopo da Cione, Bartolo di Fredi, Paolo di Giovanni Fei, Andrea Vanni, Spinello Aretino e, in ultimo, già superata la metà del XV secolo, da Sano di Pietro<sup>18</sup>. Parallelamente, gli stessi artisti creano diverse soluzioni a piccole virgole e segmenti spezzati, che saranno reiterate ancora nel primo Quattrocento da Taddeo di Bartolo: è il caso della veste della Vergine in una *Madonna con Bambino, committente e due angeli* di Pietro Lorenzetti (Philadelphia, Museum of Art, 1329), del manto di un vecchio nella *Entrata di Cristo in Gerusalemme* negli affreschi eseguiti da 'Barna da Siena' (probabilmente Lippo Memmi o la sua bottega) nella Collegiata di San Gimignano (1350-1355), o della stoffa di un copricapo mongolo nel *Martirio dei Francescani* di Ambrogio Lorenzetti nella chiesa di San Francesco a Siena (1336-1340)<sup>19</sup>. Quest'ultima testimonianza è inoltre di grande importanza, perché documenta non solo l'impiego in pittura dei *panni tartarici*, ma rivela anche la chiara consapevolezza dell'artista e del pubblico nel riconoscere tali oggetti come produzioni mongole, mostrando dunque un meccanismo di associazione sostanzialmente corretto tra le sete asiatiche e i personaggi estremo orientali, resi riconoscibili dai tratti fisionomici e dal costume.

Valutando nel complesso le numerosissime attestazioni della ripresa dei tessuti orientali in oro con piccoli motivi vegetali, è dunque possibile fare alcune considerazioni di carattere generale sul fenomeno dell'esotismo tessile in pittura. Per questa tipologia sono identificabili tanto dei precisi modelli di riferimento reali quanto l'artista che, a breve distanza dalla loro comparsa in Europa, seppe introdurli nelle sue composizioni. La scelta 'orientalista' di Simone Martini, che già all'origine mostrava una via per ridurre la

<sup>18</sup> KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei, schede nn. 138, 142, 145-147*.

<sup>19</sup> *Ibid.*, *schede nn. 149-152*. Il problema di 'Barna' e della sua ricollocazione nella bottega di Lippo Memmi è stato sollevato negli anni Settanta da Antonino Caleca: A. CALECA, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo. 1*, «Critica d'arte», 41, 1976, pp. 49-59; *Id.*, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo. 2*, *ibid.*, 42, 1977, pp. 55-80. Per una panoramica sull'intera vicenda attribuzionistica si veda il recente contributo di S. SPANNOCCHI, *L'alternativa vicenda critica di Barna nel corso del Novecento*, in *El "Trecento" en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, atti del convegno (Barcellona 2007), a cura di R. Alcoy, Barcelona 2009, pp. 447-457.

complessità del decoro straniero ad una dimensione riproducibile, seppur dall'apparenza ugualmente sontuosa, venne accolta con successo negli anni successivi in una forma abbreviata dal duplice vantaggio. Da una parte, infatti, manteneva la sua esplicita valenza esotica, come attesta il caso di Ambrogio Lorenzetti, mentre dall'altra permetteva di rifarsi ad una precisa tradizione pittorica e di tramandarla attraverso schemi, modelli e disegni di repertorio. Non è un caso, dunque, che la maggior diffusione del *pattern* a «piccoli motivi cinesi» sia avvenuta prevalentemente nella scuola senese e nel medesimo contesto di utilizzo, suggerito inizialmente da Simone (principalmente nelle vesti di santa Caterina e dell'Arcangelo Gabriele), a conferma della preferenza accordata in questo ambito alle forme decorative preziose e raffinate e del peso dell'autorità dell'artista tra i suoi conterranei<sup>20</sup>.

Un'ultima e originale manifestazione dell'orientalismo tessile di Simone Martini, infine, è documentata da due disegni impiegati nella prima campagna della *Maestà* (cortina del trono e veste di sant'Agnese) e nel *San Ludovico da Tolosa* (manto di san Ludovico), i quali, soprattutto nel secondo caso, si richiamano da vicino ad un'altra tipologia di *panni tartarici*, ossia quella dei velluti operati a dischi d'oro, prodotti probabilmente nelle manifatture ilkhanidi di Tabriz nella prima metà del XIV secolo. Tale interpretazione sembrerebbe confermata dalla particolare tecnica di realizzazione della stoffa nella pala angioina, mentre, per la *Maestà*, dal gioco ornamentale tono su tono di motivi a goccia pieni, ripetuti su tutta la superficie del tessuto.

Ancora una volta, dunque, l'artista recepisce e rielabora i manufatti più innovativi provenienti dagli scambi con l'Asia, anticipando con le sue opere il fenomeno dell'imitazione dei velluti non solo in ambito pittorico, ma, forse, anche da parte delle stesse industrie tessili italiane, dal momento che non esistono esemplari occidentali di questa formula in date così alte come il secondo decennio del XIV secolo, e che le prime attestazioni note veneziane e lucchesi risalgono almeno alla metà del Trecento.

---

<sup>20</sup> In ambito fiorentino questo disegno appare con una certa frequenza solo nel catalogo di Maso di Banco nelle opere del quinto decennio del secolo. È invece significativo ritrovarlo in un pittore dallo spirito decorativo eccentrico, come Allegretto Nuzi, il quale nella creazione di stoffe dipinte dimostra grande fantasia, introducendo e ricomponendo svariati motivi, desunti sia dalle produzioni straniere che da quelle orientaleggianti. Per alcuni *pattern* di Allegretto: KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, schede nn. 132, 138, 151, 271, 444, 446, 476.

## 2. Tecniche di realizzazione

L'eccezionalità di Simone Martini, anche dal nostro punto di vista, non si mostra solo nell'aver saputo cogliere le novità di matrice orientale, precorrendo i tempi e dando vita a nuove tradizioni, ma anche nell'essere stato in grado di elaborare tecniche esecutive originali per tradurre in immagine le diverse qualità materiche degli esemplari tessili, sfruttando così lo stimolo straniero per ampliare l'orizzonte della sua personale ricerca artistica. Partendo dalle tradizionali formule ducchesche e del Duecento senese, l'artista propone nuove soluzioni, atte a tradurre gli aspetti tangibili della seta e dei filati aurei, giungendo a creare, attraverso il gusto polimaterico e lo sperimentalismo pittorico che lo contraddistinguono, modalità esecutive differenti a seconda della tipologia serica riprodotta<sup>21</sup>.

Per quanto riguarda i tessuti islamici a motivi geometrici, in ambito senese ne sono attestate imitazioni pittoriche a partire dalla seconda metà del XIII secolo, quando, per riprodurre i disegni in oro, gli artisti si affidavano alla tecnica tradizionale della doratura a mordente, derivata dalla crisografia bizantina e descritta minuziosamente, proprio in riferimento alla decorazione tessile, nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini<sup>22</sup>. Secondo tale procedimento, i motivi decorativi erano tracciati a punta di pennello con un mordente adesivo su un fondo di colore a corpo; su questi successivamente veniva stesa la foglia metallica, d'oro o d'argento, eventualmente profilata da ulteriori tocchi di colore, come nel caso della veste di santa Caterina nella *Maestà* di Duccio.

Anche Simone impiega in un primo momento la tradizionale formula della doratura a mordente: nel polittico di Pisa la santa Caterina, di ispirazione ducchesca, indossa un manto operato a quadrilobi e rosette intrecciati, i cui effetti sono riprodotti con la foglia d'oro su una prima campitura color

---

<sup>21</sup> Per le tecniche di realizzazione dei tessuti e in generale degli elementi ornamentali in Simone Martini: L. TINTORI, *Golden tin in Sienese murals of the early Trecento*, «The Burlington Magazine», 124, 1982, pp. 94-95; P. HILLS, *The light of early Italian painting*, New Haven-London 1987, pp. 95-114; A. CONTI, *Oro e tempera: aspetti della tecnica di Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno, pp. 119-129; N.E. MULLER, *The development of sgraffito in Sienese painting*, *ibid.*, pp. 147-150; HOENIGER, *Cloth of gold and silver*, pp. 154-162; BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, pp. 24-29.

<sup>22</sup> CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1982, cap. CLI: *Il modo di fare un buon mordente per mettere d'oro panni e adornamenti*, pp. 156-158.

crema; inoltre la veste è ulteriormente rifinita da tocchi in rosso e in verde e da una velatura in blu oltremarino per ricreare l'ombreggiatura delle pieghe, aumentando il gioco volumetrico della figura. Similmente, l'abito di Roberto d'Angiò nella pala di Capodimonte è riprodotto applicando a punta di pennello i motivi decorativi su un fondo a tempera. Inoltre, nel bagaglio di tecniche tradizionali che di lì a poco l'artista abbandonerà o rinnoverà radicalmente per la raffigurazione dei tessuti in oro, va annoverata nella medesima tavola anche l'applicazione di pastiglia dorata per riprodurre le balze e le bordure auree del piviale e della veste del sovrano angioino.

La capacità martiniana di trasformare le soluzioni delle botteghe tardo duecentesche, applicando tecniche già esistenti entro un diverso contesto pittorico e materiale, per riprodurre con maggior veridicità i mutevoli effetti luministici delle stoffe intessute d'oro di matrice orientale, si manifesta invece con evidenza nella tunica dell'Arcangelo Gabriele e nella cortina del trono della *Annunciazione* per il Duomo di Siena. L'artista adotta la tecnica dello sgraffito, già nota a Siena dal terzo quarto del XIII secolo e impiegata nella cerchia di Guido da Siena per raffigurare i disegni ornamentali e le iscrizioni pseudo arabe nelle bordure delle vesti sontuarie<sup>23</sup>. Questo procedimento, che consisteva nell'applicare su una mano di bolo uno strato di foglia metallica, poi interamente ricoperta da una campitura di tempera, la quale veniva successivamente asportata per far riemergere il metallo prezioso in coincidenza dei motivi decorativi, viene arricchito da Simone Martini attraverso gli strumenti e i mezzi espressivi propri dell'oreficeria. Nella veste dell'angelo, infatti, il pittore porta in superficie vaste aree della foglia d'oro sottostante e le lavora finemente a punzone per ricreare il gioco di luce mossa e variabile del filato metallico; inoltre, il contrasto tra la vernice opaca bianca e la granitura del decoro, a cui doveva sommarsi l'originaria velatura trasparente in blu oltremarino, produce un ulteriore effetto di materialità illusionistica, dal momento che la foglia d'oro sembra emergere a rilievo al pari di una reale broccatura aurea su un fondo serico<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> MULLER, *The development of sgraffito in Siene painting*, pp. 147-150; HOENIGER, *Cloth of gold and silver*, pp. 156-159.

<sup>24</sup> Nella ricostruzione grafica del *pattern* è stato rilevato come il disegno non sia rappresentato in scorcio e come le pieghe del tessuto siano state simulate dall'ombreggiatura prodotta dalla velatura blu. Si è inoltre ipotizzato che, per ottenere una ripetizione coerente del modulo, Simone Martini si sia affidato a strumenti di riproduzione seriale: un

Lo sgraffito martiniano, a causa della sua estrema complessità esecutiva, non trova una risposta immediata in ambito senese prima della metà del secolo; solo dai fratelli Lorenzetti e in sporadiche occasioni viene riproposta in una versione semplificata. È però significativo come nella seconda metà del Trecento, una volta perfezionata la tecnica dello spolvero che ne facilitava e ne velocizzava l'esecuzione, l'invenzione dell'artista si diffonda rapidamente tra i pittori fiorentini proprio per la realizzazione delle stoffe dipinte, trovando un'eco, ancora una volta relativa alla decorazione tessile, nelle parole del Cennini, erede della tradizione di bottega del XIV secolo<sup>25</sup>.

Se dunque è possibile ipotizzare che Simone Martini abbia perfezionato il metodo dello sgraffito per riprodurre adeguatamente le fattezze materiali dei tessuti asiatici *de opere minuto*, allo stesso modo anche lo sviluppo di un'ulteriore tecnica, riscontrabile nel manto di san Ludovico della pala angioina, è forse da connettere alla precisa volontà di rifarsi ad una differente tipologia orientale, ugualmente preziosa ed esotica. Nella tavola maggiore il mantello del santo è realizzato su un fondo in foglia d'argento, ricoperto da una velatura semitrasparente di lacca rossa. Su questa base, oggi annerita a causa del legante a base d'uovo utilizzato nella copertura, sono applicati ad intervalli regolari piccoli dischi in oro mediante la tecnica della doratura a mordente. L'effetto complessivo originario risulta invece meglio visibile nelle scene della predella, dove, ne *I funerali del santo*, Ludovico indossa una veste rossa a dischi d'oro, ottenuti a risparmio della foglia d'oro del fondo.

Ancora una volta, dunque, Simone impiega e rinnova una tecnica già nota agli artisti toscani, piegandola a particolari e personali finalità rappresentative. Fin dall'VIII secolo era infatti consuetudine utilizzare lacche gialle e rosse su foglie di stagno per imitare gli effetti dell'oro, e anche nella bottega di Duccio era una prassi consolidata per riprodurre le fattezze del ricamo nei bordi dipinti delle vesti della Vergine. Sebbene una parte

---

cartone traforato o una mascherina. Cfr. MULLER, *The development of sgraffito in Siense painting*, p. 147; HOENIGER, *Cloth of gold and silver*, p. 227; C. BAMBACH, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice 1300-1600*, Cambridge 1999, p. 145; MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 73.

<sup>25</sup> CENNINI, *Il libro dell'arte*, capp. CXLI: *Come dèi fare un drappo d'oro o negro o verde, o di quale tu vuoi, in campo d'oro*, CXLII: *Come si disegna, si gratta, e si grana un drappo d'oro o d'argento*, pp. 143-145. Per la possibile relazione tra la diffusione della tecnica dello spolvero e la fortuna dei *panni tartarici* in pittura: BAMBACH, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop*, pp. 141-142.

della critica ritenga che nella pala di Capodimonte lo stesso Simone abbia voluto rappresentare un tessuto a ricamo, e nonostante il fatto che in altre opere, come il *Guidoriccio da Fogliano*, il pittore realizzi tale tecnica per i fini tradizionali dell'imitazione dell'oro, in questo caso sembra più plausibile riconoscere nella stoffa preziosa del manto e nella sua particolare modalità di esecuzione il richiamo ad un velluto operato. L'artista infatti avrebbe applicato la velatura in lacca sulla foglia metallica per riprodurre l'effetto cangiante del pelo del velluto, mentre la sovrapposizione dei dischi d'oro a mordente ne evocherebbe le trame broccate<sup>26</sup>.

A conferma di tale identificazione, bisogna inoltre ricordare il fatto che proprio nel tesoro di San Francesco ad Assisi, luogo in cui l'artista si trovò ad operare per alcuni anni, fossero conservati alcuni velluti a dischi aurei importati da Tabriz, tra cui, ad esempio, «un drappo tartaresco bruno con piccoli dischi d'oro», ricordato nell'inventario della sacrestia della Basilica del 1341, mentre «unum pannum tartaricum pilosum rubeum ad madalias aureas» è citato nell'inventario del tesoro pontificio stilato nel 1295<sup>27</sup>. Infine, al principio del Quattrocento, quando si diffonderà in pittura la moda di riprodurre i velluti, i pittori fiorentini, senesi e veneziani recupereranno proprio la tecnica di origine martiniana della copertura a lacca della foglia metallica<sup>28</sup>.

### 3. Funzioni e percezione delle stoffe dipinte

Il riferimento agli inventari dell'epoca apre la questione relativa alle fonti dell'orientalismo martiniano: ripercorrendo il repertorio dei suoi *pattern* tessili, risulta evidente come il pittore si sia riferito, più o meno direttamente,

<sup>26</sup> Per l'identificazione del manto come un ricamo: GARDNER, *St. Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, pp. 12-13. Lo studioso collega il manto al piviale di papa Niccolò IV, esempio di *opus anglicanum*, donato nel 1288 alla cattedrale di Ascoli Piceno. Per l'ipotesi, a mio avviso più plausibile, del velluto operato: HOENIGER, *Cloth of gold and silver*, pp. 159-161; MONNAS, *Dress and textiles in the St. Louis altarpiece*, pp. 170-171.

<sup>27</sup> G. FRATINI, *Storia della Basilica e del convento di San Francesco ad Assisi*, Prato 1882, cap. XLVI, pp. 167-186: 173; MOLINIER, *Inventaire du Trésor du Saint Siège sous Boniface VIII (1295)*, n. 1165, p. 108.

<sup>28</sup> Questa soluzione sembra invece sconosciuta al Cennini, allorché suggerisce «[...] fa' il vestire [...] di quel colore che vuoi. Poi con pennello di vaio va' facciendo i peluzzi, come istà il velluto, di colore temperato ad olio; e fa' i pelucci grossetti». Cfr. CENNINI, *Il libro dell'arte*, cap. CXLIV: *In qual modo si contraffà in muro il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola*, pp. 147-148.

ad esemplari serici realmente esistenti. Analizzare la rappresentazione delle stoffe preziose nella sua opera implica dunque chiedersi anche che cosa egli avesse effettivamente potuto vedere e in quali circostanze fosse venuto a contatto diretto con gli oggetti serici: ossia, quale fosse il patrimonio tessile dei suoi committenti e dei luoghi per cui l'artista ha operato, fermo restando che il carattere itinerante della sua attività e l'alta considerazione di cui godeva presso le più alte sfere del potere civile e religioso lo collocavano in una posizione privilegiata, grazie alla quale poté probabilmente avvicinarsi ai tesori più gelosamente custoditi.

Fin dai primi anni della sua attività, Simone ebbe forse occasione di conoscere i *panni tartarici*. Anche Siena, infatti, sebbene non possedesse scali e fondaci al pari di Veneziani e Genovesi, cercò di assicurarsi parte dei ricchi carichi di stoffe provenienti dall'Oriente, come documenta la *Cronaca maggiore* di Agnolo di Tura del Grasso, in cui si ricorda l'arrivo a Porto Ercole nel 1338 di un mercante siriano con numerose sete, presumibilmente asiatiche<sup>29</sup>. Inoltre, nei primi decenni del secolo, presero corpo tutta una serie di leggi suntuarie cittadine, volte a limitare l'esoso acquisto di manufatti serici e il loro sfoggio eccessivo in abiti e vesti<sup>30</sup>.

I documenti dell'Opera del Duomo di Siena informano anche che, almeno dalla metà del Trecento, il compito di procacciare tessuti serici per i parati della Cattedrale, acquistandoli in questo caso a Lucca, era affidato a *setaiuoli* e *zondadai* di professione, ma pure ad orafi, come Bartolomeo di Tommè detto il Pizzino, che nel 1373 riceveva «per due pezze di drapo azzurro rachamato e' quale ci arrechò da Lucha per fare dui pagli per la festa di Santa Maria e' quali chostaro condotti a Siena fiorini quarantadue», o Tommaso di Vannino, pagato nel 1408 cinquanta fiorini d'oro per «una pezza di drappo bianco sodo messo a oro damaschino»<sup>31</sup>.

Se tale consuetudine fosse riscontrabile anche nella prima parte del secolo, queste indicazioni di pagamento potrebbero lasciar supporre un rapporto privilegiato tra gli orafi e il mercato tessile già all'epoca di Simone e, di conseguenza, una sua frequentazione con tali manufatti fin dagli anni

---

<sup>29</sup> AGNOLO DI TURA DEL GRASSO, *Cronaca maggiore*, RIS, XV, parte VI, a cura di A. Lisini, F. Iacometti, Bologna 1931, p. 521.

<sup>30</sup> Per lo *Statuto del Donnaio* (1343) e le leggi suntuarie senesi: M.A. CEPPARI RIDOLFI, P. TURRINI, *Il mulino delle vanità. Lusso e cerimonie nella Siena medievale*, Siena 1993.

<sup>31</sup> V. LUSINI, *Il Duomo di Siena*, Siena 1911, parte I, cap. VII, nota 230.

giovanili. È infatti ipotizzabile che gli orafi avessero questo compito proprio in virtù della natura delle stoffe acquisite (tessuti operati in seta e oro), dal momento che i filati metallici erano prodotti dai *battiloro*, una categoria di artigiani specializzati, avvezzi alla lavorazione dei metalli e dunque assai vicini all'oreficeria<sup>32</sup>. In secondo luogo l'idea che lo stesso Simone Martini avesse occasione di vedere in prima persona le stoffe preziose proprio al momento del loro acquisto non risulta così peregrina, poiché è nota la consuetudine del pittore con l'ambiente orafo senese, non solo per la sua ipotetica genealogia, ma soprattutto per la natura sperimentale e multidisciplinare della sua arte, come documentano le puntuali citazioni nelle opere martiniane di sigilli, pissidi, pastorali e gioielli, primo fra tutti il sigillo del Comune di Siena, realizzato da Guccio di Mannaia e raffigurato nella *Maestà* di Palazzo Pubblico.

Se le occasioni di studiare i tessuti serici probabilmente non mancarono al pittore già a Siena, è certo nel periodo del cantiere assisiato che tali opportunità si moltiplicarono, sia per la natura del luogo, eletto custode di parte del tesoro pontificio, sia per gli incontri di questi anni con committenti eccelsi, cardinali e sovrani, cosicché, proprio in questo lustro, compaiono nella sua opera i primi esempi di *panni tartarici*. Negli anni successivi alla sistemazione del patrimonio papale, avviata da Bonifacio VIII nel 1295, il tesoro pontificio fu infatti trasferito più volte tra Perugia, Lucca, Assisi e Avignone, e nel 1312, di ritorno dall'Ungheria, il cardinale Gentile da Montefiore si trovava ad Assisi, proprio con il compito di inviare parte dei beni da Perugia ad Avignone. Il committente della cappella di San Martino non raggiunse mai la città francese, perché, dopo aver toccato Siena e aver forse ingaggiato qui Simone Martini, morì improvvisamente a Lucca. Inoltre, nel 1314 è nuovamente attestato il trasferimento del tesoro ad Assisi da Perugia, dove si trovava dalla morte di Benedetto XI nel 1304<sup>33</sup>.

La qualità e la consistenza della straordinaria collezione di oggetti pre-

---

<sup>32</sup> Lo stesso Tommaso di Vannino, ricordato sopra, nel 1415 viene pagato per la lavorazione dell'argento necessario alla fabbricazione di due piviali per il Duomo. Cfr. *ibid.*, cap. VII, nota 320.

<sup>33</sup> Per le vicende degli spostamenti del tesoro pontificio in questi anni, si veda FRATINI, *Storia della Basilica*, pp. 153-155; J. GARDNER, *The artistic patronage of Boniface VIII. The Perugian inventory of the papal treasure of 1311*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 34, 2001-2002, pp. 69-86; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII*, Torino 2003, pp. 85-86, 209-210.

ziosi, opere e tessuti serici custoditi in San Francesco, negli stessi anni in cui il pittore affrescava le pareti della chiesa inferiore, è del resto ben documentata dagli inventari della prima metà del XIV secolo, dedicati alla parte del tesoro papale conservata ad Assisi e agli arredi sacri della Basilica<sup>34</sup>. Trovare un'esatta corrispondenza tra stoffe dipinte e stoffe reali risulta un'impresa vana, tanto più per la dispersione e la perdita del patrimonio tessile; tuttavia, il numero degli esemplari citati in queste fonti è talmente elevato che non può non essere messo in relazione con la visione decorativa di Simone.

Il pittore può forse aver avuto occasione di vedere da vicino «un drappo bianco con fogliami ad oro», «una pianeta, dalmatica e tonicella di tartaresco bianco inorato», un parato «di tartaresco rosso ad oro» o «un drappo tartaresco verde con diversi fogliami d'oro», per apprendere il gioco del *chinesische Kleinmuster*. E che dire del fatto che «un drappo bianco tutto messo ad oro» e «un piviale di tartaresco bianco inorato, col fregio a scacchi e con bottoni di cristallo», appartenessero proprio al defunto cardinale Gentile da Montefiore, patrono della cappella di San Martino? Lo stesso parato di Benedetto XI può forse essere stato compreso in quella parte del tesoro pontificio trasferito da Perugia ad Assisi nel 1314, dando all'artista la possibilità di analizzare da vicino un esempio orientale a piccoli motivi del tutto simile al successivo tessuto aureo dell'*Annunciazione*. Infine l'invenzione della tecnica della velatura a lacca su foglia d'argento, adottata nel manto del san Ludovico, potrebbe essere derivata da un attento studio del cangiantismo di «un drappo tartaresco bruno con piccoli dischi d'oro» o di «una pianeta, dalmatica e tonicella di sciamito rosso velluto con fiorini d'oro», conservati nel tesoro della Basilica di Assisi. Secondo le fonti, inoltre, lo stesso Roberto d'Angiò contribuì all'accrescimento del patrimonio tessile di San Francesco con numerosi donativi, tra cui un «drappo tartaresco verde con pini, tutto messo ad oro»<sup>35</sup>.

Anche presso la corte angioina, a prescindere dalla questione sul soggiorno napoletano di Simone per la realizzazione della pala di Capodimonte, la moda dei tessuti orientali era dunque largamente diffusa, lasciando

---

<sup>34</sup> FRATINI, *Storia della Basilica*, pp. 167-186; F. EHRLE, *Die inventare von 1327 und 1339 des in St. Francesco in Assisi hinterlegten päpstlichen Schatzes*, «Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters», 1, 1885, pp. 305-364.

<sup>35</sup> FRATINI, *Storia della Basilica*, pp. 171-174, 176-181.

27, 28

così aperta la questione relativa all'originario luogo di conservazione dei prototipi ripresi nel *San Ludovico da Tolosa*. La possibilità che l'artista abbia citato un oggetto di specifica proprietà angioina è molto evidente nel caso della mitria del santo, assai vicina a quella reale della Cattedrale di Amalfi, forse appartenuta a Ludovico stesso<sup>36</sup>. Tuttavia, la rappresentazione del copricapo, verosimile più che veritiera, deve essere interpretata in primo luogo come un segnale esplicito della dignità vescovile del personaggio, da abbinare al saio francescano nella costruzione ideologica dell'iconografia del nuovo santo. Anche nel caso delle stoffe esotiche martiniane, riprese in maniera plausibile ma non necessariamente mimetica, è quindi probabile che ulteriori motivazioni artistiche e culturali soggiacessero alla scelta di introdurre tali decorazioni allusive.

L'ipotesi che Simone Martini, nel corso della sua attività, abbia avuto la possibilità di studiare da vicino i manufatti orientali e che per questa sua consuetudine abbia sviluppato un ricco repertorio di ispirazione esotica pare del tutto verosimile. Similmente, la particolare predilezione e sensibilità verso i tessuti sontuosi sembrerebbe confermata dalla creazione di tecniche *ad hoc* per una loro adeguata rappresentazione, nonché dall'impiego delle sete tartariche nella sua opera in forma inedita rispetto alla tradizione precedente. L'artista, infatti, adotta su vasta scala tali *pattern* non solo nei fondali e nelle cortine d'arredo, ma anche e soprattutto nelle vesti dei suoi personaggi. Questa vera e propria scelta stilistica non può essere considerata alla stregua di un evento occasionale, dettato da cause incidentali; piuttosto, trae origine da una logica più intima, consona all'intero universo espressivo martiniano.

L'orientalismo dell'artista, concretizzato nel fatto che le sue figure sono spesso rivestite di tessuti evocanti ben precise tipologie seriche, trova due ordini di spiegazioni apparentemente divergenti, ma strettamente correlate. La prima motivazione è da ricercarsi in quel generale fenomeno di attualizzazione della storia sacra che, tra il XIII e il XIV secolo, investì la cultura dell'Occidente, in particolare dell'Italia, e che vide, grazie alle spinte della predicazione francescana e della vita cortese, il riappropriarsi della sfera del mondo sensibile da parte degli individui e in specie degli artisti<sup>37</sup>. In

---

<sup>36</sup> *Supra*, nota 7.

<sup>37</sup> Per le conseguenze sul piano dell'abbigliamento delle figure dipinte e di quelle reali si

questo senso la presenza di stoffe e di fogge contemporanee, riprodotte con dovizia di particolari, trova la sua ragion d'essere nella volontà di avvicinare e di rendere materialmente 'tangibili' agli occhi dello spettatore le storie narrate. Gli artisti, infatti, trasformarono progressivamente le ascetiche e remote figure sacre in presenze concrete, che il pubblico poteva riconoscere e sentire vicine non solo perché parte di un patrimonio culturale tradizionale di immagini, ma perché le vicende dei santi erano state trasportate nel quotidiano e negli eventi esemplari si poteva incontrare la vita terrena. In un secolo nel quale si definì per la prima volta lo stesso concetto di moda, come strumento di differenziazione sociale e tra i sessi, proprio la rappresentazione dell'abbigliamento moderno diviene dunque uno degli strumenti più efficaci per permettere all'osservatore di rispecchiarsi immediatamente nei protagonisti della figurazione.

Simone Martini è protagonista del nuovo orientamento dell'arte occidentale e lo asseconda anche attraverso l'introduzione nelle sue opere delle stoffe contemporanee, manifestando una grande attenzione a tutti i livelli produttivi, dai manufatti d'arredo più dimessi a quelli più preziosi, dal costume degli umili a quello dei potenti. Si prenda, ad esempio, il celebre caso dell'abbigliamento dei giullari di corte nella scena della *Investitura* nella cappella di San Martino, nella quale l'artista attua un preciso riferimento alla *scientia habitus* e alla disciplina delle apparenze del XIV secolo. Dagli statuti senesi sappiamo infatti che agli istrioni, musici e intrattenitori di vario genere era consentito indossare e ricevere in dono dai propri mecenati vesti proibite alla restante cittadinanza onesta. Il carattere eccentrico di tali indumenti è ben evidenziato da Simone, che fa calzare ad un suonatore un copricapo vietato per le troppe guarnizioni in oro e perché *dimidiato* (tessuto formato da due parti) e *addogato* (listato a righe verticali), mentre ammantava i propri giullari di stoffe quadrettate e di abiti confezionati da pezze di diverso colore (verde, giallo e bruno), ugualmente proibiti<sup>38</sup>.

28

---

vedano i classici studi di L. BELLOSI, *Moda e costume negli affreschi pisani e loro datazione*, in *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, pp. 51-65; ID., *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, «Prospettiva», 10, 1977, pp. 21-31; ID., *Moda e cronologia. B) Per la pittura del primo Trecento*, *ibid.*, 11, 1977, pp. 12-27; O. BLANC, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997.

<sup>38</sup> Norme senesi del 1330 e *Statuto del Donnaio* (1343): XXXIV. *Divieto di portare oro, smalto, perle, madreperle, pietre preziose o vetro sugli abiti, nei cappelletti e nei copricapi in genere*. Nelle norme del 1330 si concede ai cittadini l'impiego per ogni veste di soli due tessuti diversi, purché di tinta unita, mentre nel 1343 viene ribadito il divieto delle vesti *dimidiate*, *addo-*

All'estremo opposto, la *Maestà* di Siena può essere immediatamente percepita dall'osservatore come una epifania terrena della corte celeste: la Vergine, assisa in uno spazio fisicamente tangibile, definito dalla struttura scorciata del baldacchino, si presenta agli occhi della cittadinanza abbigliata e coronata come una regina gotica, ed è avvolta in una preziosa seta islamica, il cui colore azzurro non è più solo tipico del manto della Madonna, ma è diventato, a partire da san Luigi, l'attributo dei sovrani francesi, estendendosi successivamente a tutte le dinastie regnanti europee<sup>39</sup>. Allo stesso modo, anche santa Caterina è sempre raffigurata da Simone in vesti sontuose orientali, adeguate allo *status* di una principessa tardo antica, riletto e aggiornato in chiave cortese. Inoltre tale convenzione rappresentativa lascia forse intuire l'origine alessandrina, 'straniera' della martire attraverso le stoffe esotiche del suo costume, con una brillante intuizione di gran fortuna presso gli artisti successivi, simile a quella di Ambrogio Lorenzetti del *Martirio dei Francescani*.

L'esempio della *Maestà* permette di introdurre anche la seconda ragione della presenza in pittura di sete operate orientali, in quanto la preziosità di tali manufatti, dichiarata dalla loro brillantezza e luminosità, può essere considerata indice caratterizzante delle qualità sovranaturali proprie delle figure che li indossano: nella visione martiniana i tessuti più pregiati, in particolare i *panni tartarici*, sono sempre indossati da presenze divine, angeli e santi, ad eccezione di Roberto d'Angiò nella pala di Capodimonte. L'impiego del colore e soprattutto dell'oro per dichiarare l'essenza celeste di un'immagine non è naturalmente una novità nell'arte medievale; tuttavia è del tutto originale il fatto che nell'opera di Simone tali attributi metafisici si trasformino nella realtà viva e attuale di un tessuto serico. Si potrebbe addirittura pensare ad una scelta, personale o suggerita dalla committenza, legata alla consapevolezza del grande valore economico dei manufatti asiatici, divenuti in questi decenni un vero e proprio simbolo di *status* e di

---

*gate, rinvergate, picte e tramegate* con stoffe di vari tipi e colori. Cfr. CEPPARI RIDOLFI, TURRINI, *Il mulino delle vanità*, pp. 102-103, 109-111, 174-176.

<sup>39</sup> Per il valore del blu come attributo regale: M. PASTOUREAU, *La promotion de la couleur bleue au XIIIe siècle: le témoignage de l'heraldique et de l'emblematicque*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, atti delle giornate di studio (Lucca 1995), a cura di E. Castelnuovo et al., Lucca 1996, pp. 7-16; C. DE MÉRINDOL, *Signes de hiérarchie sociale a la fin du Moyen Age d'après le vêtement. Méthodes et recherches*, in *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, dir. M. Pastoureau, Paris 1989, pp. 181-223.

sovranità, come è confermato anche dalla coeva creazione del *topos* letterario, secondo il quale i *panni tartarici* incarnavano la dichiarazione visibile di ricchezza e potere<sup>40</sup>.

La pratica di manifestare, attraverso l'abbigliamento, una gerarchia sociale e l'appartenenza ad un mondo superiore, celeste nel caso dei santi, è senza dubbio una consuetudine desunta dalla vita reale, in cui i tessuti serici erano riservati ai signori e alle sfere ecclesiastiche. Tuttavia, la scelta martiniana di adottare come sigla identificativa della divinità una particolare tipologia di stoffe orientali, piuttosto che altri manufatti ugualmente ricercati e preziosi come l'*opus anglicanum*, sembra travalicare i soli richiami al lusso terreno. Parrebbe, anzi, che la selezione degli oggetti da introdurre nelle opere avvenga non solo in base al loro valore economico, ma anche in virtù della loro capacità di farsi veicolo di uno specifico significato espressivo, consono, oltre che alle ragioni della moda e del costume coevo, anche e soprattutto a quelle dell'estetica, della sensibilità artistica e della ricerca formale proprie di Simone. Nella pittura le vesti contemporanee diventano infatti uno strumento per raffigurare l'incarnazione delle figure celesti attraverso il carattere mimetico della riproduzione dei tessuti; al contempo, però, devono dimostrare anche la separazione dei beati dai comuni mortali, sfruttando il potere di evocazione e di astrazione insito nell'esotismo delle sete orientali e nello sfolgorio vibrante della minuta opera in oro<sup>41</sup>.

L'esempio di Gabriele nell'*Annunciazione* degli Uffizi conferma il duplice contenuto semantico del *medium* tessile. La presenza angelica viene contestualizzata nel presente e concretizzata grazie alla tunica, simile ad una dalmatica contemporanea, e alla fodera del manto, un tessuto quadrettato *à la page*, la cui resa materica e tridimensionale rende appieno il senso fisico del volo appena concluso. Parallelamente, però, il tono della rappresentazione sacra è innalzato e svincolato dai legami terreni con un effetto trascendente e atemporale, prodotto dalla brillantezza e dal luccichio della seta operata

---

<sup>40</sup> Nel poema francese *La Panthère d'Amors*, della fine del XIII secolo, l'alto rango di un personaggio è deducibile dal suo essere o meno rivestito di *tartaire*. Nuovamente un drappo *tartaresco* è impiegato dal poeta duecentesco Nerio Moscoli come metro di paragone per valutare la ricchezza di alcuni abiti. Cfr. P.J. TOYNBEE, *Tartar cloths*, «Romania», 29, 1900, pp. 559-564: 562.

<sup>41</sup> O. BLANC, *Parures sacrées*, in *Brocartes célestes*, catalogo della mostra (Avignone 1997), éd. par Id., E. Moench, Avignon 1997, pp. 23-29: 23.

aurea, visibile manifestazione del divino.

Anche Roberto d'Angiò, sebbene non si tratti di un personaggio celeste, gode nella pala di Capodimonte del privilegio di indossare una dalmatica tessuta con sete tartariche. Del resto, nella prima metà del Trecento molte figure regali o aspiranti tali, come Rodolfo di Boemia e Cangrande della Scala, si presentavano in occasioni ufficiali con un corredo di sete orientali; nella stessa descrizione del tesoro angioino del 1334 sono ricordati un «supertunicale unum panni tartarici coloris sfloris, cum infrisatura in certa parte ipsius, facta de laboribus auri et perlatum ac lapidum», e una tunica dello stesso tessuto con le armi della casata, probabilmente appartenute proprio a Roberto<sup>42</sup>. Tuttavia, è la prima volta che un essere mortale, per quanto di stirpe reale, compare in pittura in un costume così prezioso e alla moda.

La ragione di tale eccezionalità può essere forse trovata nel significato complessivo della rappresentazione, di carattere eminentemente politico: siamo infatti in presenza della prima celebrazione della recente canonizzazione (1317) di Ludovico, ma anche di una immagine di incoronazione del fratello del santo, volta a legittimare e glorificare la casata angioina e il suo potere sull'Italia meridionale. In tale contesto il pittore, sempre attento ai significati più profondi delle immagini, non può aver lasciato al caso un dettaglio così importante come le vesti del sovrano, ma deve aver risposto a precise richieste della committenza.

Come nell'incoronazione dei suoi predecessori, Roberto d'Angiò si mostra in una veste rossa di cui sono visibili le maniche, coperta da una dalmatica bordata d'oro con applicazioni delle armi di famiglia e di gigli araldici e una stola aurea. Questi abiti sembrano richiamarsi a quelli citati nell'inventario del 1334, dove, peraltro, precedono immediatamente la descrizione dello scettro e del globo, simboli tipici della cerimonia di investitura regale<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> M. FLURY-LEMBERG, *The grave goods of king Rudolph the First of Bohemia and their relationship to the funerary clothing of Cangrande della Scala*, in *Interdisciplinary approach about studies and conservation of medieval textiles*, ed. by R. Varoli Piazza, Roma 1998, pp. 99-105; *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, catalogo della mostra (Verona 2004-2005), a cura di P. Marini, E. Napione, G.M. Varanini, Venezia 2004; N. BARONE, *La Ratio Thesaurorum della Cancelleria angioina*, «Archivio storico per le provincie napoletane», 11, 1886, pp. 577-596: 579.

<sup>43</sup> Pochi anni dopo, l'uso di *panni tartarici* nelle cerimonie di incoronazione è attestato anche in ambito inglese: per quella di Edoardo III nel 1327 sappiamo dalle fonti che furono acquistate numerose stoffe pregiate, tra cui anche *vesti di nak*, *panni de Tarsen* e *camacas*. Cfr. L. MONNAS, *Textiles for coronation of Edward III*, «Textile History», 32, 2001, pp. 2-35.

È noto, inoltre, come l'impiego della dalmatica nelle cerimonie dei regnanti europei richiamasse quella del Sacro Romano Impero, dove il nuovo imperatore indossava sotto al manto rosso una dalmatica e una stola fermata da una cintura. Il re angioino, dunque, oltre a ribadire la legittimità del suo potere attraverso la continuità dell'immagine dei suoi precursori, per il tramite della pala dichiara anche il suo interesse nei confronti delle simbologie imperiali, in particolare dei Normanni e degli Hohenstaufen di Sicilia, come sembrerebbero attestare le aquile del tappeto e l'impiego della stola, sebbene non incrociata sul petto ma inserita nella cintura, nonché il coevo impegno per ottenere nel 1316 i *regalia* imperiali del defunto Arrigo VII. Parallelamente, l'impiego dominante del blu nella dalmatica rimanderebbe immediatamente alla provenienza oltremontana della stirpe, essendo il campo azzurro con gigli d'oro («d'azur semé de fleurs de lis d'or») lo stemma dei re di Francia<sup>44</sup>.

La scelta martiniana di rappresentare le vesti dell'incoronazione con sete orientali a piccoli motivi vegetali trapunte di boccioli di loto in oro, a loro volta forse evocanti il fiore di giglio, rappresenta dunque la sintesi della pratica artistica di Simone: il pittore si mostra capace di tradurre le indicazioni della committenza, gli stimoli provenienti da manufatti reali e una complessa simbologia del potere nella forma visibile più preziosa agli occhi dei contemporanei e, al contempo, più vicina alla propria sensibilità ornamentale, mostrandoci uno spaccato della percezione culturale e dell'utilizzo sociale dei *panni tartarici* nel XIV secolo.

---

<sup>44</sup> Per il significato della particolare iconografia della doppia incoronazione, in relazione con la presunta figurazione del Cristo nella cuspide perduta e in riferimento a precedenti figurativi ottoniani e normanni: GARDNER, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, pp. 12-33; per l'interpretazione degli apparati vestimentari in chiave imperiale: MONNAS, *Dress and textiles in the St. Louis altarpiece*, pp. 167-169.

*Abstract*

The phenomenon of representing silk fabrics in late Middle Ages paintings is approached through the works of Simone Martini, an artist who first knew how to answer to the fourteenth-century society's new taste for exoticism, as he introduced several textile pattern of eastern origin or 'oriental' inspiration into his repertoire. Simone's care for the textile medium shows even in his rendering of the humblest everyday contemporary cloths, as well as of single luxury objects recognizable as definite hand-made goods.

The corpus of the artist's textiles is classified according to typologies, referring to the real models he was likely to be acquainted with, the forms of re-elaboration and the different techniques of execution developed to render the various effects of fabrics. Moreover Simone's repertoire is analyzed through the exchange of solutions between ateliers, the contexts of use and visual and cultural perception of the textile medium.

*Referenze fotografiche*

- © Foto M. Manescalchi: 10
- © Foto A. De Marchi: 20
- © Philadelphia, Museum of Art: 22
- © Boston, Museum of Fine Arts: 26



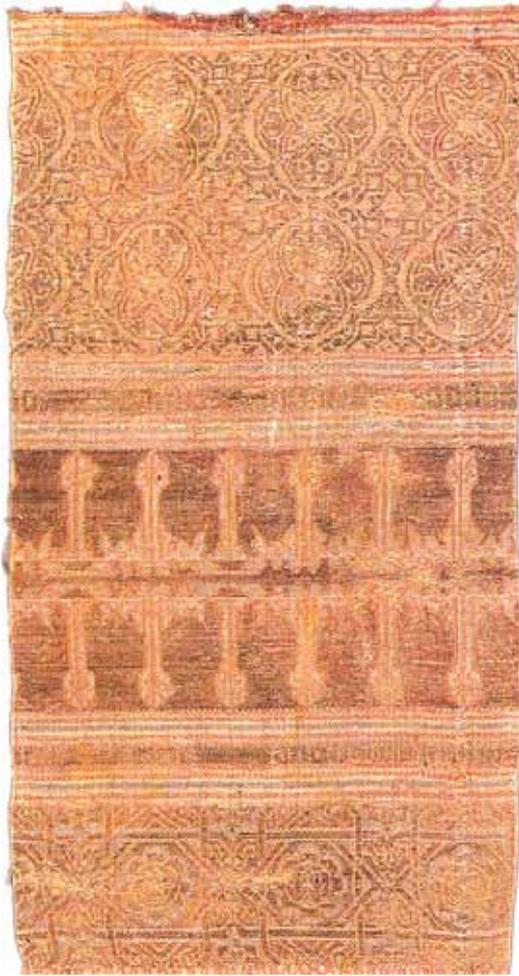
1. ALLEGRETTO NUZI, *Madonna in trono con angeli*, particolare della cortina. Avignone, Musée du Petit Palais (da *Brocartes célestes*, p. 62).



2. SIMONE MARTINI, *Maestà*, particolare del manto e della veste della Vergine. Siena, Palazzo Pubblico (da PIERINI, *Simone Martini*, p. 60).



3. SIMONE MARTINI, *La morte e i funerali di San Martino*, particolare della veste di un astante. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 195).



4. Manifattura spagnola (XIII sec.), feretro di Doña Leonor Ruiz de Castro. Lione, Musée des Tissus, inv. n. 27.844 (da *Musée des Tissus de Lyon. Guide des collections*, Lyon 2001, p. 71).



5. Manifattura spagnola (XIII sec.), feretro di Don Felipe di Castiglia. Riggisberg, Abegg Stiftung (inv. n. 212) (da MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 224, fig. 248).



6. DUCCIO DI BUONINSEGNA, *Madonna Rucellai*, particolare della cortina del trono. Firenze, Galleria degli Uffizi (da *La Maestà di Duccio restaurata*, «Gli Uffizi. Studi e ricerche», 6, 1990, p. 25).

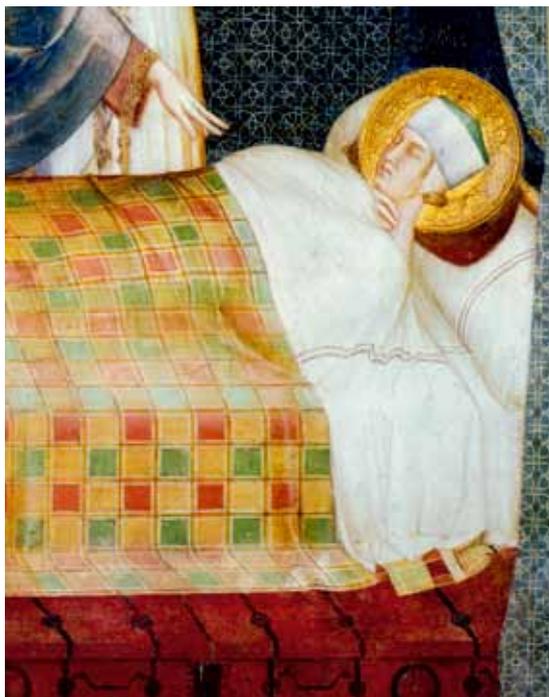


7. GIOTTO, *Cristo flagellato*, particolare del manto di Cristo. Padova, Cappella degli Scrovegni (da *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato *et al.*, Modena 2005, p. 127, fig. 90).



8. PIETRO LORENZETTI, *Polittico di Arezzo*, particolare della veste della Vergine. Arezzo, pieve di Santa Maria (da *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2002, p. 20).

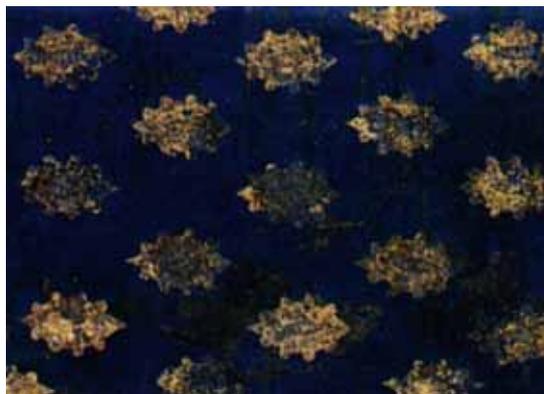
9. SIMONE MARTINI, *Il sogno di San Martino*, particolare della cortina e della coperta. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (da *La Basilica di San Francesco ad Assisi, I. Basilica Inferiore*, p. 253, fig. 355).



10. SIMONE MARTINI, *Annunciazione*, particolare della fodera del manto di Gabriele. Firenze, Galleria degli Uffizi.



11. SIMONE MARTINI, *La morte e i funerali di San Martino*, particolare del feretro. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (da *La Basilica di San Francesco ad Assisi, I, p. 269, fig. 271*).

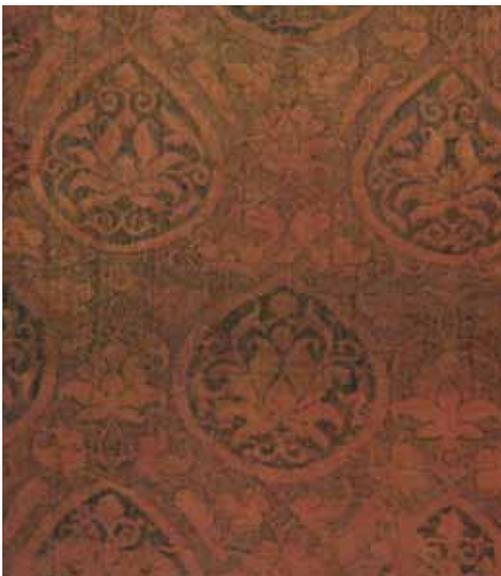




12. SIMONE MARTINI, *Polittico di San Gimignano*, particolare del manto di sant'Agostino. Cambridge, Fitzwilliam Museum (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 167).



13. SIMONE MARTINI, *Polittico della Chiesa di San Francesco*, particolare del manto di santa Caterina. Ottawa, National Gallery of Canada (da PIERINI, *Simone Martini*, p. 145).



14. Manifattura dell'Asia centrale (*ante* 1329), manto della sepoltura di Cangrande della Scala. Verona, Museo di Castelvecchio, Reperto H (da *Le stoffe di Cangrande*, p. 23).



15. SIMONE MARTINI, *Polittico di San Gimignano*, particolare del manto di san Geminiano. Cambridge, Fitzwilliam Museum (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 166).



16. SIMONE MARTINI, *Santa Elisabetta di Ungheria*, particolare della veste della santa. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, transetto destro (da PIERINI, *Simone Martini*, pp. 94-95).



17. SIMONE MARTINI, *Maestà*, particolare della veste di santa Caterina. Siena, Palazzo Pubblico (da MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 75, fig. 68).



18. SIMONE MARTINI, *San Ludovico da Tolosa*, particolare della dalmatica di Roberto d'Angiò. Napoli, Museo di Capodimonte (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 145).

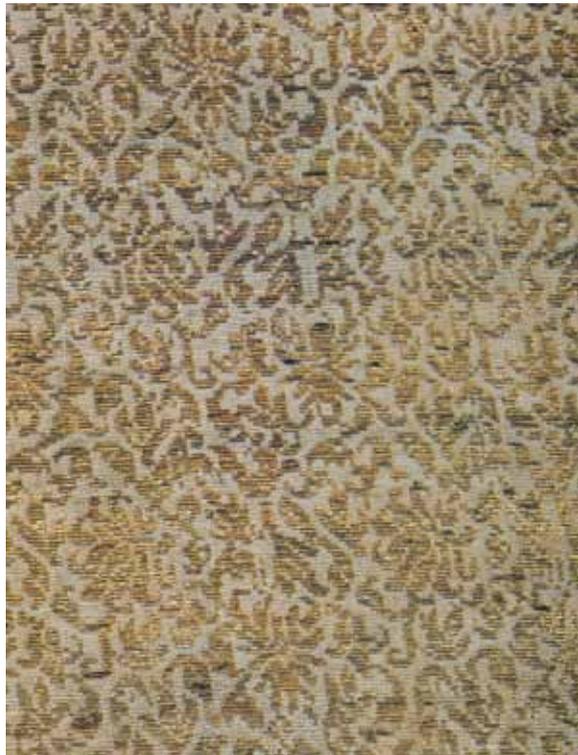


19. SIMONE MARTINI, *Annunciazione*, particolare della veste di Gabriele. Firenze, Galleria degli Uffizi (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 184).

20. SIMONE MARTINI, *Annunciazione*, particolare della cortina del trono. Firenze, Galleria degli Uffizi.



21. Manifattura dell'Asia centrale (seconda metà del XIII o inizi del XIV sec.), dalmatica di Benedetto XI, tessuto principale. Perugia, Chiesa di San Domenico (da MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 74, fig. 67).





22. PIETRO LORENZETTI, *Madonna col Bambino e monaco committente*, particolare della veste della Vergine. Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection.



23. 'BARNA DA SIENA' (BOTTEGA DI LIPPO MEMMI), *Entrata di Cristo in Gerusalemme*, particolare del manto di un vecchio astante. San Gimignano, Collegiata (da KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, p. 69, fig. 61).



24. AMBROGIO LORENZETTI, *Il martirio dei Francescani*, particolare del copricapo di un soldato. Siena, chiesa di San Francesco (da *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, p. 190).

25. SIMONE MARTINI, *San Ludovico da Tolosa*, particolare del manto di san Ludovico. Napoli, Museo di Capodimonte (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 145).



26. Manifattura dell'Iran (Tabriz ?) (XIII-XIV sec.), velluto a dischi oro. Boston, Museum of Fine Arts (inv. n. 93.376).



27. SIMONE MARTINI, *San Ludovico da Tolosa*, particolare della mitria di san Ludovico, Napoli, Museo di Capodimonte (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 152).



28. Manifattura angioina (XIII-XIV sec.), mitria. Amalfi, Cattedrale (da GIORGI, *La mitria di sant'Isidoro*, p. 22).



29. SIMONE MARTINI, *L'investitura di San Martino*, particolare della veste di un musicista. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (da *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, I, p. 255, fig. 357).

## LE DUE FIRME DEL PITTORE PISTOIESE ANTONIO DI VITA

LINDA PISANI

Nella chiesa di San Francesco a Pescia, in calce agli affreschi con *Storie della Vergine* attribuiti al maestro pistoiese Antonio di Vita<sup>1</sup>, si legge un'epigrafe, concepita come una firma, che permette di sciogliere i dubbi residui non soltanto sull'identificazione del loro autore ma anche, più in generale, sulla sua identità storica. Il nome di Antonio di Vita, infatti, pur ricorrendo spesso nei documenti pistoiesi, tanto da far credere che il maestro fosse responsabile di molti dei dipinti commissionati in quella città nella seconda metà del Trecento, fino al rinvenimento della firma apposta sul ciclo pesciatino non si legava ad alcuna opera certa<sup>2</sup>. L'iscrizione chiarificatrice, che recita: - - - - - FIGURA MADRE DI CHR(IST)O ANTONIO DIP[·4?·] / [- - -] +LUI PREREGATE IDIO VERGINE PURA, cita dunque il nome del pittore «Antonio» seguito da alcune lettere – «dip» –, che sembrerebbero riferirsi alla sua professione («dipinse»)<sup>3</sup>.

1a-d, 2

3a-c

Potendo finalmente unire i dati biografici noti attraverso i documenti alla conoscenza del pittore offerta dalle opere giunte fino ai nostri giorni, si riesce ormai a ricostruire una vicenda artistica abbastanza delineata<sup>4</sup>. Le

---

<sup>1</sup> L'attribuzione del ciclo, oggi molto frammentario, e la ricostruzione in sede critica del percorso di Antonio di Vita (o Vite) si devono a M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, p. 285, che, pur non sciogliendo definitivamente il problema relativo all'identità storica del maestro pistoiese, riuniva un gruppo coerente di dipinti, soprattutto affreschi, disseminati fra Pescia e Pistoia.

<sup>2</sup> L'epigrafe è infatti segnalata e trascritta per la prima volta in L. PISANI, *Pittura a Pescia e dintorni fra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca fra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca 1998), a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, p. 100.

<sup>3</sup> Come suggerisce C. CIOCIOLA, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento. Madonna in trono col Bambino*, in *Il Quattrocento a Camerino, luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino 2002), a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez, Milano 2002, pp. 222-223. Una verifica sull'originale rivela invece notevoli difficoltà di lettura per quanto riguarda le lettere che precedono «LUI» finora trascritte come «P(ER)».

<sup>4</sup> Per i documenti sul Vite cfr. L. GAI, *Il pittore pistoiese Antonio Vite*, «Bullettino storico pistoiese», 72, 1970, 2, pp. 92-94 ed EAD., *Ancora un documento per la cronologia del pittore pistoiese Antonio Vite*, *ibid.*, 73, 1971, 2, pp. 125-130. Un aggiornamento recente, con interessanti novità (come il riconoscimento degli affreschi nella parte alta della navata del

attestazioni più antiche su Antonio di Vita risalgono al 1379, anno in cui il maestro risulta responsabile della decorazione dell'antica cappella di San Jacopo nel Duomo pistoiese, successivamente distrutta. Per farsi carico del lavoro autonomamente, Antonio doveva avere almeno un'età compresa fra i venti e i venticinque anni e poteva quindi esser nato verso il 1355. Dalle carte dell'archivio pistoiese sappiamo anche che fra il 1379 e il 1382 il pittore risiedette stabilmente a Pistoia. Dal giugno del 1382 fino alla fine del 1386, invece, non se ne registrano tracce nella sua città, mentre, nel dicembre del 1385, risulta essersi immatricolato all'Arte dei Medici e Speciali di Firenze<sup>5</sup>. Oggi, l'unico segno del passaggio fiorentino del maestro sembra essere offerto da un affresco staccato, raffigurante la *Madonna della Neve*, conservato nel Museo dell'Ospedale degli Innocenti e proveniente da un edificio del centro cittadino distrutto durante le demolizioni tardo ottocentesche; eppure il pittore pistoiese, scegliendo di iscriversi all'Arte, doveva aver pensato alla possibilità di trasferirsi a Firenze in modo duraturo.

Il rientro in patria alla fine del 1386 fu probabilmente motivato dall'incarico per la decorazione della sala capitolare della chiesa pistoiese di San Francesco. Negli anni Novanta del Trecento Antonio di Vita partecipa attivamente alla vita politica del Comune di Pistoia, ricoprendo anche alcune cariche di rilievo. Fra 1403 e 1406 se ne perde nuovamente ogni traccia a Pistoia, probabilmente per un trasferimento a Pisa, dove Vasari lo ricorda proprio nel 1403, attribuendogli gli affreschi del Capitolo della chiesa di San Nicola, distrutti nei rifacimenti settecenteschi dell'edificio. Nell'edizione giuntina della *Vita di Gherardo Starnina*, l'aretino afferma infatti:

[...] era il nome di Gherardo famoso per tutta Toscana, anzi per tutta Italia, quando, chiamato a Pisa a dipingere in quella città il capitolo di San Nicola, vi mandò in suo scambio Antonio Vite da Pistoia per non si partire da Firenze. Il quale Antonio, avendo sotto la disciplina dello Starnina imparata la maniera di lui, fece in quel capitolo la Passione di

---

Duomo di Pistoia) è proposto da U. FERACI, *Antonio Vite e la pittura tardogotica pistoiese*, «Proporzioni», 7-8, 2006-2007, pp. 7-43. L'autore, pur dando molto rilievo all'importanza della firma pesciatina (che trascrive con alcune imprecisioni a p. 18) per la ricostruzione del profilo del pittore, omette del tutto di specificare le circostanze del suo ritrovamento e della sua trascrizione nella precedente bibliografia, per le quali rinvio alla nota 2.

<sup>5</sup> La precisazione cronologica relativa al soggiorno fiorentino si trova in K. MONTAGNANI, *Antonio di Vita Ricci da Pistoia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, aa. 1996-1997, relatore L. Bellosi <<http://www.unisi.it/dl2/20080811125050774/montagnani.pdf>>.

Gesù Cristo e la diede finita, in quel modo che ella oggi si vede, l'anno 1403 con molta soddisfazione de' Pisani<sup>6</sup>.

D'altra parte, fino al 1943, proprio a Pisa, nella controfacciata della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, in corrispondenza dell'altare di Sant'Anna, si conservava un suo affresco raffigurante la *Madonna col Bambino e un donatore*<sup>7</sup>. Dal 1407 le carte non menzionano più il nome di Antonio di Vita e probabilmente il pittore era già scomparso all'inizio di quell'anno.

L'epigrafe pesciatina, pur breve e frammentaria, oltre ad assolvere egregiamente il compito di preservare la memoria storica dell'artista, risulta interessante anche per altri aspetti: come ha notato Claudio Ciociola, si inserisce infatti in una filiera testuale di cui si conoscono altre testimonianze in Lucchesia, e in cui si ravvisa un omaggio ad un passo dantesco<sup>8</sup>. Come sottolinea lo studioso, un verso della *Commedia* è infatti riecheggiato in una lunga epigrafe in calce ad una tavola dipinta da Taddeo di Bartolo nel 1389 ed un tempo nella chiesa di San Paolo a Collegaroli, nei pressi di San Miniato (che allora era parte della diocesi lucchese)<sup>9</sup>. Vi si cita il nome del pittore e la data del dipinto, ma è il committente, Andrea Bindacchi, il protagonista della raccomandazione alla Vergine: si legge infatti QUEL CHE DIPINSE QUESTA MADRE PURA, / CHE SEMPRE A' PECCATORI DI GRATIA È PIENA, / SÌ FU DI BARTOLOMEI TADEO DA SIENA, / CON GL'ALTRI SANTI INTORN'A SUA FIGURA; / PREGHA SEMPRE PER ME CON SANTO AMORE, / MADRE, LA QUAL PER TE GRATIA CI PIOVE, / E NEL MILLE TRECENTO OTTANTA E NOVE, / PRETE ANDRE' BINDACHI ALLOR RECTORE<sup>10</sup>. Nel Museo

<sup>6</sup> Nell'edizione giuntina, Vasari ricorda Antonio Vite anche nella biografia di Lorenzo Monaco, affermando: «Fu ragionevole dipintore né tempi di don Lorenzo Antonio Vite da Pistoia, il quale dipinse molte altre cose, come s'è detto nello Starnina, nel palazzo del Ceppo di Prato la vita di Francesco di Marco, fondatore di quel luogo pio». G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll., a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, II, 1968, pp. 294, 307.

<sup>7</sup> Di quest'affresco ci resta solo una foto dell'inizio del Novecento, grazie alla quale è stato convincentemente attribuito al Vite da I. LAPI BALLERINI, *La chiesa di San Paolo*, «Pistoia Programma», 33-34, 1996, pp. 59-72. Per l'identificazione della sua posizione all'interno della chiesa cfr. L. PISANI, *Echi pisani di Lorenzo Monaco*, in *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del convegno (Firenze 2006), a cura di D. Parenti, Livorno 2007, pp. 76-87: 84-85.

<sup>8</sup> CIOCIOLA, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, pp. 222-223.

<sup>9</sup> Una scheda dettagliata sul polittico di Taddeo di Bartolo in G. SOLBERG, *Taddeo di Bartolo: his life and work*, Ph.D. Thesis (New York University 1991), Ann Arbor 1992, pp. 1182-1194. Il dipinto è riemerso ad un'asta Sotheby's di Londra il 3 dicembre 1997 (*Old Master Paintings*, catalogo Sotheby's, 3-4 dicembre 1993, p. 114).

<sup>10</sup> Per la trascrizione seguì CIOCIOLA, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, p. 223.

7 Nazionale di Villa Guinigi a Lucca si conserva inoltre un trittico raffigurante la *Madonna col Bambino fra San Michele Arcangelo e Santa Maria Maddalena* in cui, in un cartiglio ai piedi della Vergine, si legge la seguente epigrafe: QUEL CHE DIPINSE QUI LA TUA FIGURA, MADRE DI DIO, A TE SI RACCOMANDA: PREGA YHESÙ PER LUI VERGINE PURA. *L'incipit* di entrambe le iscrizioni riecheggia il verso 109 del XVIII canto del *Paradiso*: «Quei che dipinge lì, non ha chi 'l guidi», e orienta al completamento dell'iscrizione pesciatina, lacunosa e acefala.

8 C'è motivo di credere che Taddeo di Bartolo avesse svolto un ruolo importante nella genesi di questa tipologia di firma/invocazione. Il pannello centrale del trittico a Lucca, opera di un artista attivo anche a Pisa<sup>11</sup>, presenta infatti un palese omaggio ad una composizione di Taddeo di Bartolo oggi al Philbrook Art Center di Tulsa, che fu probabilmente dipinta per una sede lucchese<sup>12</sup>. Purtroppo non c'è possibilità di verificare se la tavola americana in origine presentasse un'epigrafe con la raccomandazione alla Vergine analoga a quella che si legge nel dipinto un tempo a San Paolo a Collegarli, o magari con l'invocazione declinata a favore dell'artista, poiché essa è stata vistosamente decurtata nella parte inferiore, ma credo che questo sia uno scenario assai plausibile.

Oltre che a quella pesciatina, Antonio di Vita aveva consegnato il proprio nome almeno ad un'altra epigrafe conservatasi sufficientemente a lungo da essere stata più volte trascritta da storici ed eruditi. Fino almeno al tardo Settecento, come riferisce il canonico Ranieri Zucchelli, essa infatti si poteva leggere nel Capitolo della chiesa pisana di San Nicola<sup>13</sup>. Le parole dello

---

<sup>11</sup> Si deve allo stesso pittore, infatti, la tavola con *San Nicola da Tolentino che salva la città di Pisa dalla peste*, nella chiesa di San Nicola (parere di M. Boskovits, citato in A. DE MARCHI, *Trittico*, in *Sumptuosa tabula picta*, p. 366). Già esistente nel 1449, quando venne portata in processione, e rievocata in una composizione di Bicci di Lorenzo datata 1445 (Empoli, Museo della Collegiata), la tavola potrebbe forse esser stata dipinta in occasione dell'epidemia pestilenziale che sconvolse Pisa nel 1431 (cfr. A. FEROCI, *La peste bubonica in Pisa nel Medioevo e nel 1630: notizie tolte da documenti inediti*, Pisa 1893, pp. 28-29).

<sup>12</sup> Per tale derivazione cfr. L. PISANI, *Appunti su Priamo della Quercia*, «Arte cristiana», 84, 1996, p. 180, nota 28. Il trittico di Villa Guinigi proviene dal monastero camaldolese di San Michele di Guamo (in Lucchesia) e può essere datato, all'incirca, nel quinto decennio del Quattrocento. La composizione di Tulsa, tuttavia, è copiata anche da Priamo della Quercia in un trittico conservato nei depositi del Metropolitan Museum of Art, databile nel terzo decennio dello stesso secolo, per il quale (vista l'estesa attività svolta in Lucchesia dal suo autore) è pure ipotizzabile una provenienza da questa zona.

<sup>13</sup> Pisa, Archivio Capitolare, ms. C 187/II, R. ZUCHELLI, *Miscellanea di carte riguardanti la storia di Pisa*, s.n.c. Ho fatto un brevissimo accenno a questa testimonianza in L. PISANI, *La Madonna della Neve di Antonio di Vita Ricci*, in *Coluccio Salutati e Firenze. Ideologia e forma-*

Zucchelli sono, in linea con il suo consueto puntiglio nel documentare il patrimonio artistico pisano<sup>14</sup>, molto precise e dense di dettagli, e vale la pena riportarle interamente:

Nel Capitolo dei padri Agostiniani di San Niccola di Pisa nel quale sono dipinte la Crocifissione del nostro Signor Gesù Cristo mirabilmente per l'antichità di quei tempi espressa, le opere geroglifiche di S. Agostino dottore di Santa Chiesa e la vita, morte e miracoli di San Niccolò vescovo di Mira per mano d'Antonio di Vita da Pistoia del secolo 1400, ove leggesi «Antonjus Vite de Pistorio pinxit», è in marmo a caratteri gottici un'iscrizione del seguente tenore «Hoc opus fecit fieri Johannes Assopardus honorabilis civis pisanus de pecunia et bonis egregii viri Johannis ser Cegne de Agnello civis pisani pro anima sua suorumque anno domini MCCCCIII die XXVI Augusti».

Il paragrafo vasariano sull'attività pisana di Antonio di Vita riceve dunque notevoli conferme. Mentre la notizia riferita dal Vasari sul presunto allunato di Antonio presso Gherardo Starnina non è appoggiata dallo stile delle opere del pistoiese, sensibile piuttosto all'influsso di Niccolò di Tommaso e Taddeo Gaddi, non si può escludere che egli avesse conosciuto lo Starnina durante il soggiorno fiorentino e che questi, oberato di impegni, gli avesse girato la richiesta di Giovanni dell'Agnello; quest'ultimo, infatti, considerati gli interessi fiorentini della famiglia, poteva certamente aver scelto un maestro di quella città, già allora acerrima nemica di Pisa. Comunque sia andata, la presenza del Vite, oggi pur così evanescente, dovette contribuire non poco alla vivacità dell'autunno del Medioevo' pisano.

Purtroppo, come si è detto, gli affreschi nel Capitolo della chiesa agostiniana di San Nicola non esistono più a causa dei rifacimenti subiti dall'edificio a partire dal tardo Settecento. L'erudito pisano Pandolfo Titi, scrivendo alla metà di quel secolo, poteva infatti ancora affermare che «il Capitolo di San Nicola, posto nel chiostro di detto convento, dove è rappresentata la Crocifissione di Nostro Signore con altri fatti e Miracoli di San Nicola Ve-

---

*zione dello Stato*, catalogo della mostra (Firenze 2008), a cura di R. Cardini, P. Viti, Firenze 2008, p. 225.

<sup>14</sup> Per un altro esempio di questo zelo si veda la descrizione di un polittico perduto di Francesco Traini, un tempo nella chiesa del monastero benedettino di San Paolo a Pugnano, ora trascritta in L. PISANI, *Un nuovo polittico di Francesco Traini: provenienza, ricostruzione, cronologia e ricezione*, «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», 13, 2008, pp. 7-14.

scovo e di Sant' Agostino, fu tutto dipinto da Antonio Vita da Pistoia»<sup>15</sup>. E in effetti il modo in cui il Titi, in genere assai parco di informazioni sui secoli da lui più lontani, riporta il nome del pittore aveva già fatto pensare all'esistenza di un'epigrafe perduta insieme agli affreschi<sup>16</sup>. Anche Domenico Maria Manni, nelle note alle *Notizie de' professori del disegno* del Baldinucci, aveva accennato alla firma pisana del pittore pistoiese<sup>17</sup>, ma lo Zucchelli aggiunge alcuni importanti dettagli sul soggetto e sul nome del committente, permettendo di ricostruire con notevole approssimazione il contesto storico dell'opera perduta.

Vale la pena commentare ciascuno dei dati forniti dal canonico pisano. Giovanni Azzopardi, figlio di Niccolò e fratello di Piero, esercitò la professione di mercante e banchiere e spinse la sua attività fino a Barcellona, concedendo prestiti anche al re, del quale, nei documenti, figura come tesoriere. I suoi contatti con la Catalogna seguirono anche dopo il rientro a Pisa: nel 1401 era infatti console della comunità dei catalani stabilitisi in città. L'Azzopardi era fra gli Anziani del Comune di Pisa nel 1398, 1399 e nel 1403<sup>18</sup>. Nell'estate del 1405 fu quindi eletto priore degli Anziani per il quartiere di Mezzo, ma non poté onorare questa carica poiché fu fatto prigioniero dal figlio di Gian Galeazzo Visconti, Gabriele Maria, e portato a Genova. Quando, l'anno seguente, rientrò in patria, fu nuovamente eletto fra gli Anziani, ma proprio allora Pisa cadde in mano ai Fiorentini e il suo nome venne così inserito nel decreto emanato dai conquistatori nel febbraio del 1407<sup>19</sup>.

Giovanni dell'Agnello, invece, come ricorda anche l'epigrafe marmorea un tempo in San Nicola, era figlio di ser Cegne, sepolto nel chiostro del convento pisano di San Francesco e padre, oltreché di Giovanni, anche di

---

<sup>15</sup> P. TITI, *Guida per il passeggiere dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa*, Lucca 1751, p. 207.

<sup>16</sup> Cfr. PISANI, *Echi pisani*, p. 84.

<sup>17</sup> F. BALDINUCCI, *Opere*, a cura di D.M. Manni, 14 voll., Milano 1808-1812, IV. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 1811, p. 537, nota 1: «Il Capitolo fu fatto dipignere coi danari di Giovanni dell'Agnello cittadino pisano adì 26 agosto 1403 come mi fu significato leggersi in un cartello in mezzo, ove di più vi sia il nome così: *Antonius Vite de Pistorio pinxit*». La testimonianza del Manni è riportata in FERACI, *Il pittore*, p. 8.

<sup>18</sup> Traggo queste notizie da M. TANGHERONI, *Politica, commercio, agricoltura a Pisa nel Trecento*, Pisa 1972, pp. 140-141.

<sup>19</sup> R. RONCIONI, *Delle famiglie pisane. Supplite e annotate da Francesco Bonaini*, Pisa 1844, pp. 820-826. Si tratta di uno dei decreti riguardanti il confino a Firenze di alcuni cittadini pisani, sui quali cfr. P. SILVA, *Pisa sotto Firenze dal 1406 al 1433 con appendice di documenti*, «Studi storici», 5, 1909-1910, pp. 137-164: 142-143.

Antonina, Matteo, Onofrio e Lemmo<sup>20</sup>. Nipote del più famoso Giovanni, doge di Pisa e signore di Lucca fino al 1369<sup>21</sup>, anch'egli, come l'Azzopardi, non poté sottrarsi ad una partecipazione attiva alla vita politica del Comune, rivestendo la carica di Anziano nell'anno 1400. Il suo nome ricorre anche nell'inventario della sacrestia della chiesa di San Francesco risalente al 1378, poiché egli dona al convento una croce ed un crocifisso d'argento<sup>22</sup>. Giovanni fece quindi testamento nel 1401<sup>23</sup> ed è quasi certo che fosse già deceduto nel 1403, eventualità che giustificherebbe l'impossibilità a occuparsi di persona del finanziamento degli affreschi del Capitolo di San Nicola. Una circostanza simile, non insolita per quei tempi, si era verificata anche pochi anni prima in relazione ad un altro membro della famiglia Dell'Agnello: l'altare di San Giovanni Battista in Santa Cristina, infatti, era stato fondato e dotato da Antonina Dell'Agnello in esecuzione del testamento di suo fratello Lemmo, ma poco dopo, in seguito alla scomparsa della stessa Antonina, la responsabilità era ricaduta sull'Operaio del Duomo Parasson Grasso, nominato erede dalla donna nel suo testamento del 1389, e così, alla fine, l'altare era rimasto legato alla cura dell'Opera del Duomo<sup>24</sup>.

Oggi, del Capitolo della chiesa di San Nicola sembra non rimanere nulla<sup>25</sup>, e per avere un'idea della sua struttura occorre affidarsi, ancora una volta, alla testimonianza degli eruditi settecenteschi. È nuovamente fra le carte del canonico Zucchelli che si rintraccia qualche utile ragguaglio sulle vicende della chiesa. Il sacerdote ricorda come i padri agostiniani si fossero anticamente insediati nel monastero di Santa Maria a Rupecava, sulle colline pisane. Da lì, nel XIII secolo, si inurbarono scegliendo come sede prima

<sup>20</sup> Cfr. l'albero genealogico della famiglia Dell'Agnello in Pisa, Archivio Capitolare, ms. B 227/VIII, R. ZUCHELLI, *Miscellanea sulle famiglie pisane*, s.n.c.

<sup>21</sup> M. TANGHERONI, *Giovanni dell'Agnello*, in *DBI*, 37, Roma 1989, pp. 49-55.

<sup>22</sup> Pisa, Archivio di Stato, Comune Divisione D, Opera di San Francesco 1386, c. 27r.

<sup>23</sup> Il documento (Firenze, Archivio di Stato, NA 18803, ser Giuliano di Colino di Piero degli Scarsi, cc. 96r-97v) mi è stato cortesemente segnalato da Donal Cooper.

<sup>24</sup> Pisa, Archivio Capitolare, 1716, ms. C139, A. D'ABRAMO, *Descrizione di tutte le chiese, monasteri, compagnie ed altri luoghi pii della città di Pisa*, c. 288.

<sup>25</sup> Non è così semplice districarsi nell'attuale struttura architettonica dell'edificio. Dai documenti di inizio Quattrocento emerge la presenza di tre chiostrì, cfr. Firenze, Archivio di Stato, NA 18803, ser Giuliano di Colino di Piero degli Scarsi, 1401, c. 87r (testamento di Bartolomeo di Giovanni da Agnano, rogato in «tertio claustro conventus ecclesie sancti Nicoli» sic) e si deduce anche che il Capitolo era posto nel primo di essi: Pisa, Archivio Capitolare, ms. 167, n. 1165 (si tratta di un atto del 21 settembre 1425, rogato nel «Capitolo di detto convento posto nel primo chiostrò»).

il monastero di Sant'Agnese e poi quello dei Santi Vito e Modesto. Successivamente, diedero l'avvio al cantiere di San Nicola. Il Capitolo e la sagrestia, in particolare, furono edificati laddove si trovava un loggiato di proprietà della famiglia Gaetani, detto 'della verga d'oro'. Il Capitolo fu quindi distrutto nel 1776 in occasione di un radicale ammodernamento dell'edificio<sup>26</sup>.

Infatti, mentre, come si è visto, sulla decorazione ad affresco si sofferma ancora, nella sua descrizione della città del 1751, Pandolfo Titi, già la *Descrizione della città di Pisa*, pubblicata nel 1792, ne lamenta laconicamente la distruzione<sup>27</sup>. Il lucchese Costantino Baroni aggiunge invece che nella «facciata» del Capitolo si poteva vedere un altare, mentre addossate alle due pareti laterali si trovavano due grandi urne cinquecentesche, sepolcri delle famiglie Urbani e Patrueli<sup>28</sup>.

Dopo aver valutato l'importanza storica delle due firme del pittore pisano finora riemerse alla conoscenza, vorrei proporre alcune ulteriori considerazioni sulla natura delle due epigrafi. La firma pesciatina, in volgare e legata ad un riecheggiamento dantesco, quasi certamente mediato dal pittore senese Taddeo di Bartolo, figura in calce ad un ciclo di affreschi dedicato alla Vergine. La scelta di consegnare ai posteri il proprio nome insieme all'invocazione alla Vergine risulta perciò pienamente giustificata dal contesto figurativo con il quale crea un'interazione. Del resto, l'idea di unire la firma alla preghiera rivolta a Maria era stata promossa proprio in ambito senese, comparso nell'imponente *Maestà* dipinta da Duccio per la Cattedrale di Siena<sup>29</sup>. Taddeo di Bartolo – senese e tanto attento alle sottoscrizioni da aver consegnato ai posteri almeno una ventina di opere firmate – avrebbe potuto facilmente trarre ispirazione dal prototipo ducesco, ampliandolo e arricchendolo con l'eco dantesca verosimilmente suggerita dal committente.

La firma pisana di Antonio di Vita, invece, è redatta in latino e si presenta

<sup>26</sup> Pisa, Archivio Capitolare, ms. C. 82/I, R. ZUCHELLI, *Miscellanea sui monasteri pisani*, s.n.c.

<sup>27</sup> *Descrizione della città di Pisa per servire di guida al viaggiatore, in cui si accennano gli edifizii, le pitture e sculture più rimarchevoli, che ornano questa città*, 3 voll., Pisa 1792, III, pp. 174-175.

<sup>28</sup> Lucca, Biblioteca Statale, XVIII sec., ms. 1066, C. BARONI, *Armi e iscrizioni delle chiese pisane*, c. 4v. Il Baroni non trascrive la tabella con le informazioni sugli affreschi, ma occorre considerare che in questa compilazione l'erudito si dimostra interessato soltanto agli stemmi ed alle iscrizioni sepolcrali.

<sup>29</sup> M.M. DONATO, "Kunstliteratur" monumentale: qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista dal Medioevo al Rinascimento, «Letteratura & arte», 1, 2003, pp. 23-47: 30.

in una forma molto più laconica e tradizionale. Gli affreschi del Capitolo di San Nicola, in linea con quelli di altre case agostiniane<sup>30</sup>, proponevano ai frati una riflessione sul tema della Crocifissione, sul ruolo di intellettuale svolto dal fondatore dell'ordine e sulla vita, i miracoli e la morte di San Nicola da Bari, titolare del convento; in questo caso, perciò, un'invocazione a Maria da parte del pittore non sarebbe stata direttamente giustificata.

Antonio dovette limitarsi a rivendicare la paternità delle immagini realizzate sulle pareti: questo lascia intendere che il committente dovette invece svolgere un ruolo importante nella definizione dell'altra epigrafe, diversa dalla prima per *medium* e collocazione, e a cui venne consegnato il ricordo del suo coinvolgimento e la data in cui i lavori furono condotti a termine<sup>31</sup>. È facile credere che l'Azzopardi avesse voluto far ricordare in modo più solenne le travagliate vicende dell'esecuzione di quel ciclo – voluto da ser Cegne, ma di fatto seguito da lui – ed avesse perciò chiesto l'apposizione di una tabella in marmo con l'iscrizione in «caratteri gottici». Il pittore, invece, doveva essersi sottoscritto semplicemente, con una firma vergata di suo pugno in calce ad una delle scene affrescate, adeguandosi ad una tradizione ormai ben consolidata, che prevedeva l'indicazione del nome dell'artista e della sua città d'origine in latino. In effetti, anche la dizione «de Pistorio» per indicare la provenienza di Pistoia era la più in uso: qualche anno prima era stata scelta da un altro pittore pistoiese, Sano di Giorgio, che si era firmato SANUS GIORGI DE PISTORIO PINXIT in una tavola raffigurante la *Madonna col Bambino* oggi presso la chiesa del monastero di San Michele a Pescia<sup>32</sup>, e più tardi sarà ancora usata da Gerino Gerini per la sua *Madonna con Bambino e Santi* oggi agli Uffizi, in cui infatti ancor oggi si riesce a leggere GERINUS ANTONII DE PISTORIO PINXIT MDXXIX. D'altra parte, un'analogha differenziazione fra l'epigrafe celebrativa del committente, affidata ad una verbosa lapide posta in bella vista all'ingresso, e la firma del pittore, essenziale e dipinta all'interno del ciclo pittorico, si poteva vedere proprio a Pisa, nel Capitolo

---

<sup>30</sup> Più in generale, per la decorazione delle sale capitolari cfr. M. BOSKOVITS, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «Arte Cristiana», 78, 1990, pp. 123-142. Sul tema, con numerosi riferimenti all'Italia, H. STEIN-KECKS, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst: Studien zu der Bildprogrammen*, München 2004.

<sup>31</sup> Devo quest'osservazione alla cortesia di Giampaolo Ermini.

<sup>32</sup> P. BACCI, *Il pittore pistoiese Sano di Giorgio discepolo di Antonio Vite*, «Bullettino storico pistoiese», 12, 1911, pp. 197-207: 205.

dei frati francescani, dove il mercante Lorenzo Ciampolini, poco più di dieci anni prima dell'Azzopardi, aveva chiamato ad affrescare le scene della *Pas-sione di Cristo* il pittore fiorentino Niccolò di Pietro Gerini<sup>33</sup>.

### *Abstract*

A study of Antonio Vite, a Pistoiese painter recorded as active during the last quarter of the fourteenth century mainly in Pistoia, but also in Florence, Prato, Pescia and Pisa. The author's research starts with a study of a signature left by the painter at the bottom of the fragmentary fresco cycle in the apse of the church of San Francesco in Pescia. Thanks to previously unknown archival sources it is now possible to add to this finding a detailed account of a second signature, once inscribed, together with a date and the name of the patron, in a lost fresco cycle painted in the chapter house of the Pisan church of San Nicola.

### *Referenze fotografiche*

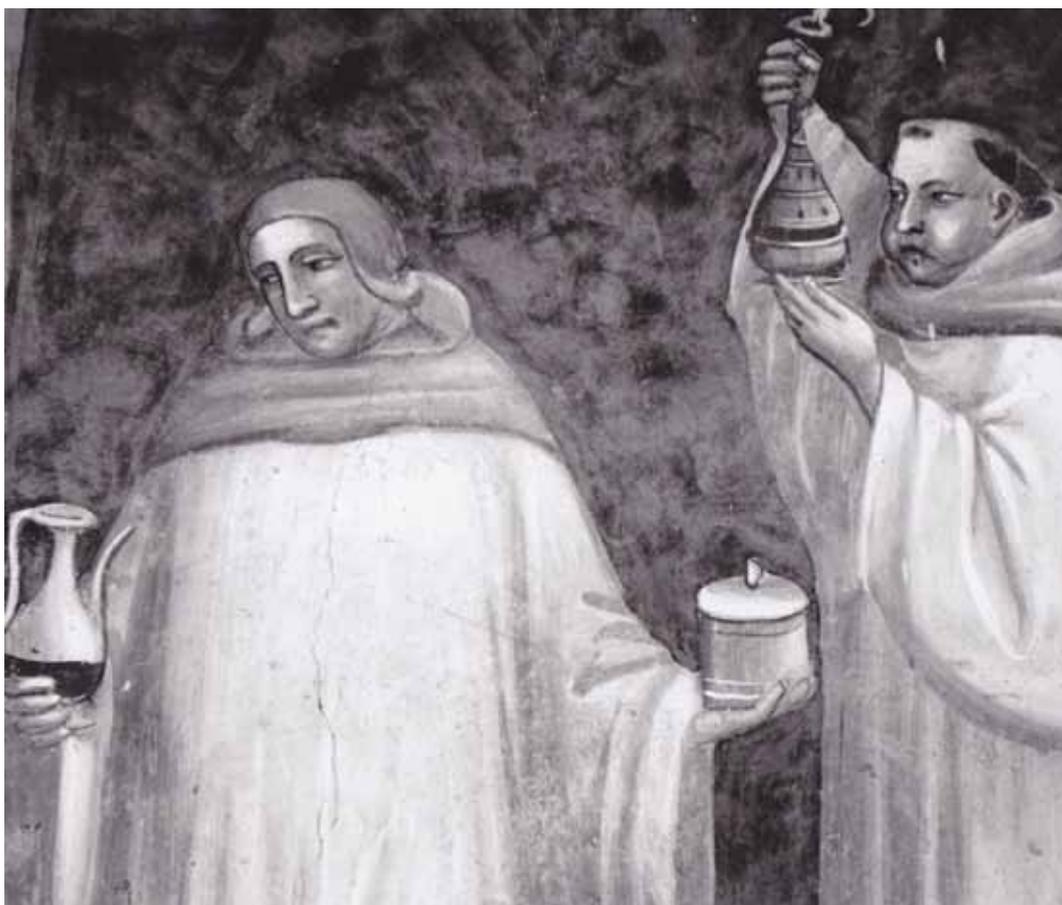
© Foto L. Pisani: 1a-d, 2, 3a-c.

---

<sup>33</sup> Entrambe le epigrafi si possono vedere, ancor oggi, nel Capitolo del convento dei Francescani di Pisa. Se ne trova un primo commento in G. MARCHI, *La cappella del Capitolo di San Bonaventura: memorie storico-artistiche*, Firenze 1906, *passim*.



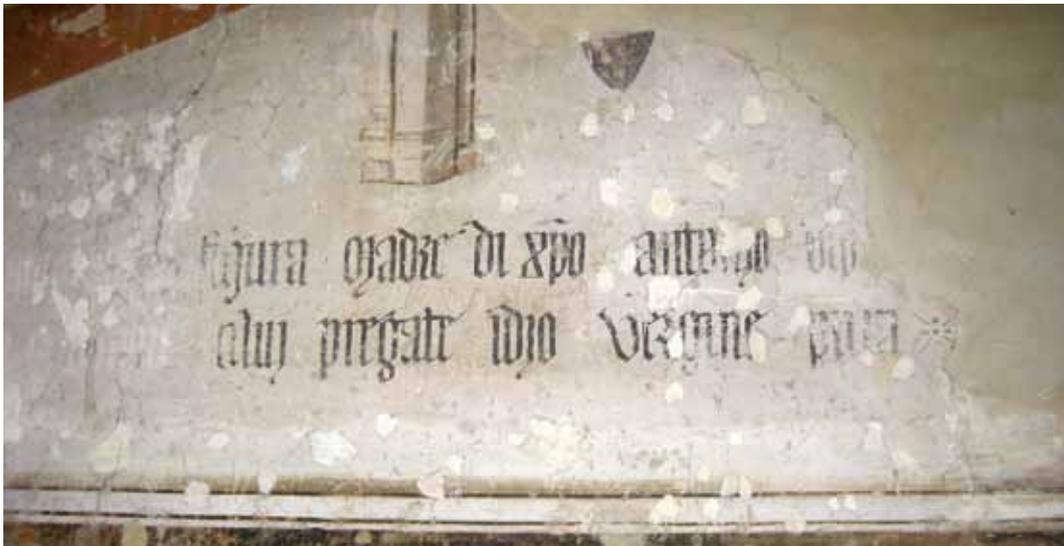
1. a-d. ANTONIO DI VITA, *Storie della Vergine*, particolari. Pescia, chiesa di San Francesco.



2. ANTONIO DI VITA, *Officianti*, particolare. Pescia, chiesa di San Francesco.

A destra:

3. a-c. ANTONIO DI VITA, *Storie della Vergine*, sottoscrizione dell'artista e particolari. Pescia, chiesa di San Francesco.





4. ANTONIO DI VITA, *Madonna col Bambino*. Già Pisa, chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno (da *La chiesa di San Paolo*, fig. 15).



5. TADDEO DI BARTOLO, *Madonna col Bambino e santi*. Già Collegarli, chiesa di San Paolo (da *Old Master Paintings*, catalogo Sotheby's, 3-4 dicembre 1993, p. 114).



6. TADDEO DI BARTOLO, *Madonna col Bambino e santi*, particolare con l'iscrizione. Già Collegarli, chiesa di San Paolo (da *Old Master Paintings*, p. 114).



7. MAESTRO DI SAN MICHELE A GUAMO, *Madonna col Bambino fra Santa Maria Maddalena e San Michele*. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (da *Sumptuosa tabula picta*, p. 367).



8. TADDEO DI BARTOLO, *Madonna col Bambino*. Tulsa, Philbrook Art Center.



## NUOVE ACQUISIZIONI SULLA BOTTEGA 'DEI TONDI': UN DOCUMENTO E ALCUNI SMALTI

ELISABETTA CIONI

Nel corso delle ricerche effettuate sugli orafi senesi durante la preparazione del catalogo della mostra *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*<sup>1</sup>, grazie a una segnalazione di Monika Butzek – alla quale esprimo la mia gratitudine – ho potuto rintracciare un documento del marzo 1351 riguardante gli orafi Giacomo di Guerrino di Tondo e Giacomo di Tondo di Guerrino che, per più motivi, mi è sembrato di grande interesse; in primo luogo per la sua intrinseca bellezza e per la sua rarità, ma anche perché offre lo spunto per alcune riflessioni sull'attività di questa famosa famiglia di orafi senesi, la cui bottega – senza dubbio una delle più prestigiose – dovette essere attiva, per quanto si riesce a ricostruire, durante tutto il Trecento. Essa si contraddistingue per una produzione di notevolissimo livello, i cui caratteri saranno determinanti per gli esiti stilistici dell'oreficeria a Siena. Mi limito a ricordare che proprio da questa bottega, intorno agli anni Venti del XIV secolo, escono opere come le due patene (unite un tempo ai rispettivi calici) provenienti dalla chiesa di San Domenico a Perugia, l'una con la *Resurrezione* e l'altra con *San Giacomo e un pellegrino* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), come il calice firmato da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi, ora nel British Museum, ed anche, a mio avviso, il perduto reliquiario di san Galgano, già a Frosini<sup>2</sup>.

15

12, 14, 16

Il documento in questione è un lodo arbitrale riguardante, appunto, gli orafi Giacomo «olim Guerrini Tondi», del popolo di Sant'Angelo al Montone, e Giacomo «olim Tondi Guerrini», che agisce anche per conto delle so-

---

<sup>1</sup> Cfr. E. CIONI, *Gli orafi a Siena nella prima metà del Quattrocento* e le schede relative alle opere di oreficeria di EAD. et al., 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, rispettivamente pp. 422-427 e 428-507 (schede nn. F.1-F.35).

<sup>2</sup> In proposito cfr. EAD., *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, *Capitolo III*, pp. 266-362 e *passim*.

relle Nicolosa, Naddina e Bartolomea<sup>3</sup>. Si tratta, rispettivamente, del fratello e del figlio del celebre Tondino (o Tondo) di Guerrino, certo uno degli orafi più importanti a Siena nei primi decenni del Trecento, appartenente alla generazione successiva a quella di Guccio di Mannaia e di Duccio di Donato, la cui attività dovette concludersi entro la metà del secolo (si veda l'albero genealogico a p. 167).

Sulle notizie documentarie e sulle opere di questi due orafi mi sono soffermata molti anni fa<sup>4</sup>; mi limito dunque a qualche sintetico accenno, utile alla comprensione del testo del lodo arbitrale e a quanto, nel frattempo, è emerso di nuovo. In primo luogo, la distanza di età tra i due figli di Guerrino – Tondino (o Tondo) e Giacomo – difficile da quantificare, deve essere stata notevole<sup>5</sup> ed è assai probabile che non fossero figli della stessa madre. Un fatto, questo, che si può registrare, o meglio dedurre dalle sia pur scarse testimonianze documentarie, piuttosto frequentemente; il tasso di mortalità delle donne a causa dei parti, infatti, doveva essere alto e spesso gli uomini si sposavano due volte.

Grazie alle poche, ma estremamente significative opere che ci sono pervenute, e a due documenti, rispettivamente del 1322 e del 1327, che attestano l'attività di Tondino per i Signori Nove, i quali comprano da lui un bacile d'argento e successivamente un fregio d'oro, entrambi destinati all'altare della cappella di Palazzo<sup>6</sup>, è facile intuire quanto fosse importante questa personalità già all'inizio degli anni Venti del Trecento. Il fratello di Tondino, Giacomo di Guerrino di Tondo, è invece ricordato per la prima volta nei documenti nel febbraio 1348: si tratta del contratto, nel quale è citato come «aurifex», relativo alla dote (davvero molto consistente) che egli riceve dalla futura moglie «Bartholomea»<sup>7</sup>. Come apprendiamo proprio dal documento preso in esame in questa occasione, si tratta delle seconde nozze. A tale data Giacomo doveva essere già pienamente affermato, come attesta un documento di poco successivo, e cioè dell'agosto 1349, relativo ad una importante commissione: apprendiamo infatti che Andreuccio di Francesco Piccolomini si impegna a corrispondere all'orafo 34 fiorini d'oro per la realizzazio-

---

<sup>3</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1351, marzo 8-11, n. 8.

<sup>4</sup> Cfr. CIONI, *Scultura e smalto, Capitolo VI*, pp. 624-706.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 625-626.

<sup>6</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1322, maggio 17, n. 2 e anno 1327, n. 4b.

<sup>7</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1348, febbraio 3, n. 6.

ne di una croce<sup>8</sup>. Evidentemente doveva trattarsi di un'opera notevole. Gli ultimi documenti che lo riguardano risalgono al 1362, quando risulta eletto tra i consiglieri dell'Operaio dell'Opera del Duomo Domenico di Vanni ed è ricordato, nella lista relativa agli orafi, nel registro delle Capitadini delle Arti della città di Siena<sup>9</sup>.

Dalle poche testimonianze pervenute è facile dunque rendersi conto della considerevole differenza di età tra i due figli di Guerrino, del quale ignoriamo l'attività. L'unico documento sinora noto che lo riguardi è costituito infatti dalla registrazione dei suoi beni nell'alliramento promosso dal Comune di Siena nel 1318, dove, come è frequente, non se ne specifica la professione. Il patrimonio di Guerrino, composto da proprietà situate «in curia de Rapolano», a Monte Sante Marie nella valle dell'Ombrone e a Siena nel popolo di Sant'Angelo al Montone, nel terzo di San Martino, appare complessivamente di notevole entità. In città la proprietà più importante è quella che comprende alcune case a cui si aggiungono un orto, una vigna, una carbonaia, in «contrata de Uliveria», mentre «in curia de Rapolano» quella costituita da una vigna, una casa, una colombaia, un chiostro, una capanna, è stimata più di tutti gli altri suoi beni: 910 lire di denari senesi<sup>10</sup>. Alcuni di questi beni sono oggetto degli accordi convenuti tra suo figlio Giacomo e il nipote omonimo nel lodo arbitrale del marzo 1351<sup>11</sup>, al quale, come vedremo, ritengo probabile si sia deciso di ricorrere in seguito alla morte di Tondino, avvenuta prima di tale data. In questo documento suo figlio Giacomo è detto infatti «olim Tondi Guerrini». Tondino, oltre a Giacomo, aveva lasciato anche tre figlie – le già ricordate Nicolosa, Naddina e Bartolomea – che nell'atto in questione sono rappresentate dal fratello, forse perché non avevano raggiunto ancora la maggiore età, come sembrerebbe ipotizzabile dal contesto del documento. Di Tondino, ancora in vita nel 1340<sup>12</sup>, non abbiamo successivamente altre notizie. La data della morte non può comunque essere ulteriormente precisata.

Dal lodo arbitrale apprendiamo dunque che i due orafi, di comune accordo, scelgono come arbitri Giacomo di Cecco di ser Ventura da Siena e Piero

---

<sup>8</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1349, agosto 31, n. 7.

<sup>9</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1362, rispettivamente nn. 12c e 12a.

<sup>10</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1318, n. 1.

<sup>11</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1351, marzo 8-11, n. 8.

<sup>12</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1340, aprile 6, n. 5.

di Mino Cacciaguerra, promettendo di attenersi a quanto sarà stabilito. Giacomo di Tondo, in particolare, si impegna con lo zio Giacomo di Guerrino a far rispettare quanto deciso dagli arbitri anche alle sorelle. La pena – qualora si venga meno ai patti – è di 200 fiorini d'oro. I due orafi si sottopongono anche alla giurisdizione dei Consoli della Mercanzia della città di Siena e l'atto è stipulato davanti al Comune.

Gli arbitri stabiliscono dunque che Giacomo di Tondo prometta – a nome suo e delle sorelle, sotto pena di 500 lire di denari senesi – di cedere a Giacomo di Guerrino «titulo et causa venditionis», per il prezzo di 950 lire di denari senesi, tutti i diritti che egli e le sue sorelle hanno sui seguenti beni: una casa con vigna e orto nel popolo di Sant'Angelo al Montone; un terreno «in curia de Rapolano», a *Ficareta*; ben dieci terreni «in curia Podii Sancte Cecilie» (dei quali due in località la *Valle del Poggio*, sei in località *Sotto Monticelli*, uno in località *Empie di Castiglioncello*, uno *Sotto le Speluncole*) e un appezzamento di terreno in parte lavorativo, in parte vignato, «in curia de Rapolano» in località *Fonte Signorelli*; stabiliscono, inoltre, che Giacomo di Guerrino debba avere, e possa detrarre dai beni comuni alle due parti, 165 lire di denari senesi che ha speso «de suo proprio» in vicende comuni; egli potrà esigere perciò tale somma dai debitori comuni. Gli arbitri decidono poi che lo stesso Giacomo di Guerrino debba avere «pro provisione dotium uxorum omnes pannos laneos et lineos deputatos tam ad suum dorsum quam etiam ad dorsum uxoris sue et linteamina et lectum et goffinos et pannamenta et quecumque alia ad cameram pertinentia», e che, nel caso in cui i due orafi giungessero ad una divisione della loro bottega e delle loro mercanzie, la bottega stessa, con tutti gli arredi ad essa pertinenti, rimanga a Giacomo di Guerrino rispettando la valutazione già concordata tra loro, che ammonta a 95 lire e 12 soldi di denari senesi:

dicta apotheca et omnes masseritie et ferramenta ad apothecam pertinentes sint ipsius Iacobi Guerrini pro ea extimatione que iam facta est inter eos videlicet LXXXXV libre et duodecim solidi denariorum senensium parvorum, auro vero et argento [...].

Per le restanti mercanzie e cose comuni le due parti dovranno procedere, di comune accordo, ad una divisione. Da quanto viene successivamente stabilito, risulta chiaro che i due orafi intendono procedere ad una spartizione del patrimonio, liberandosi di qualsiasi possibile obbligo reciproco

già contratto. Giacomo di Guerrino non risulta aver figli ed è sposato, in seconde nozze, con Bartolomea. Da un documento del febbraio 1348, come già ricordato, sappiamo in effetti che riceve la dote per la futura moglie<sup>13</sup>. Non doveva dunque essere più giovanissimo.

Gli arbitri assegnano a Giacomo di Tondo il letto di suo padre, con tutti gli arredi relativi allo stesso letto:

Item hoc nostro laudo et arbitrio adiudicamus et damus suprascripto Iacobo Tondi unum lectum qui fuit dicti Tondi patris sui et quem ipse tenebat tempore vite sue fulctum cultrice pennarum cultra ad dorsum lintheaminibus et ceteris apparatus ad lectum pertinentibus quibus ipse utebatur dum vivebat.

Non è questo un particolare trascurabile: può far pensare infatti che Tondino, documentato, come già detto, sino al 1340, fosse morto da non molto tempo. Potrebbe essere questo, come accennavo in apertura, il motivo per cui si procedette a trovare degli accordi – probabilmente ritenuti più consoni alla situazione del momento – per quanto concerneva il patrimonio e la comune bottega. Non è da escludere poi che questi accordi si fossero resi necessari con il raggiungimento della maggiore età del figlio di Tondino o forse in seguito a problematiche emerse nella gestione familiare, che sembra comprendere da una parte lo zio, con la seconda moglie Bartolomea, e dall'altra i nipoti Giacomo, Nicolosa, Naddina e Bartolomea. Infine nell'atto si stabilisce che debbano rimanere comuni a Giacomo di Guerrino e a Giacomo di Tondo e alle sue sorelle i beni situati a Rapolano in località Montemori, così come crediti e debiti relativi. Giacomo di Tondo è obbligato altresì a far sottoscrivere alle sorelle quanto stabilito dopo tre anni dal mese seguente alla stesura dell'atto stesso, suscettibile tuttavia – entro un anno – di revisioni e modifiche.

Per quanto concerne la bottega che i due orafi gestivano in comune non si procede dunque ad una divisione, ma ci si accorda sul fatto che, nel caso si dovesse arrivare a tale decisione, essa rimanga allo zio – evidentemente più anziano – e non al nipote, e se ne stabilisce la valutazione, per evitare, come è facile intuire, qualsiasi futura questione. Per quanto sia difficile dire, non sembra che si sia mai giunti a tale soluzione e la bottega, alla morte di Gia-

---

<sup>13</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1348, febbraio 3, n. 6.

como di Guerrino (le cui ultime notizie sinora note risalgono al 1362)<sup>14</sup>, dovette passare al nipote. Molti anni dopo la stesura del lodo arbitrato, infatti, nel marzo 1376, «mona Bartallomeia donna che fu di Iachomo di Ghuerino» risulta aver consegnato all'Opera del Duomo di Siena un calice realizzato dal nipote Giacomo di Tondo per la Cappella di Piazza, venuto a costare più del previsto<sup>15</sup>. Se, nello spazio di tempo trascorso tra il lodo arbitrato (1351) e tale circostanza (1376), fosse avvenuta una divisione della bottega, non si capirebbe perché Giacomo di Tondo dovesse affidare alla zia, ormai vedova, la consegna di un'opera da lui realizzata. Nel 1360, circa dieci anni dopo il lodo arbitrato, Giacomo di Tondo (e non Giacomo di Guerrino, come informa il Milanese)<sup>16</sup> risulta rettore dell'Arte degli orafi, un ruolo – è evidente – di enorme prestigio.

21

Alla luce del contenuto del documento, che non solo conferma definitivamente la supposta relazione di parentela tra i due orafi, ma anche l'esistenza di una comune bottega a conduzione familiare, mi sembra interessante soffermarmi su alcune considerazioni già espresse molti anni fa in merito alla realizzazione di un'opera come il reliquiario della mano di santa Lucia, destinato in realtà, in origine, a custodire una reliquia del Battista<sup>17</sup>. Donato alla Cattedrale di Toledo, dove è tuttora conservato, da Gil de Albornoz – il cui stemma, arricchito dal cappello cardinalizio, compare nel piede –, il reliquiario, firmato da Andrea di Petruccio e Giacomo di Tondino, porta infatti ripetutamente impresso al di sotto della base lo stesso identico punzone (IA) utilizzato da Giacomo di Guerrino nel reliquiario di santa Felicità, custodito *ab antiquo* nella Cattedrale di Santa Margherita a Montefiascone. Come notavo a suo tempo, ci troviamo dunque a registrare una circostanza del tutto singolare: la presenza dello stesso punzone su due oggetti con firme diverse, da un lato il busto-reliquiario di santa Felicità firmato da Giacomo di Guerrino e dall'altra il reliquiario della mano di santa Lucia firmato da Andrea di Petruccio e Giacomo di Tondino<sup>18</sup>.

Considerazioni di ordine diverso e, principalmente, di carattere storico, mi inducono ancora oggi a credere che il reliquiario donato da Gil de Albor-

---

<sup>14</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1362, nn. 12a e 12c.

<sup>15</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1376, n. 16.

<sup>16</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1360, ottobre 15, n. 10.

<sup>17</sup> Cfr. CIONI, *Scultura e smalto, Capitolo VI*, in part. pp. 656-666, 673-693.

<sup>18</sup> *Ibid.*, in part. pp. 656-666.

noz sia databile – così come suggeriscono anche i caratteri stilistici – entro il sesto decennio del secolo, al tempo della prima legazione in Italia dell'illustre prelato, iniziata nel 1353 e conclusasi nell'agosto del 1357<sup>19</sup>. Se la datazione proposta e le osservazioni precedentemente espresse sono corrette, ne consegue che l'opera, prodotta, come conferma il punzone, nella medesima bottega nella quale alcuni anni prima era stato realizzato il reliquiario di santa Felicità, dovette vedere la luce quando la gestione della bottega stessa, presumibilmente, era ancora condivisa da Giacomo di Guerrino e Giacomo di Tondo (o Tondino), impegnati a portare avanti l'attività gloriosamente intrapresa dal più celebre Tondino.

Se questa ipotesi è valida, è lecito dunque interrogarsi sul perché della sottoscrizione apposta sul reliquiario di Toledo, nella quale il nome di Andrea di Petruccio precede quello di Giacomo di Tondino<sup>20</sup> (e non compare Giacomo di Guerrino). Difficile, se non impossibile, tuttavia, dare una risposta certa e individuare le ragioni di una simile scelta. Ancora una volta appare evidente, infatti, quanto sia arduo – soprattutto in mancanza di elementi utili a definire un contesto – individuare le motivazioni alla base delle sottoscrizioni presenti su opere di oreficeria, probabilmente inscindibilmente connesse alle peculiari circostanze di ogni committenza. Come è stato acutamente osservato da Giovanni Previtali, a proposito della bottega di Simone Martini e Lippo Memmi, «le ragioni per cui scegliere una firma o l'altra, o ambedue, potevano essere varie e connesse a questioni di committenza, di prestigio personale o cittadino, di politica di bottega»; aggiungeva poi: «nessuna ipotesi può essere esclusa a priori sulla base di una 'probabilità' e di un 'buon senso' che sono tali solo per noi, figli moderni dell'individualismo artistico manieristico e romantico»<sup>21</sup>.

In questo caso, ciò che è certo – basandosi su quanto possiamo dedurre dall'analisi del prodotto finale<sup>22</sup> – è che l'imponente architettura in argento

<sup>19</sup> *Ibid.*, in part. pp. 661-662.

<sup>20</sup> L'iscrizione, al di sopra della base, risparmiata su un fondo di smalto azzurro traslucido, è la seguente: HOC OPUS // FECIT ANDR // EAS PETR // UCI ET IACO // BUS TONDI // NI DE SENIS.

<sup>21</sup> G. PREVITALI, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32: 12.

<sup>22</sup> Ritengo opportuno ricordare a questo punto le interessanti considerazioni di Giovanni Previtali espresse sempre nell'introduzione al catalogo della mostra dedicata a Simone Martini (cfr. nota precedente): «Ma anche per quanto riguarda il modo di produzione, l'organizzazione del lavoro, la distribuzione delle competenze e dei compiti all'interno

dorato del reliquiario di Toledo dovette essere realizzata nella bottega che possiamo chiamare 'dei Tondi', come indica il punzone *IA*, e che gli smalti sono vicini a quelli che decorano il calice di San Secundo della Cattedrale di Ávila, firmato dal solo Andrea di Petruccio Campagnini<sup>23</sup>: è dunque da identificarsi con Andrea di Petruccio l'autore, o comunque colui al quale fu affidata la responsabilità della realizzazione dei due gruppi di smalti? Nel caso dell'opera fatta eseguire dall'Albornoz, la natura dell'importante commissione determinò un temporaneo sodalizio tra Andrea di Petruccio e Giacomo di Tondino? Il prodotto finale sembra indicare una soluzione di questo tipo. In ogni caso, dal momento che, in base a considerazioni di carattere stilistico, la datazione del calice di Ávila, proprio in virtù delle caratteristiche degli smalti, può essere contenuta, a mio avviso, ancora entro la metà del Trecento<sup>24</sup>, viene di conseguenza ad essere confermata la validità della cronologia proposta, tenendo conto anche di altri elementi, per il reliquiario di Toledo<sup>25</sup>.

Quest'ultima opera offre poi lo spunto per introdurre altre considerazioni riguardanti sempre la bottega 'dei Tondi', che ho già espresso nel catalogo della mostra sulle arti a Siena nel primo Rinascimento citato in apertura. Si tratta della possibile identificazione – alla quale mi sembra opportuno accennare di nuovo in questo contesto – di Giacomo di Tondo (o Tondino) con l'orafo, con lo stesso nome, che firma – qualificandosi tuttavia come frate dell'ordine certosino (+ FRATER // IACOBUS // TONDI OR//DINIS CA//RTUSIEN//SIS ME FE<CIT>) – il reliquiario vasiforme nel museo di Palazzo Venezia a Roma<sup>26</sup>. In questo caso, infatti, la forma mistilinea del piede ricorda moltissimo quella dell'imponente reliquiario di Toledo e le due opere – certo diverse per importanza e concezione – sono accomunate anche dalla qualità altissima della tecnica di lavorazione e da un modo simile di utilizzare gli elementi decorativi. Benché dalle ricerche effettuate non sia emerso sinora, purtroppo, alcun elemento di conferma, la possibilità di una identificazione dei due

---

del processo produttivo, se vogliamo passare dal livello delle generalità a quello specifico non possiamo che muoverci per induzione da ciò che ci dice l'analisi dell'esito finale di quel processo, tuttora esistente ed osservabile, e cioè dei prodotti, delle opere d'arte [...]» (*ibid.*, p. 11).

<sup>23</sup> Rinvio alle considerazioni presenti in CIONI, *Scultura e smalto*, pp. 686-690.

<sup>24</sup> *Ibid.*, in part. p. 688.

<sup>25</sup> Cfr. *supra* e la nota 19.

<sup>26</sup> E. CIONI, *scheda n. F.12*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 458-460.

personaggi, sulla quale sono stata inizialmente molto prudente<sup>27</sup>, mi appare oggi, per più motivi, sempre più concreta. Mi limito a sottolineare in primo luogo l'importanza della testimonianza di Lorenzo Ghiberti, che nel terzo libro dei suoi *Commentarii* racconta di aver incontrato a Siena «uno frate antichissimo dell'Ordine de' frati di Certosa», aggiungendo che «el frate fu orefice (et ancora el padre), chiamato per nome frate Iacopo e fu disegnatore e forte si dilettaua dell'arte della scultura»<sup>28</sup>. Doveva trattarsi, evidentemente, di un personaggio conosciuto, noto per la sua attività, e proprio il fatto che il fiorentino ricordi che anche il padre di frate Iacopo aveva esercitato l'oreficeria deve far riflettere. Ciò lascia intuire, infatti, che si sia trattato di un orafo importante, la cui fama non si era ancora spenta, e del quale si continuava evidentemente a parlare, come è lecito immaginare potesse verificarsi nel caso di un personaggio del calibro di Tondino di Guerrino.

Allo stesso tempo non è meno importante che Ghiberti definisca il frate «antichissimo», cioè decisamente anziano: e tale doveva essere all'epoca del loro incontro – Ghiberti fu a Siena per la prima volta nel 1416<sup>29</sup> – il figlio di Tondino di Guerrino, se davvero di questo personaggio si tratta, dal momento che nel 1351 (data del lodo arbitrale) doveva aver raggiunto quantomeno la maggiore età. Seguendo tale ipotesi, occorre prendere atto che Giacomo di Tondo – rettore dell'Arte degli orafi nel 1360<sup>30</sup>, membro del governo dei Dodici nel quarto bimestre del 1362<sup>31</sup>, eletto successivamente nello stesso governo anche per i mesi di luglio e agosto del 1367<sup>32</sup> e membro del governo dei Quindici della città di Siena nel primo bimestre 1371<sup>33</sup>, a un certo punto della sua vita abbia preso i voti<sup>34</sup>. Sempre a favore di tale soluzione mi sembra debba essere tenuto in conto anche il fatto che l'Opera del Duomo, a partire dal 1365<sup>35</sup> (per quanto ne sappiamo, ma probabilmente anche prima)

<sup>27</sup> Mi riferisco a quanto ho scritto in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 673.

<sup>28</sup> L. Ghiberti, *I commentarii*, a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, pp. 108 e sg.

<sup>29</sup> A. BATAZZI BECCI, *Ghiberti a Siena*, in *Lorenzo Ghiberti, 'materia e ragionamenti'*, catalogo della mostra (Firenze 1978-1979), Firenze 1978, p. 226.

<sup>30</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1360, ottobre 15, n. 10.

<sup>31</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1362, n. 12b.

<sup>32</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1367, giugno 18, n. 14.

<sup>33</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1371, gennaio 1, n. 15.

<sup>34</sup> Le ricerche effettuate in questa occasione presso l'Archivio di Stato di Siena nel fondo *Patrimonio resti ecclesiastici* per trovare una conferma in questo senso non hanno dato alcun esito.

<sup>35</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1365, dicembre, n. 13.

26, 28, 33 e fino al 1408<sup>36</sup>, sembra essersi rivolta con continuità a un orafo con questo nome, definito tuttavia per la prima volta come frate nel 1395, quando, proprio per l'Opera, aggiusta calici ed altri arredi della sacrestia della Cattedrale e realizza «una santa Maria d'ariento»<sup>37</sup>. Se si tratta dello stesso personaggio, non desta meraviglia il fatto che l'Opera del Duomo, nel 1406, per la legatura di una bella croce di diaspro, ed il relativo *Crocifisso*<sup>38</sup>, si sia rivolta ad un artista che a quella data doveva essere decisamente anziano: scelta più che comprensibile, evidentemente, alla luce dei rapporti che intercorrevano da moltissimi anni con il personaggio in questione e non solo in considerazione del prestigio di cui quest'ultimo godeva, ma che, considerando l'età molto avanzata di Giacomo di Tondo, risulterebbe meno facile da capire se l'Opera in precedenza non si fosse mai servita di quest'orafo.

22, 24, 31  
25, 27  
26, 28, 33  
29, 30  
28, 31  
27  
33

Tenendo conto di queste osservazioni, acquista un significato particolare il sottile collegamento che può cogliersi tra le opere firmate da frate Giacomo di Tondo o documentate – il citato reliquiario del museo di Palazzo Venezia, il calice del Victoria and Albert Museum<sup>39</sup> e il *Crocifisso* applicato sulla croce di diaspro posseduta dall'Opera, con relativa montatura – e il reliquiario di santa Felicità di Giacomo di Guerrino, manufatti nei quali è possibile osservare il ripetersi di un identico motivo decorativo. Si tratta di un'elegante infiorescenza a forma di foglia di edera che si trova incisa nel busto di santa Felicità<sup>40</sup> (nella parte anteriore della veste della santa e nel bordo del velo), nella superficie della base del reliquiario di Palazzo Venezia<sup>41</sup>, sui lati della montatura della croce di diaspro e – non più incisa, ma realizzata a sbalzo – nella parte superiore del nodo del calice di Londra. È il caso poi di sottolineare come la composta capigliatura del *Crocifisso*, eseguita da frate Giacomo con accuratezza e precisione, trovi un interessante

<sup>36</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1408, nn. 19a e 19b.

<sup>37</sup> Cfr. *Appendice*, anno 1395, nn. 17a e 17b e la *Postilla* a p. 165.

<sup>38</sup> Cfr. E. CIONI, *scheda n. F.13*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 462-463. Il primo documento pervenuto relativo a quest'opera non è del 1405, come ho erroneamente indicato nel catalogo appena citato, bensì del 1406.

<sup>39</sup> Cfr. la scheda di M. TOMASI, S. RICCIONI, in *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo. Siena e artisti senesi. Gli orafi*, a cura di M.M. Donato, censimento e schede di M. Tomasi col contributo di E. Cioni, edizione e descrizione dei testi epigrafici di S. Riccioni, in corso di stampa.

<sup>40</sup> Sull'opera cfr. CIONI, *Scultura e smalto*, in part. pp. 648-656 e sgg.

<sup>41</sup> Cfr. la nota 26.

confronto con quella del *San Flaviano* di Giacomo di Guerrino<sup>42</sup>.

32

All'interno del *corpus* di opere così delineato, che dovrebbe far capo dunque ad un'unica personalità, quella più difficile da giudicare appare il calice con lo stemma della famiglia Rocchi di Siena, ora al Victoria and Albert Museum<sup>43</sup>. In questo caso, la bella struttura architettonica dell'opera che, per la forma del nodo, il tipo di formelle, e soprattutto per il sottocoppa con *Serafini*, può essere confrontata addirittura con quella del calice di frate Pietro di Sassoferrato, da ascriversi nell'ambito della tarda attività di Tondino di Guerrino, e con quella dei calici sottoscritti da Giacomo di Guerrino (Chicago, Martin d'Arcy Gallery) e da Andrea di Petruccio Campagnini (Ávila, Cattedrale)<sup>44</sup>, è arricchita da smalti di qualità decisamente modesta, che non è possibile collegare con quelli del reliquiario di Toledo o del calice di Ávila. Si tratta in ogni caso di un'opera che, come è possibile dedurre da altri indizi – la tipologia degli smalti *champlevés* utilizzati per la decorazione del fusto e la decorazione del sottocoppa con *Serafini*, dove si nota l'utilizzo di uno smalto rosso violaceo –, sembra collocabile molto tempo dopo le opere citate, probabilmente nell'ultimo quarto del Trecento. Negli smalti traslucidi, purtroppo non in buono stato, si può cogliere una interessante affinità culturale con quelli – tuttavia di maggiore qualità – della croce-reliquiario del Museo Nazionale del Bargello, collegabili a quelli in *champlevé* della cro-

25

<sup>42</sup> Cfr. CIONI, *Scultura e smalto*, in part. pp. 666-671. Sono propensa a credere che anche lo splendido reliquiario detto 'della Vergine' (Salerno, Tesoro del Duomo; cfr. A. BRACA, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, pp. 291-292) possa essere stato prodotto nella bottega 'dei Tondi'. A suggerire tale soluzione critica è proprio la natura dell'accurata decorazione fogliacea incisa nella base dove, per quattro volte, è inserito, in smalto, lo stemma di Guglielmo III Sanseverino, arcivescovo di Salerno dal 1364 al 1378. Sull'opera, che merita un'indagine approfondita, vorrei soffermarmi in altra occasione.

<sup>43</sup> In questa occasione, osservando di nuovo la documentazione fotografica dell'opera, mi sono resa conto che lo stemma della famiglia Rocchi non è l'unico presente nella base del calice. Tra la placchetta con *San Lorenzo* e quella con *San Martino* vi è infatti un altro stemma; per quanto non perfettamente visibile dalle immagini in mio possesso, esso appare *d'azzurro alle due spighe decussate d'argento*. Su quest'aspetto dell'opera occorrerà dunque effettuare ulteriori indagini. Il calice reca alla base del fusto la seguente iscrizione: + FRATE // IACHOMO // TONDU // SI DE S // ENA + M // E FECIT // . Potrebbe essere appartenuto a frate Giacomo di Tondo il modesto sigillo del Museo Civico di Siena (inv. n. 62; legenda: S[IGILLUM] FR[ATR]IS IACOBI DI // SCIP[U]LI S[ANCTI] ELIGII), il cui unico interesse mi sembra essere rappresentato dal fatto che in esso è raffigurato un soggetto molto raro nei sigilli: sant'Eligio in atto di battere col martello sull'incudine; in proposito si veda quanto affermato *ibid.*, p. 673, nota 94.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 336 e sgg., 630-648, 686-693.

ce della prepositura di Trequanda, opere entrambe databili intorno agli anni Ottanta del Trecento<sup>45</sup>. I sacri personaggi raffigurati nelle placchette del calice di frate Giacomo di Tondo si caratterizzano per i volti dai tratti sintetici e decisi, con nasi appuntiti, occhiaie fortemente sottolineate e si prestano, proprio per queste caratteristiche, a un positivo confronto con quelli che compaiono nell'*Allegoria del governo dei Dieci*, di autore anonimo, nella tavoletta di Biccherna databile nel primo semestre del 1385<sup>46</sup>.

1-7  
10, 13, 18

Questo contesto mi sembra rappresentare l'occasione adatta per far conoscere sei placchette che decorano il nodo di un piccolo calice appartenuto, secondo la tradizione familiare, a Enea Silvio Piccolomini, divenuto papa con il nome di Pio II (1458-1464)<sup>47</sup>; nessun altro elemento conferma, tuttavia, tale interessante notizia, che può comunque corrispondere a verità: è noto infatti come questo pontefice amasse collezionare e donare oggetti di oreficeria<sup>48</sup>. L'analisi di queste placchette, originariamente ricoperte di smalti traslucidi, si rivela infatti di estremo interesse in quanto, per i loro caratteri stilistici, possono essere inserite nel *corpus* delle opere riconducibili proprio all'attività di Tondino di Guerrino, il padre di Giacomo.

3, 5  
6, 7, 10

L'opera presenta un piede dal profilo sestilobo, con cornice perlinata nello spessore, semplice ma molto elegante, privo di decorazione. Le formelle del nodo, decorato con foglie di acanto ancora piuttosto schematiche, raffigurano: *Cristo in pietà*, ai lati del quale sono la *Vergine dolente* e *San Giovanni*

<sup>45</sup> Per la croce del Bargello cfr. M. COLLARETA, *scheda n. 19*, in ID., A. CAPITANIO, *Oreficeria sacra italiana*, Firenze 1990, pp. 68-76; sulle opere citate nel testo cfr. quindi E. CIONI, *Appunti per una storia dell'oreficeria a Siena nella seconda metà del Trecento. La croce del Cleveland Museum of Art*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 522-538: 529-535.

<sup>46</sup> Sulla tavoletta, di difficile definizione stilistica, cfr.: M.A. CEPPARI, *scheda n. 38*, in L. BORGIA *et al.*, *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, Roma 1984, pp. 116-117 e quindi F. MANZARI, *Biccherna. Allegoria del governo dei Dieci*, in *Le Biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna*, catalogo della mostra (Roma 2002), a cura di A. Tomei, Bergamo 2002, pp. 164-166.

<sup>47</sup> Il calice misura cm 10,2x19,5; diametro delle placchette nel nodo: cm 1,7; è in rame dorato e argento dorato (la coppa); le placchette del pomo, in smalto traslucido su argento, benché leggibili, sono piuttosto deteriorate. Sono infatti caduti gli smalti nelle figurazioni, ma, sebbene alterato, è ancora presente lo smalto blu nei fondi.

<sup>48</sup> Cfr. G.B. MANNUCCI, *Pienza. Arte e storia*, Pienza 1927, p. 105. A testimonianza di questa passione del celebre pontefice si possono citare la croce di Goro di Ser Neroccio donata alla Cattedrale di Pienza (per la quale cfr. E. CIONI, *scheda n. F.17*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 470-471) e la rosa d'oro donata alla città di Siena nel 1459 (sulla quale cfr. M. COLLARETA, *scheda n. 11*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra [Siena 1993] a cura di L. Bellosi, Milano 1993, p. 146).

*Evangelista dolente, San Michele Arcangelo, Santa Caterina di Alessandria* con la ruota del martirio e la palma e un'altra giovane martire con spada e libro che – anche per la presenza di Caterina di Alessandria – può identificarsi con *Santa Lucia* (secondo la tradizione trafitta alla gola dal console Pascasio al tempo di Diocleziano). In base ai sacri personaggi raffigurati nel nodo del calice è difficile, o per meglio dire impossibile, individuare quale possa essere stata la sua originaria destinazione. La coppa, in argento dorato, sostenuta da un sottocoppa con teste di *Angeli*, non è, evidentemente, quella originaria (come spesso accade) e appartiene con ogni probabilità ad epoca cinquecentesca. 13, 18

L'analisi della produzione della bottega facente capo a Tondino di Guerriero – probabile erede della bottega di Duccio di Donato, e socio per un certo periodo di tempo di Andrea Riguardi – estremamente ricca, come si può intuire dalle opere a noi pervenute e dalle notizie documentarie, si è rivelata molto complessa<sup>49</sup>. Intorno agli anni Venti del Trecento, Tondino doveva aver già conquistato un ruolo di incredibile importanza tra gli orafi senesi e non c'è dubbio che l'affermarsi e il consolidarsi del suo stile, a partire da questo momento fino agli anni Quaranta del Trecento, rappresenti l'evento che contraddistingue in questo periodo, a Siena, la produzione a smalto e ne determina la configurazione. Le testimonianze figurative pervenute lasciano intuire infatti che la sua bottega, dove certamente si trovarono a operare maestranze qualificate, sia stata un centro di primaria importanza anche in questo specifico ambito dell'arte orafa. Si tratta – come è noto – di un periodo eccezionalmente felice nella storia di questo settore della produzione artistica a Siena che, già con Pace di Valentino (documentato dal 1257 al 1296) e con Guccio di Mannaia (documentato dal 1291 al 1322), al quale è riconosciuta l'invenzione della difficile tecnica dello smalto traslucido su bassorilievo d'argento, si era conquistata un posto di indiscutibile prestigio in Italia e in Europa. Per quanto si può dedurre dall'analisi stilistica delle opere pervenute, anche il fratello di Tondino, Giacomo, può considerarsi orafo e smaltista; almeno in un caso è inoltre possibile notare come egli si serva di un disegno già utilizzato da Tondino, risalente a molti anni prima ed evidentemente presente in bottega: mi riferisco all'immagine della *Ver-*

4

2

---

<sup>49</sup> Essa è stata affrontata in modo analitico da chi scrive nel volume *Scultura e smalto*, in part. nei capitoli II e III.

gine in ginocchio nel calice di Chicago, il cui volto appare tipologicamente conforme a quello della *Vergine* della placchetta Carrand, ovvero della *Santa Elisabetta d'Ungheria* del Louvre o della *Santa martire* nel calice sottoscritto da Duccio di Donato e soci<sup>50</sup>.

12, 14, 16  
13  
12, 16  
14  
15  
6, 10  
8, 11  
7  
9  
18

Gli smalti presenti nel nodo del calice che la tradizione vuole appartenuto a Pio II, per le loro caratteristiche, si collocano in un momento ancora precoce della produzione facente capo a Tondino di Guerrino – probabilmente non più tardi degli anni Venti del Trecento – e possono essere confrontati con alcune delle opere più prestigiose uscite dalla sua bottega: addirittura con gli smalti del celeberrimo reliquiario di san Galgano già a Frosini. In particolare è il *San Michele Arcangelo* che per la solidità strutturale, per i caratteri fisionomici, per la delineazione della folta capigliatura, si presta a un positivo confronto con tali smalti; è facile rendersene conto osservandolo accanto alle immagini del *Redentore* e degli *Apostoli*, degli *Angeli* negli interstizi tra le reliquie (diretti discendenti del *Sant'Antonio* nel calice di Guccio di Mannaia per Niccolò IV), di *San Galgano* che taglia il ramo di un albero per fare una croce o dello stesso santo in atto di configgere la spada nella terra. I confronti possono estendersi poi alla celebre patena con la *Resurrezione* un tempo in San Domenico a Perugia. D'altro canto le raffigurazioni dei *Dolenti*, benché caratterizzate da una struttura corporea un po' più solida e più espansa, trovano possibilità di un confronto di estremo interesse con quelle analoghe presenti nella croce di Santa Vittoria in Matenano (Ascoli Piceno) – altra opera di impeccabile qualità uscita dalla bottega facente capo a Tondino di Guerrino, la cui realizzazione è da porsi in connessione con la canonizzazione di san Ludovico di Tolosa, avvenuta il 7 aprile 1317<sup>51</sup> – alle quali sono accomunate da tratti fisionomici del tutto simili, di estrema eleganza. Un ulteriore confronto può essere istituito tra l'immagine di *Cristo in pietà* e la placchetta di analogo soggetto presente nella croce-reliquiario detta di Roberto il Guiscardo del Museo Diocesano di Salerno<sup>52</sup>; anche in questo caso, la raffigurazione nel calice che si vuole appartenuto a Pio II appare più vigorosa. È da sottolineare infine la sapiente ed energica delineazione della *Santa Caterina di Alessandria*, con la folta capigliatura ondos

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 624-671, in part. 642-643, figg. 23-24, 25.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 313 e sgg.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 335 e sgg.

che ne ricopre le spalle e l'elegante corona di gusto *francisant*, immagine che – come l'*Angelo annunciante* in una navicella nella collezione Salini – sia pure non dello stesso livello qualitativo, ma da collocare nello stesso ambito culturale<sup>53</sup> – consente un riferimento a quella della stessa giovane, nobile martire nel polittico del giovane Ambrogio Lorenzetti proveniente dall'altare dei Magi nel Duomo di Siena<sup>54</sup>. Ancora una volta, ciò conferma come gli smaltisti senesi fossero in grado, in questo momento, di instaurare un dialogo paritario con i più illustri pittori del tempo.

### Postilla

Quando il presente contributo stava per essere pubblicato sono casualmente emerse altre notizie relative all'orafo frate Giacomo di Tondo, che invitano ad effettuare ulteriori indagini. Questo singolare personaggio è infatti inserito tra i beati senesi in un manoscritto della prima metà del XVII secolo, dal quale apprendiamo che fu «famigliare, e amico intriseco di Santa Caterina» e che il padre Gregorio Lombardelli ne scrisse la vita (*Gerarchia Spirituale della Città e Stato di Siena [...]*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. K.VII. 28, c. 17r. La data della prefazione è 13 marzo 1625). Infine – come mi informa Rebecca Viviani – è citato in un compendio di famiglie nobili senesi della fine del XVII secolo – quale membro della famiglia Tondi – dove si afferma che frate Giacomo di Tondo fu priore di Maggiano nel 1391 (*Compendio Istorico di Sanesi Nobili per Nascita, Illustri per Attioni, Riguardevoli per dignità, raccolto, come si dimostra da diversi Autori [...]* MDCXCIV [1694-1697], ms. A.VI. 54, c. 524v).

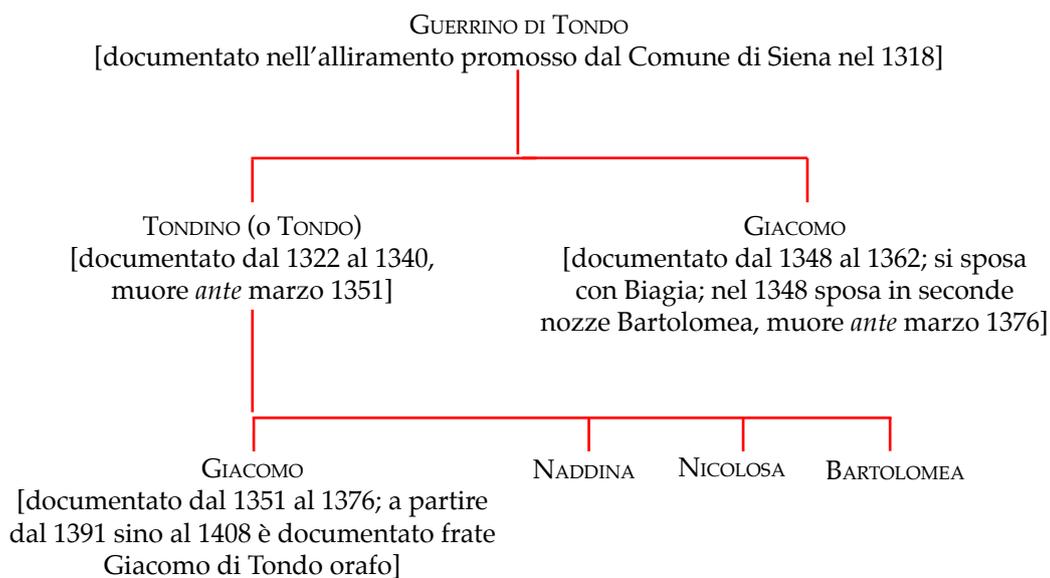
<sup>53</sup> Per la navicella cfr. E. CIONI, *scheda n. 7*, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, 2 voll., a cura di L. Bellosi, Firenze 2009, II, pp. 336-341.

<sup>54</sup> Per questo polittico seguo la cronologia suggerita da Luciano Bellosi (L. BELLOSI, *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, «Prospettiva», 11, 1977, pp. 12-27: 21-22 [= in ID., «I vivi parean vivi». *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006, pp. 438-452]).

*Abstract*

This essay presents an arbitration award document (1351) regarding Giacomo di Guerrino di Tondo and Giacomo di Tondo di Guerrino, respectively brother and son of Tondino (or Tondo) di Guerrino, a famous goldsmith active in Siena. The award attests that uncle and nephew operated in the same workshop. An analysis of the subscription on the reliquary of St. Lucy in Toledo, signed by Andrea di Petruccio and Giacomo di Tondino, realized in the workshop 'dei Tondi' during the shared administration of uncle and nephew, is also proposed. The enamel decorations are, moreover, akin to those in the chalice of San Secondo in Ávila, signed just by Andrea. The paper suggests to identify Giacomo di Tondo (or Tondino) with the homonym goldsmith who signed the reliquary in Rome, the chalice in London, who's the artist of the Crucifix in Siena. Finally, six still unpublished plaquettes are added to the corpus of Tondino di Guerrino, Giacomo's father. In the appendix, all the known documents regarding the family 'dei Tondi' are published.

## ALBERO GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA 'DEI TONDI'





## APPENDICE

### DOCUMENTI RELATIVI ALLA FAMIGLIA 'DEI TONDI'

1318

[1] *Nell'alliramento promosso dal Comune di Siena nel 1318 sono descritti i beni di Guerrino di Tondo, padre degli orafi Tondino e Giacomo. Egli risulta possedere numerosi appezzamenti di terreno «in curia de Rapolano» oltre a una proprietà, nello stesso luogo, stimata più di tutti gli altri suoi beni: 910 lire di denari senesi. Guerrino risulta avere poi dei terreni a Monte Sante Marie nella valle dell'Ombrone (cfr. P. CAMMAROSANO, V. PASSE-RI, Repertorio, in *Id.*, I castelli del Senese. Strutture fortificate dell'area senese-grossetana, Siena 2006, pp. 161-463: 173, n. 3.19). A Siena i suoi beni sono tutti nel popolo di Sant'Angelo al Montone, nel terzo di San Martino. Qui la proprietà più importante è quella costituita da alcune case a cui si aggiungono un orto, una vigna, una carbonaia, in «contrata de Uliweria» (per questa notizia cfr. c. 32r). Tra i suoi confinanti figura, in questo caso, un Duccio di Donato – i cui beni sono descritti nello stesso volume (ASS, Estimo 118, cc. 1r-2v) – che non si può escludere sia da identificarsi con l'orafo che sottoscrisse insieme ai soci il calice ora nell'Istituto Bambin Gesù a Gualdo Tadino (cfr. in proposito CIONI, Scultura e smalto, p. 157 con relative note e quindi l'Appendice documentaria del capitolo II, in part. p. 191).*

ASS, Estimo 118, cc. 30r-32v (n. a.; 28r-30v, n. m.), 35rv (n. a.; 33rv, n. m.)

Inedito.

c. 30r (n. a.; 28r, n. m.)

Guerrinus Tondi habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano in loco dicto Poggio Sancti Martini, cui [ex uno latere] via,

---

#### Abbreviazioni

AOMS: Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena;

ASFi: Archivio di Stato di Firenze;

ASS: Archivio di Stato di Siena;

ASV: Archivio Segreto Vaticano.

#### Avvertenza

La datazione dei documenti è indicata secondo lo stile comune. Soltanto nel caso del documento 1, in considerazione della cartolatura e dei riferimenti interni presenti nel testo, è stata indicata sia la numerazione antica (n. a.) quanto quella moderna (n. m.).

Desidero ringraziare Alessia Zombardo che mi ha aiutato nella revisione dei documenti. Devo a Monika Butzek la segnalazione dei documenti 8, 13, 17a, 17b; a Giampaolo Ermini la segnalazione del documento 4a.

ex [*alio*] Puccii Cacciaguerre, [*ex alio*] heredum Donati, que est octo steriorum et decem tabularum, extimatam in trigintaquinque lib. et II sol. denariorum senensium ut apparet in CCLXXII libro, folio XLVII.

XXXV lib. et II sol.

Item habet unam petiam terre campie positam in curia Montis Sancte Marie, cui [*ex uno latere*] flumen Umbronis, ex duabus partibus est ser Venture Bonaguide, que est quatuor steriorum et nonaginta tabularum, extimatam in quadragintaquatuor lib. et duobus sol. ut patet in LXXXX libro, folio II.

XLIII lib. et II. sol.

Item habet una petiam terre campie positam in curia de Rapolano in loco dicto Pereta, cui ex duabus partibus est ecclesie plebis de Rapolano, que est unius starii et sexagintaseptem tabularum, extimatam in trigintauna lib. et quindecim sol. ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio V.

XXXI lib. et XV sol.

Item habet unam petiam campie positam in curia de Rapolano, cui [*ex uno latere*] aqua Umbronis, ex duabus partibus plebis de Rapolano, ex [*alio*] Andree Salvi, que est duorum steriorum et septuagintaquinque tabularum, extimatam in quinquagintaduabus lib. et quinque sol. ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio V.

LII lib., V sol.

c. 30<sup>v</sup> (n. a.; 28<sup>v</sup>, n. m.)

Item habet dictus Guerrinus Tondi unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano in loco dicto Umbrone, cui [*ex uno latere*] via, ex [*alio*] aqua Umbronis, ex [*alio latere*] Maffei piccicaiuoli, que est vigintiquinque tabularum, extimatam in quatuor lib. et quindecim sol. ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio V.

III lib., XV sol.

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano, cui [*ex uno latere*] via, ex [*alio*] aqua Umbronis, ex [*alio*] dicti Maffei, ex [*alio*] Nuccii Macconis, que est trium steriorum et quinquaginta tabularum, extimatam in sexagintasex lib. et decem sol. ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio VI.

LXVI lib. et X sol.

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano, cui [*ex uno latere*] via, ex [*alio*] plebis de Rapolano et ex [*alio*] fossatus, que est duorum steriorum et septuagintaquinque tabularum, extimatam in

quinquagintaduabus lib. et quinque sol. ut patet in IIII<sup>C</sup> LXXXVII libro, folio VI.

LII lib., V sol.

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano, cui ex duabus partibus est Mactaguerre, ex [*alio latere*] via et ex [*alio*] Ture Orlandi, que est unius starii, extimatam in quinque lib. et septem sol., ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio VI.

V lib. et VII sol.

c. 31r (n. a.; 29r, n. m.)

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano, cui ex [*uno latere*] Landi Macteguerre, ex duabus [*partibus*] Ture Orlandi et ex [*alio latere*] Iohannini Iacobi, que est septuagintaquinque tabularum, extimatam in quatuor lib. et decem novem sol. ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio VI.

IIII lib. et XVIII sol.

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano in loco dicto Montemori, cui ex [*uno latere*] Orlandi Fortiguerre, ex [*alio*] Ture Orlandi, ex [*alio*] Vannis Bucciarelli, que est unius starii et viginti quinque tabularum, extimatam in sex lib. et tredecim sol., ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio VII.

VI lib. et XIII sol.

Item habet unam possessionem campi[am] et vineatam cum domo et columbario et claustro et cappanna positam in curia de Rapolano, cui ex [*uno latere*] via, ex [*alio*] fossatus, et ex [*alio*] Neruccii Ugolini, que est centumviginti stariorum, extimatam in noningentisdecem lib. ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio VII.

VIII<sup>C</sup>X lib.

Item habet octavam partem pro indiviso unius petie terre boscate positam in curia de Rapolano in loco dicto Montemori, cui ex [*uno latere*] Iohannini Iacobi, ex [*alio*] Orlandi Macteguerre, ex [*alio*] Maffei piccicaiuoli et ex [*alio*] dicti Guerrini, que est in totum trium stariorum et trigintatrium tabularum, extimatam dictam octavam partem in duabus lib. et uno sol. et VII den.; alie vero partes sunt Iohannini Iacobi et Landi Macteguerre licet in totum dicta possessio extimata sit in sedecim lib. et tredecim sol. ut patet in IIII<sup>C</sup>LXXXVII libro, folio VIII.

II lib., I sol. et VII den.

c. 31v (n. a.; 29v, n. m.)

Item dictus Guerrinus Tondi habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano in loco dicto Citinaregia, cui ex [uno latere] via, ex [alio] domini Iohannis rectoris hospitalis Sancte Marie, que est trium stariorum et septuaginta tabularum, extimatam in viginti lib. et decem et novem sol. ut patet in IIIICLXXXVII libro, folio XIII.

XX lib. et XVIII sol.

Item habet unam plateam positam in castro de Rapolano et vocabulo Tersii de subtus, que est duarum tabularum, extimatam in decem lib. ut patet in IIIICLXXXVII libro, folio XXXIII.

X lib.

Item habet unam plateam cum casalino positam in dicto loco et vocabulo Tertii de subtus, que est septem tabularum, extimatam in decem et septem lib. ut patet in dicto libro, folio XXXVIII.

XVII lib.

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano in loco dicto Iuncatella, cui ex duabus partibus est via, ex [alio latere] Celli Sgarillii, que est trium stariorum et septuagintaquinque tabularum, extimatam in trigintaseptem lib. et decem sol. ut patet in IIIICLXXXVI libro, folio XVIII.

XXXVII lib. et X sol.

c. 32r (n. a.; 30r, n. m.)

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano in loco dicto Lageta, cui ex [uno latere] aqua Umbronis, ex duabus [partibus] via, que est novem stariorum et quinquaginta [segue espunto lib.] tabularum, extimatam in quinquaginta lib. et tredecim sol. ut patet in IIIICLXXXVI libro, folio XLVII.

L lib. et XIII sol.

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano, cui ex [uno latere] fossatus, ex duabus partibus est ser Puccii Gilii et ex [alio] via, que est quinque stariorum, extimatam in septuagintauna lib. et tredecim sol. ut patet in IIIICLXXXVI libro, folio XVIII.

LXXI lib. et XIII sol.

Item habet unam petiam terre campie positam in curia de Rapolano, cui undique est ser Puccii Gilii, que est unius starii et trigintatrium tabularum, extimatam in vigintiuna lib. et quindecim sol. ut patet in IIIICLXXXVI libro, folio XLVIII.

XXI lib. et XV sol.

Item habet domos, ortum, vineam et carbonariam retro dictas domos positas Senis in populo Sancti Angeli ad Montonem et contrata de Uliveria, quibus ante est via et de subtus heredum domini Bindi Beringherii et ex [*alio*] Duccii Donati et ex [*alio*] fossatus et fratrum de penitentia, extimatas in quingentis sexagintasex lib., tredecim sol., quatuor den. ut patet in libro domorum terçerii [*segue Civita*] Sancti Martini, folio CXXX.

V<sup>c</sup>LXVI lib., XIII sol., IIII den.

c. 32v (n. a.; 30v, n. m.)

Item habet dictus Guerrinus Tondi habet [*sic*] quandam plateam super qua est unum hedificium domine Giane, cui ante [*est*] via et ex [*alio latere*] et retro dicti Guerrini et ex [*alio*] hedificium magistri Iohannini, extimatam in sedecim lib., VI sol., VIII den. ut patet in libro domorum terçerii Sancti Martini, folio CXXX.

XVI lib., VI sol., VIII den.

Item habet aliam plateam super qua est hedificium magistri Iohannini, cui ante [*est*] via et retro Guerrini Tondi et ex [*alio latere*] hedifitium dicte domine Giane et ex [*alio*] hedifitium Pagni Bonfigliuoli, extimatam in vigintiquinque lib., sex sol., VIII den. in libro predicto, folio CXXX.

XXV lib., VI sol., VIII den.

Item habet aliam plateam super qua est hedifitium Pagni Buonfigliuoli positam in dicta libra et contrata, cui ex [*uno latere*] hedifitium magistri Iohannini et ex [*alio*] hedifitium Cennini Vive, ante [*est*] via et retro dicti Guerrini, extimatam in sedecim lib., sex sol., VIII den. ut in dicto libro, folio CXXX.

XVI lib., VI sol. et VIII den.

Item habet unam aliam plateam positam Senis in dictis populo, libra et contrata super qua est hedifitium Cennini Vive cui ante [*est*] via et retro dicti Guerrini et ex [*alio latere*] hedifitium dicti Pagni et ex [*alio*] est hedifitium Iohannini Michelis, extimatam in vigintiquinque lib., sex sol., octo den. ut patet in dicto libro et folio.

XXV lib., VI sol., VIII den.

+ Require ante ad simile signum fo. XXXV

c. 35r (n. a.; 33r, n. m.)

+ Require retro ad simile signum fo. XXX<sup>a</sup>

Item dictus Guerrinus Tondi habet unam plateam positam Senis in dictis populo et libra super qua est hedifitium Iohannini Micchelis, cui ex [*uno latere*] Cennini Vive, ex [*alio*] hedifitium Mini Pasqualis et Mini Riccii et ante via et retro Guerrini predicti, extimatam in vigintiquinque lib., VI sol., VIII den. ut patet in libro domorum terçerii Sancti Martini, folio CXXX.

XXV lib., VI sol., VIII den.

Item habet unam plateam super qua est hedifitium Mini Pasqualis et Mini Riccii positam in populo Sancti Angeli ad Montonem et libra Sancti Angeli ad Montonem et contrata de Uliveria cui ex [*uno latere*] Iohannini Micchelis et ex [*alio*] hedifitium Minuccii Nuti Magiani et ante via et retro Guerrini Tondi, extimatam in vigintiquinque lib., sex sol., VIII den. ut patet in libro domorum terçerii Sancti Martini, folio CXXXI.

XXV lib., VI sol. et VIII [*den.*]

Item habet unam plateam super qua est hedifitium Minuccii Nuti positam in dictis populo, libra et contrata cui ex [*uno latere*] est hedifitium dictorum Mini Riccii et Mini Pasqualis et ex [*alio*] Michi calçolariii et ante via et retro dicti Guerrini, extimatam in viginovem lib. ut patet in libro domorum terçerii Sancti Martini, folio CXXXI.

XXVIII lib.

Item habet terram laboratoriam positam in curia Montis Sancte Marie in loco dicto Consta montis maioris cui ex duobus [*lateribus*] ser Venture, ex [*alio*] Meii et ex [*alio*] Logli, que est stariorum duorum et tabularum septuaginta, extimatam sedecim lib. et quatuor sol. ut patet [*segue espunto II*] libro LXXXX, folio II.

XVI lib., III sol.

Summa dicti Guerrini lib. duomilia centum nonagintadue, sol. uno, den. XI<sup>b</sup>

c. 35<sup>v</sup> (n. a.; 33<sup>v</sup>, n. m.)

Item habet dictus Guerrinus unam petiam terre laboratoriam et sodam positam in curia Montis Sancte Marie et in loco dicto al Poggio, cui ex utraque parte heredum Nieri, que est novem stariorum et LX tabularum, extimatam in decem et novem lib. et III<sup>or</sup> sol. ut patet libro LXXXVI, folio L, que scripta erat in libro ignotorum, folio CCXXI.

Lib. XVIII, sol. III.

Item habet unam superficiem positam in populo et libra Sancti Angeli ad Montonem in contrata Porte de l'Uliveria super platea Guerini Tondi,

cui ex uno [latere] et retro dicti Guerrini, ex alio magistri Iohannini, ante via, extimatam in quadraginta sex lib., tredecim sol. et III den. ut patet libro domorum terçerii Sancti Martini, folio CLXIII.

XLVI lib., XIII sol., III den.

Item habet unam petiam laboratoriam et parte vineatam positam in populo et districtu de Rapolano in loco dicto Ficareto, cui ex duobus lateribus est via et ex alio Renaldi Mini Guillelmi ex alio Buci Tevivie, que est steriorum quatuor et tabularum vigintiquatuor, extimatam in centumsex lib. ut patet libro CCLXXII, folio XIII que scripta erat heredum Mini Berrisi in libra Sancti Petri de Oville.

CVI lib.

<sup>a</sup> In realtà la carta dove si trova un segno simile non è la 30 dell'antica numerazione, bensì la 32; tuttavia, probabilmente, si è fatto riferimento alla carta nella quale ha inizio la descrizione dei beni di Guerrino di Tondo, che è appunto la 30.

<sup>b</sup> Somma cassata, nel verso della carta sono elencate altre proprietà.

### **1322, maggio 17**

[2] I Signori Nove acquistano un bacile d'argento dall'orafo Tondino di Guerrino per l'altare della cappella di Palazzo.

ASS, Biccherna 144, c. 119v

Il documento, rivisto e pubblicato da chi scrive (CIONI, *Scultura e smalto*, p. 171, nota 75), si trova già trascritto in G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, I, 1854, p. 104, nota 2.

Die lune XVII maii

Item XX lib., III sol., VI den. Tondino Guerrini aurifici pro uno pelvi argenti quem emerunt domini Novem ab eo pro altari domus dominorum Novem, apodixa dominorum Novem.

### **1325, febbraio 15, 23, 25**

[3] Andrea Riguardi di Siena, anche a nome del suo socio Tondino di Guerrino, fa causa all'orafo fiorentino Gellino di Geri, debitore nei loro confronti di parte del prezzo di un calice di argento che Andrea Riguardi gli aveva venduto e consegnato anche per conto di Tondino e chiede che Gellino sia costretto a pagare tale somma di denaro.

ASFi, Mercanzia 1041, cc. 194<sup>rv</sup>, 195<sup>r</sup>. Sul margine sinistro di c. 194<sup>r</sup>: «Petitio Andree Riguardi de Senis contra Gellinum Gerii».

Il documento, molto parzialmente trascritto in I. MACHETTI, *Orafi senesi*, «La Diana», 4/1, 1929, pp. 5-109: 99, è integralmente pubblicato in CIONI, *Scultura e smalto*, pp. 360, 362.

c. 194<sup>r</sup>

Die XV februarii

Coram vobis ser Saccho officiali predicto Andreas Riguardi de Senis, pro se ipso et vice et nomine Tondini Guarini socii sui de Senis, exponit et dicit quod Gelinus Gerii aurifex de Florentia est debitor dictorum Andree et Tondini sociorum, in libris quatuor et solidis quatuor et denariis II ad flor[entinam monetam] ex maiori summa pro residuo precii cuiusdam calicis de argento quem dictus Andreas vendidit et tradidit pro se ipso et nomine dicti Tondini socii sui dicto Gellino. Et quod dictus Gellinus cessavit et cessat eidem recipienti dicto nomine solvere et satisfacere dictas pecunie quantitates in eorum preiudicium et gravamen, a dicto Andrea pluries requisitus. Quare facto sic exposito, petit dictus Andreas, dicto nomine, dictum Gelinum cogi et compelli ad reddendum et restituendum eidem, dicto nomine, dictas pecunie quantitates. Et si predicta facere cesaverit, petit eum [...] in dictis pecunie quantitatibus et [...] contra eum habere locum omnia statuta et ordinamenta Comunis Florentie et dicte Universitatis de cessantibus et fugitivis loquentia, et contra omnes alios de quibus statuta predicta et ordinamenta faciunt mentionem. Et petiit expensas cause factas et facturas.

Lis contestata est in dicta causa et iuratum est de calupnia per dictas partes videlicet: per dictum Andream, qui iuravit ad sancta Dey evangelia, tatis scripturis, se iuste petere; et, pro parte dicti Gellini defendentis, qui iuravit ad sancta Dei evangelia, corporaliter tatis scripturis, se iuste defendere. Qui Gelinus, constitutus in iudicio, interrogatus suo iure super dictam petitionem, eidem petitioni animo litem contestandi respondendo dixit quod erat debitor dicti Andree et Tondini in dicta quantitate pecunie. Et quod, tempore dicte vendicionis calicis, volente et consentiente /c. 194<sup>v</sup>/ dicto Andrea, dictus Gellinus de dicta pecunie quantitate promixit et convenit Montino aurifici de Florentia [*corretto con: Senis*] dare et assignare tot maspiles argenteas quot caperet dicta pecunie quantitate. Et quod pro dicta pecunie quantitate ipse est obligatus dicto Montino, propter que obligatio eius translata est in dictum Montinum. Et ipse non est amplius dicta occasione debitor dictorum Andree et Tondini.

Cui Gellino, dictus officialis, statuit terminum hinc ad octo dies

proxime [venturos] quicquid vult in dicta causa de suo iure.

Qui Gellinus promixit dicto officiali et mihi notario curie stipulanti, quod omnibus quorum interest vel intererit seu interesse possit de iudicio Sisti et iudicio [...] et se representare totiens quotiens fuerit requisitus ex parte dicti officialis, personaliter vel ad domum, et parere mandatis dicti officialis pena dicti officialis arbiter auferenda, obligans et cetera.

Pro quo Gellino et eius precibus et rogatis

Rossus quondam Bindi, populi Sancti Felicis in Piacçia, fideiuxor in solidum in omnem predictam causam [...], promitens dicto officiali et mihi notario ut supra recipienti se facturum et curaturum ita et taliter quod dictus Gellinus abtendet predicta per eum promissa, alioquin ipse de suo observabit sub dicta pena et cetera; renuntians fideiuxoribus et cetera; et obligans et cetera.

Die XXIII februarii

Ad petitionem dicti Gellini, dictus officialis, terminum assignatum dicto Gellino ad petitionem Andree de Senis, prorogavit hinc ad V dies proxime venturos.

c. 195r

Die XXV februarii

Constitutus coram dicto officiali et curie in iudicio, Andreas Reguardi de Senis, pro se ipso et procuratorio nomine Tondini Guerini socii sui, ad infrascripta omnia et singula legiptime constitutus per cartam publicam scriptam manu olim Ranerii de Senis notarii, fuit in veritate et non spe alicuius future numerationis confessus et contentus et in veritate recognovit Gellino Gerii de Florentia, contra quem, dictis nominibus, coram dicto officiali suam petitionem porrexit, sibi [sic] esse de omnibus in dicta petitione contentis a dicto Gellino integre satisfactum; renuntians instantie dicte cause et omni iure [sic] sibi occasione dicte petitionis et processus competenti et spectanti.

1327

[4a] *Registrazione, in data 24 luglio, della somma di dieci fiorini d'oro dati a «Tondino di Guerrino Tondi» con il consenso dei Nove e della avvenuta restituzione da parte di Tondino di tale denaro. Come accade generalmente nei Memoriali non si dà la motivazione di tutto ciò. Benché non se ne indichi la professione, la conferma che il Tondino di Guerrino citato nel documento sia proprio il famoso orafo è data dal patronimico. Non si può escludere – per quanto sia difficile dire, in mancanza degli opportuni riscontri – che tale notizia sia da collegare alla commissione a Tondino da parte dei Nove, nello stesso anno, di un fregio*

*d'oro. Si veda in proposito il documento 4b.*

ASS, Biccherna 392, c. 22r

Inedito.

Tondino di Guerrino Tondi de' dare adì vintequattro di lullio e' quali demmo per parola de' Nove e demoli contanti in mano di Meo Ferraini – X fiorini d'oro.

Di questi avemmo; e' quali avemo messi a escita<sup>a</sup> coli denari de' Nove in maggiore soma – X fiorini d'oro.

<sup>a</sup> Segue parola depennata.

**[4b]** *L'orafo Tondino di Guerrino, il 28 dicembre, riceve il pagamento di 17 fiorini d'oro per un fregio d'oro realizzato per l'altare dei Signori Nove.*

ASS, Biccherna 155, c. 50r

Il documento, rivisto e pubblicato da chi scrive (CIONI, *Scultura e smalto*, p. 172, nota 77), è trascritto in MACHETTI, *Orafi*, p. 99.

Lunìdi XXVIII di dicembre

Anco a Tondino Guerrini orafo e' quali de' avere per pregio d'uno fregio d'oro che fece a l'altare de' Signori Nove per loro pulizia in dicesette fiorini d'oro – LVII lib., VII sol., VI den.

### **1340, aprile 6**

**[5]** *Il notaio Pietro di Meo di Alberto denuncia che il 27 gennaio l'orafo Tondino di Guerrino del popolo di Sant'Angelo al Montone ha prestato al fornaio Gianni «Candi» 4 lire.*

ASS, Gabella Contratti 49, c. 144r

Edito in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 172, nota 78.

Ser Petrus Mei Alberti notarius denumptiavit die VI aprilis quod die XXVII ianuarii Tondinus Guerrini aurifex populi Sancti Angeli mutuavit Gianni Candi fornerio IIII libras.

Solvit in cassa II den.

**1348, febbraio 3**

[6] *Giacomo di Guerrino di Tondo riceve da Benedetto di Ventura la dote per la futura moglie Bartolomea; si tratta di una somma molto consistente: 900 lire.*

ASS, Gabella Contratti 51, c. 230r

Il documento è trascritto per la prima volta in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 626, nota 5; il Milanese afferma che «Giacomo di Guerrino di Tondo nel 1349 sposa Bartolommea» (MILANESI, *Documenti*, I, p. 104, nota 1), ma il documento è da riferirsi al 1348, tenuto conto della datazione della Gabella Contratti 51 riportata nel relativo inventario presso l'Archivio di Stato di Siena: indicata secondo lo stile senese dal 12 febbraio 1347 al gennaio 1348 e che riguarda dunque gli anni 1348-1349.

(Ser Francischus ser Mini Ture notarius denumptiavit quod)

Item die tertio februarii

Iacobus Guerrini Tondi aurifex recepit in dotem a Benedicto Venture dante pro domina Bartholomea uxore futura predicti Iacobi VIII<sup>c</sup> libras.

Die XIII novembris solvit Albizino camerario quos habebat ad depositum VI libras, XIII solidos, III denarios.

**1349, agosto 31**

[7] *Dal documento si apprende che Andreuccio di Francesco Piccolomini si è impegnato a pagare a Giacomo di Guerrino 34 fiorini d'oro per il prezzo di una croce.*

ASS, Gabella Contratti 53, c. 24r

Il documento, rivisto e trascritto da chi scrive (CIONI, *Scultura e smalto*, p. 626, nota 8), è stato parzialmente edito dal MILANESI (*Documenti*, I, p. 104, nota 1).

Ser Iacobus ser Mei Incontri denumptiavit die XXXI augusti quod die III<sup>a</sup> augusti Iacopus Guerrini aurifex recepit obligationem ab Andreuccio Francisci de Piccolominibus de Senis pro pretio unius crucis de XXXIII florenis auri.

**1351, marzo 8-11**

[8] *Lodo arbitrare riguardante gli orafi Giacomo «olim Guerrini Tondi», del popolo di*

*Sant'Angelo al Montone, e Giacomo «olim Tondi Guerrini» che agisce anche per conto delle sorelle Nicolosa, Naddina e Bartolomea, figlie dello stesso Tondo di Guerrino. Per il contenuto del documento, si veda il testo del presente contributo.*

ASV, Fondo Veneto I, 16105

Inedito.

In Christi nomine amen. Anno eiusdem ab incarnatione millesimo trecentesimo quinquagesimo, indictione quarta, die octava mensis martii. Iacobus olim Guerrini Tondi de populo Sancti Angeli ad Montonem de Senis aurifex, ex parte una, et Iacobus olim Tondi Guerrini predicti aurifex pro se ipso et suo nomine et vice et nomine Nicholose, Naddine et Bartholomee sororum suarum et filiarum quondam dicti Tondi Guerrini, pro quibus sub infrascripta pena de rati habitione promisit, ex parte altera, faciens infrascripta omnia et singula dictus Iacobus Tondi dictis nominibus in presentia et cum licentia, autoritate, parabola, consilio, consensu et voluntate Iohannis Cecchi Tuccii, Phylippi Mei et Iohannis Dei populi Sancti Quirici Castri Veteris de Senis, trium suorum propinquorum et consanguineorum, quorum quilibet est maior vigintiquinque annis et bone fame, ad hec coram me notario et testibus infrascriptis sine malitia vocatorum, presentium et consentientium et eorum autoritatem, licentiam, parabolam, consilium, consensum et voluntatem prestantium et dantium eidem Dicobo [sic] in omnibus infrascriptis, nec non existens in presentia Petri Iohannuççi et Silvestri Nicholuccii, duorum ex consulibus Mercantie Civitatis Senarum pro tribunali sedentibus Senis ante domum Communis Senarum vel Mercantie seu mercatorum Civitatis predictæ, in loco ubi consules ius retinent pro dicta Mercantia, ut est moris, de eorum comuni concordia et voluntate commiserunt et compromiserunt in Iacobum Cecchi ser Venture de Senis et Perum Mini Cacciaguerre tanquam in eorum arbitros et arbitratore, amicos comunes et amicabile compositores omnes et singulas lites, causas, questiones et discordias que sunt, vertuntur et verti possunt inter dictas partes dictis nominibus quacumque ratione, iure vel causa, volentes ex nunc litem et questionem esse et quod lis et questio esse intelligatur et sit et compromissum factum fore de omni et toto eo de quo et super quo per dictos arbitros et arbitratore laudatum fuerit et quolibet arbitratum. Et dederunt et concesserunt dicte partes quibus supra nominibus arbitris et arbitratoribus suprafatis plenam baliã, licentiam, potestatem et omnimodam facultatem de predictis super eis et circa ea et quodlibet eorum cognoscendi, procedendi et examinandi sumarie et de plano sine strepitu et figura iudicii et de iure et de facto vel de iure tantum vel de facto tantum ac etiam laudandi, arbitrandi, sententiandi et decidendi inter partes predictas et eorum laudum et arbitrium ferendi, die feriata et non feriata, dato libello vel non, presentibus partibus vel absentibus,

una parte presente et altera absente, ipsis citatis vel non citatis, una citata et altera non citata, in scriptis vel sine scriptis, sedendo e recte stando et semel et pluries ac servatis vel non servatis iuris solemnitatibus, que in laudis et arbitriis requiruntur, et omnia et singula faciendi in predictis de eis et circa ea et quodlibet eorum que et prout eis placuerit et eorum mere voluntati videbitur decens fore. Et promiserunt partes prefate dictis nominibus sibi invicem inter se vicissim firmum et ratum perpetuo habere et tenere quicquid per dictos arbitros et arbitratores inter partes predictas dictum fuerit et laudatum et quicquid ipsi arbitri mandaverint a dictis partibus observari. Preterea dictus Iacobus Tondi, sua libera et spontanea voluntate, ex certa scientia et non per errorem, pacto solenni et legitima stipulatione interposita, promisit et convenit dicto Iacobo Guerrini, pro se et suis heredibus stipulanti, se ita et taliter facere et curare quod predictae Nicholosa Bartholomea et Naddina et quelibet earum semper et in perpetuum habebunt firmum et ratum totum et quicquid per dictos arbitros et arbitratores laudatum fuerit et arbitratum quomodocunque et qualitercunque et contra non facient vel venient ullo modo sed omni laudo et arbitrio ferendo per eos erunt et stabunt perpetuo tacite et contente. Que omnia et singula partes predictae nominibus quibus supra solenni stipulatione promiserunt sibi invicem inter se vicissim attendere et observare et firma et rata habere et tenere perpetuo et non contra facere vel venire aliqua ratione, iure vel causa sub pena et ad penam ducentorum florenorum de auro. Quam penam dicte partes sibi invicem inter se vicissim solenni stipulatione dare et solvere promiserunt dictis nominibus, scilicet pars predicta non servans parti predicta servanti pro singulis capitulis suprascriptis si et quotiens commissa fuerit et pena commissa, soluta vel non predicta servare cum integra refectione omnium dannorum, interesse et expensarum litis et extra. Pro quibus omnibus et singulis observandis et firmis tenendis dicti Iacobus Guerrini et Iacobus Tondi dictis nominibus obligaverunt se et eorum heredes et bona omnia presentia et futura pignori sibi invicem inter se vicissim et heredibus ipsorum ac etiam pro predictorum observantia et laudi ferendi per dictos arbitros et arbitratores et omnium dicendorum per eos ipsorumque executione submiserunt et supposuerunt se iurisdictioni curie, officio et examini consulum Mercantie Civitatis Senarum et quoruncunque officialium eorundem et renuntiaverunt in hiis dictis nominibus exceptioni non factarum dictarum promissionis et obligationis et non facti dicti compromissi, rei dicto modo non geste, conditioni sine causa, fori privilegio omnique alii iuris et legum auxilio et favori. Insuper dictus Iacobus Tondi sponte iuravit ad sancta Dei evangelia, corporaliter tactis scripturis, predicta omnia et singula firma et rata perpetuo habere et tenere et ea dicto Iacobo Guerrini attendere et observare et non contra facere vel venire aliqua ratione, iure vel causa. Quibus Iacobo Guerrini et Iacobo Tondi presentibus, volentibus et predicta confitentibus dictis nominibus precepi ego notarius infrascriptus nomine sacramenti

et guarentisie secundum formam statuti Senarum quod presens instrumentum et omnia suprascripta observent per singula sibi invicem inter se vicissim et eorum heredibus ut promiserunt et superius continetur.

Actum Senis ante domum Communis Senarum vel Mercantie seu mercatorum Civitatis predictae in loco ubi consules ius retinent pro dicta Mercantia, ut moris est, in presentia predictorum Petri et Silvestri, consulum seu duorum ex consulibus suprafatis, coram ser Petro Lentii, notario, Petro Tofani de Senis et Bartalo Nichole testibus rogatis.

In Christi nomine amen. Nos Iacobus Cecchi ser Venture de Senis et Perus Mini Cacciaguerre arbitri et arbitratores amici comunes et amicabile compositores electi et assumpti a Iacobo olim Guerrini Tondi, ex parte una, et Iacobo olim Tondi Guerrini pro se ipso et suo nomine et vice et nomine Nicholose, Naddine et Bartholomee, sororum suarum et filiarum quondam dicti Tondi, ex parte altera, super litibus causis et questionibus vertentibus et que sunt et verti possent inter dictas partes dictis nomibus quacunque ratione, iure vel causa, ut de compromisso in nos facto latius patet ex publico instrumento quarentisie manu Francisci notarii infrascripti, unde viso dicto compromisso et visis auditis et intellectis petitionibus factis per dictas partes inter se ad invicem dictis nominibus et super predictis habita deliberatione decenti viam amicabilium compositorum eligentes et pro bono pacis et concordie partium predictarum, Christi nomine iterum invocato, laudamus, arbitramus, sententiamus et decidimus quod dictus Iacobus Tondi pro se ipso et suo nomine et vice et nomine dictarum sororum suarum, pro quibus de rato promittat sub pena quingentarum librarum denariorum senensium, teneatur et debeat titulo et causa venditionis dare, cedere et mandare dicto Iacobo Guerrini vel alii recipienti pro eo pro pretio noningentarum quinquaginta librarum denariorum senensium quod confiteatur se ab eo habuisse et recepisse, omnia et singula iura et actiones reales et personales, utiles et directas, tacitas et expressas sive mixtas et omnes alias que et quas ipse et dicte eius sorores habent et habere possunt et que eisdem vel alicui eorum competunt et competere videntur et possunt quocunque modo, iure vel causa in infrascriptis rebus, bonis et possessionibus que sunt hec, videlicet in primis quedam domus cum platea, vinea et orto posita Senis in populo Sancti Angeli ad Montonem de Senis, quibus ante est via seu strata publica, a pede est filiorum domini Tancredi et ex alio Iohannis Nuccii Donati et alio dominarum de Melianda et ex alio fossatus Communis; item una petia terre posita in curia de Rapolano, comitatus Senarum, in loco dicto Ficareta, cui ex tribus partibus via, ex alio Uggerii et a capite heredum Bindi; item una petia terre posita in curia Podii Sancte Cecilie, in loco dicto la Valle del Poggio et vocabulo dicto Termine di Borgo, cui ex uno Sentinum, ex alio latere et a capite Bianchinelli, ex alio heredum Cecchi Tuccii et ex

alio est Gavacçe de Sogna; item alia petia terre posita in dicto loco, cui ex duobus lateribus est dicti Gavacçe et ex alio heredum Cecchi Tuccii et ex alio est supradicta petia terre proxime confinata; item una petia terre posita in dicta valle in loco dicto Sotto Monticelli, cui ex uno est Sentinum, ex alio heredum Maffuccii et ex alio Martini Cinelli; idem una petia terre posita in dicta curia in loco dicto Empie di Castiglioncello, cui ex duobus est heredum Francisci Andreocci, ex alio Sentinum et ex alio heredum Maffeucci; item una petia terre posita in dicta curia in loco dicto Sotto Monticelli, cui ex uno est Sancte Marie de Ferrata, ex alio heredum Bandinelli et a pede Sentinum et ex alio Talis; item una alia petia terre posita in dicta curia et loco, cui ex uno heredum Bandinelli et ex alio heredum Andree Duccii de Asciano et ex duobus est Sentinum; item una petia terre posita in dicta curia in loco dicto Sotto Monticelli, cui ex uno heredum Bandinelli, ex alio heredum Iohannis de Podio et ex alio heredum Cecchi Tuccii; item una petia terre posita in dicta curia et loco, cui ex duobus est Talis Guittonis, ex alio Angeli Trami sive Andree Duccii de Asciano; item una petia terre posita in dicta curia et loco, cui ex uno est heredum Andree Duccii et ex alio Angeli Trami et ex alio Talis; item una petia terre posita in dicta curia in loco dicto Sotto le Speluncole, cui ex uno Andree Duccii, ex alio ecclesie sancte Marie et ex alio forma magistra; item una petia terre partim vineata et partim laboratoria posita in curia de Rapolano in loco dicto Fonte Signorelli, cui ex duabus \*\*\* et ex alio hospitalis sancte Marie et si qui sunt dictis rebus vel alicui earum plures vel veriores confines. Item laudamus et arbitramus quod dictus Iacobus Guerrini habeat et habere debeat eidemque licitum sit detrahere de bonis comunibus partium predictarum centum sexagintaquinque libras denariorum senensium quos invenimus ipsum Iacobum Guerrini expendisse de suo proprio in eorum factis comunibus, videlicet de bonis que ad eum pervenerunt de hereditate filiorum ser Pieri Picchonis, et quod eidem liceat exigere ab eorum debitoribus usque in dictam quantitatem et quod, si dictus Iacobus Guerrini voluerit, dictus Iacobus Tondi teneatur et debeat sibi cedere omnia iura et actiones quas habet contra dictos debitores contra illos, videlicet quos idem Iacobus Guerrini voluerit usque in dictam summam. Item hoc nostro laudo et arbitrio adiudicamus et damus dicto Iacobo Guerrini pro provisione dotium uxorum omnes pannos laneos et lineos deputatos tam ad suum dorsum quam etiam ad dorsum uxoris sue et linteamina et lectum et goffinos et pannamenta et quecumque alia ad cameram pertinentia, que omnia ad dictum Iacobum Guerrini pertinere volumus pleno iure. Item, si quo tempore accideret quod dicti Iacobus Guerrini et Iacobus Tondi ad divisionem venirent eorum apothecae et mercantiarum ipsorum, presenti nostro laudo et arbitrio volumus et mandamus quod dicta apotheca et omnes masseritie et ferramenta ad apothecam pertinentes sint ipsius Iacobi Guerrini pro ea extimatione que iam facta est inter eos, videlicet LXXXV libre et duodecim solidi

denariorum senensium parvorum auro vero et argento et aliis mercantiis et rebus comunibus remanentibus inter eos que, ut in concordia fuerint, dividantur. Item laudamus et arbitramus quod dictus Iacobus Tondi nomine suo proprio et vice et nomine dictarum sororum suarum, pro quibus de rato promittat sub certa pena, teneatur et debeat dictum Iacobum Guerrini et suos heredes et bona generaliter finire, quietare, liberare et absolvere ab omni et toto eo quod ipse et dicte eius sorores vel aliquis eorum ab eodem Iacobo Guerrini petere possent ratione vel occasione cuiuscumque administrationis bonorum ipsorum facte per dictum Iacobum Guerrini et quorumcumque bonorum que ad eundem Iacobum pervenissent de bonis eorum ab hinc retro et alia qualibet ratione, iure vel causa. Laudamus etiam et arbitramus quod supradictus Iacobus Guerrini teneatur et debeat sepe dictum Iacobum Tondi et sorores suas vel alium recipientem pro eis generaliter finire, quietare, liberare et absolvere de noningentis quinquaginta libris denariorum senensium quos ipse ab eis petere posset ratione dotium domine Blasie, olim uxoris ipsius Iacobi Guerrini, et domine Bartholomee, nunc sue uxoris, quos ipse convertit ut comperimus in comunem utilitatem sui et filiorum Tondi et ab omni et toto eo quod ab eis petere posset ratione et occasione cuiusque quantitatis pecunie vel alterius cuiuscumque rei quam ipse expendisset vel solvisset pro eis vel eorum aliquo ab hinc retro et alia qualibet ratione, iure vel causa, hac tamen conditione quod si contingeret aliquam sororem dicti Iacobi Tondi predicta et infrascripta non servare seu in aliquo contrafacere talis liberatio non teneat ipso iure quo ad illam que non servaverit vel, ut premititur, in aliquo contrafecerit. Laudamus etiam arbitramus et mandamus quod de predictis omnibus et singulis fieri faciant dicte partes solennia et publica instrumenta guarentisie cum promissione, penarum adiettionibus, obligationibus et renuntiationibus et omnibus et singulis capitulis, articulis et clausulis in talibus consuetis et opportunis secundum consilium sapientis ita quod de iure et secundum formam statuti Senarum bene valeant et plenam obtineant roboris firmitatem. Item hoc nostro laudo et arbitrio adiudicamus et damus suprascripto Iacobo Tondi unum lectum qui fuit dicti Tondi patris sui et quem ipse tenebat tempore vite sue fulctum cultrice pennarum cultra ad dorsum lintheaminibus et ceteris apparatus ad lectum pertinentibus quibus ipse utebatur dum vivebat. Item laudamus et arbitramus quod podere et possessiones positi in curia de Rapolano, comitatus Senarum, in loco dicto Montemori cum suis confinibus sint et esse debeant et remaneant comune et comunes dictorum Iacobi Guerrini et Iacobi Tondi sororumque suarum, videlicet dicti Iacobi Guerrini pro dimidia pro indiviso et pro reliqua dimidia ipsorum Iacobi Tondi et sororum suarum et quod omnia credita et debita eorum similiter pro partibus suprascriptis remaneant comunia inter eos. Laudamus insuper et mandamus quod predictus Iacobus Tondi teneatur et debeat solenniter promittere dicto Iacobo Guerrini se

ita et taliter facere et curare quod predictae eius sorores post tres annos proxime venturos infra unum mensem ex tunc proxime secuturum ratificabunt omnia et singula suprascripta facta et gesta earum nomine ac etiam omnes et singulas cessiones, liberationes et promissiones fiendas de quibus supra fit mentio et quas supra fieri mandamus, et de predictis fieri faciat eidem Iacobo solenne instrumentum guarentisie Vallate pena centum florenorum de auro et aliis capitulis opportunis vel quod in suprascriptis cessione et liberatione fiendis per dictum Iacobum suo nomine et nomine dictarum sororum suarum promittat se facere et curare quod dicte eius sorores habebunt ratas et firmas easdem et tempore supradicto ipsas ratificabunt. Et predicta omnia et singula mandamus a dictis partibus observari et fieri sub pena in dicto compromisso contenta. Et reservamus nobis potestatem, baliam et omnimodam facultatem iterum et de novo laudandi et arbitrandi et presens laudum corrigendi et emendandi et addendi et minuendi et declarandi inter partes predictas et semel et pluries ut nobis placuerit et visum fuerit expedire pro pace et concordia partium predictarum hinc ad unum annum proxime venturum et infra tempus predictum.

Latum, datum et sententialiter promulgatum fuit in scriptis suprascriptum laudum et arbitrium et omnia suprascripta per Iacobum Cecchi et Perum Mini arbitros et arbitratores predictos pro tribunali sedentes Senis iuxta apothecam quam tenent notarii subtus casamentum Petronorum in anno Domini millesimo trecentesimo quinquagesimo, indictione quarta, die undecima mensis martii in presentia prudentum virorum ser Iohannis ser Mei, ser Lay magistri Bartholomey et ser Iacobi ser Mei notariorum de Senis testium rogatorum.

Ego Franciscus notarius et iudex ordinarius Imperii dignitate filius ser Mini Ture notarii de Senis lationi, dationi et promulgationi suprascripti laudi et arbitrii et omnibus suprascriptis interfui eaque scripsi et publicavi rogatus.

### 1360, febbraio 17

[9] *Giacomo di Guerrino è eletto membro del governo dei Dodici per il secondo bimestre del 1360.*

ASS, Consiglio Generale 390, c. 447<sup>r</sup>

Citato in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 627, nota 10.

In nomine Domini amen. Anno ab eiusdem incarnatione M<sup>o</sup>CCC<sup>o</sup>LVIII<sup>o</sup>, inditione XIII<sup>a</sup>, die XVII<sup>a</sup> mensis februarii.

In generali Consilio Campanae Communitatis Senarum, in consueto

palatio dicti Communis mandato suprascripti domini Cinelli potestatis ad sonum campane vocemque preconis more solito congregato, fuit extracta una cedula per ipsum dominum potestatem de pisside dominorum XII in qua reperti et scripti erant infrascripti, videlicet

Agnolinus Iohannis dela Monna

Minuccius Ghecçi çendarius } terçerii Civitatis

Ser Tuccius ser Cini et

Niccolò Guillielmi

Nerius Orsini picçicaiulus

Iacomus Guerrini aurifex } terçerii Sancti Martini

Niccolò Mey Bonfilgli et

Minus Peri basterius

Accharigius Mey Accherigi

Agnolus Nerii cimator } terçerii Kamollie

Agnolius Mini barberius

Lodovichus Vitalis Benintendi

qui debent esse de dominis XII<sup>cim</sup> pro mensibus martii et aprilis proxime venturis partim dicti anni et partim videlicet anni Domini MCCCLX.

<sup>a</sup> Il registro che raccoglie l'attività deliberativa di questo collegio è: ASS, Concistoro 19 (1 marzo 1360-27 aprile 1360).

### 1360, ottobre 15

[10] Giacomo di Tondo, in un atto di vendita, è definito rettore dell'Arte degli orafi.

ASS, Gabella Contratti 63, c. 30<sup>v</sup><sup>a</sup>

Ser Iohannes Iohannis denuntiavit die III<sup>o</sup> novembris quod die [...]

Item quod die dicta XV dicti mensis octobris

Iacobus Tondi aurifex rector Artis aurificum de Senis pro pretio quinque florenorum auri vendidit Iohanni Mei Ruvinelli de Senis dimidiam domus posite in burgo Sancte Marie de Senis – V flor. auri.

<sup>a</sup> Il contratto non è pervenuto; di questo notaio si conserva solo un registro di imbreviatura attualmente segnato: ASS, Notarile antecosimiano 135 (29 marzo 1361-28 marzo 1362). Milanese (Documenti, I, p. 104, nota 1), seguito da Machetti (Orafi, p. 41), sostenne erroneamente che il rettore dell'Arte degli orafi, per l'anno 1360, fu Giacomo di Guerrino. Ho potuto rintracciare il

*documento grazie alla citazione presente nel manoscritto Notizie di orafi e maestri di pietra senesi, dello stesso Milanese (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, P. III. 23, c. 28r). L'anno successivo sarà rettore Giovanni di Ghinuccio (MILANESI, Documenti, I, p. 57).*

**1361, aprile 19**

[11] *Giacomo di Guerrino viene nominato Capitano del Popolo per i mesi di maggio e giugno.*

ASS, Consiglio Generale 390, c. 59r

Citato in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 627, nota 11.

Item dictis anno [1361] et inditione, die decimono nono mensis aprilis.

[...]

Item de pisside Capitanei Populi novissima fuit extractus in Capitaneo Populi videlicet

Iacopus Guerrini terçerii Sancti Martini.

**1362**

[12a] *Giacomo di Tondino, insieme a Giacomo di Guerrino e, tra gli altri, anche a Vanuccio di Viva, è citato nel registro delle Capitadini delle Arti della città di Siena nella lista relativa agli orafi.*

ASS, Arti 165, cc. 16v, 17r

La lista degli orafi è stata pubblicata dal MILANESI (*Documenti*, I, pp. 103-104), che data il registro nel 1363; tuttavia nell'inventario relativo, presso l'Archivio di Stato di Siena, esso è datato 1362. Una datazione anteriore al giugno 1362 sembra desumibile da una annotazione presente a c. 45v. In questa occasione il Milanese (*ibid.*, p. 104, nota 2) supponeva che Giacomo di Tondino fosse da identificarsi con il figlio di Tondino di Guerrino e fosse nipote dunque di Giacomo di Guerrino.

c. 16v

Aurificium (*sic*)

Dominicus magistri Verii

Ventura magistri Gratini

Iohannes Ghinuccii  
Gratia Iohannis  
Luchas magistri Verii  
Duccinus Cini  
Ambrosius Naccii  
Viva Guccii  
Socçinus Cinelli  
Iohannes Benedicti  
Michael ser Mei Mini  
Bartholomeus Angeli  
Viva Pauli  
Iacobus Guerrini  
Iacobus Tondini  
Iohannes et Riccius Tramaccini

c. 17r

Iacobus Bindi Franchi  
Vannuccius Vive  
Iohannes magistri Martini  
Francus Bindi Franchi  
Laurentius Puccii Casini

**[12b]** *Giacomo di Tondino è membro del governo dei Dodici (insieme, tra gli altri, a Niccolò di ser Sozzo) nel quarto bimestre del 1362.*

ASS, Concistoro 24, c. 1r

Citato in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 672, nota 84.

[luglio 1]

In nomine Domini amen. Patebunt infra reformationes, stantiamenta pariter et decreta tempore magnifici et laudabilis offitii dominorum Duodecim gubernatorum et defensorum Communis et populi Civitatis Senarum et Capitanei Populi et vexilliferi iustitie dicte Civitatis pro mensibus iulii et augusti sub anno Domini millesimo trecentesimo

sexagesimo secundo, inditione quinta decima, diebus et mensibus infrascriptis, quorum omnium nomina inferius describentur, et scriptos per me Minum notarium publicum filium olim Mey quondam filii magistri Phylippi de Senis notarium offitalem et scribam dictorum dominorum Duodecim, quorum omnium nomina hec sunt, videlicet

Viva Monis Vitalis

Christoforus ser Nardi Ranerii } de terçerio Civitatis

Cechus Fecti faber

Symon Nicoli cartarius

Mocus Tonis

Francia Gheçii setaiuolus } de terçerio Sancti Martini

Anthonius Paltonis

Iacobus Tondini aurifex

Nicolaus ser Socçii pictor

Petrus Cinuçcii spetiarius } de terçerio Kamollie

Augustinus Mini calçolarius

Iohannes Mini del Buono

[12c] *Giacomo di Guerrino risulta eletto tra i consiglieri dell'Operaio dell'Opera del Duomo Domenico di Vanni. Tra i consiglieri figura anche un «Mannainus Guccii Mannai».*

ASS, Concistoro 24, c. 2v

Citato in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 627, nota 12.

Die II° iulii

Magnifici et circuspecti viri domini Duodecim gubernatores et defensores Civitatis Senarum et Capitaneus Populi et vexillifer iustitie Civitatis Senarum, ad solitum ipsorum Consistorium eorum palatii more solito congregati, intendentes et volentes intendere ad electionem consiliarorum magistri Dominici Vannis operarii Operis Sancte Marie secundum formam statuti Senarum, facta de eis proposita per suprascriptum priorem et obtempo per duas partes eorum et ultra ad solitum scriptinium lupinorum, fuerunt in plena concordia eligendi et eligerunt viros nobiles et prudentes in consiliariis dicti operarii pro tempore dicti operarii. Quorum hec sunt nomina videlicet

dominus Nicolaus Mini Ghide

Mannainus Guccii Mannaie

Ghabriel Tati de Picholominibus

Iacobus Guerini

Bectocius Guidoccii de Malavoltis

Campolus Vannocci

**1365, dicembre**

[13] *L'Opera del Duomo paga Giacomo di Tondo per aver aggiustato un calice e un turibolo d'argento.*

AOMS, 1227 (959) (Entrata e Uscita della sagrestia: maggio 1365-agosto 1367), c. 24r

Inedito.

L'escita di diciembre

A Iachomo di Tondo orafo quatro lire tre soldi per raconciare uno chalicie e uno terribile dell'ariento – IIII° lib., III sol.

**1367, giugno 18**

[14] *Giacomo di Tondo risulta eletto nel governo dei Dodici per il quarto bimestre 1367.*

ASS, Concistoro 44, c. 35r

Inedito.

Die XVIII mensis iunii

In nomine Domini amen. Infrascripti viri magnifici et honorabiles extracti fuerunt in generali consilio Campanie Communis Senarum de pisside esistenti in capsula dominorum Duodecim secundum formam statuti Senarum ad officium dominorum Duodecim pro duobus mensibus proxime venturis videlicet iulii et augusti. Quorum hec sunt nomina videlicet

Andreas Iohannis Cennis lanista           } de terçerio Civitatis

Iohannes Landi coiarius

Andrea Venture

Bindus Andree setaiuolus

Redolfus Cecchi ritaglerius } de terçerio Sancti Martini

Iacobus Tondi aurista et

Lucas Simonis linaiuolus

Vanninus Bernardi } de terçerio Kamollie

Francischns Ventura piçicaiuolus

Francischns Petruccii clavarius

### 1371, gennaio 1

[15] *Giacomo di Tondo è membro del governo dei Quindici della città di Siena per il primo bimestre 1371, quando è in carica come Capitano del Popolo e Gonfaloniere l'orafo Bartolommeo di Tommè detto Pizzino.*

ASS, Concistoro 58, c. 1r

Citato in Cioni, *Scultura e smalto*, p. 672, nota 88.

In nomine Domini amen. Hic est liber in se continens reformationes, provisiones offitialium et ambaxiatorum electiones, deliberationes et stantiamenta, consilia, salariorum ordinamenta et apodissas ipsorum et multas alias varias et diversas scripturas factus, editus et compositus tempore laudabilis et magnifici offitii dominorum defensorum et Capitanei Populi vexilliferis iustitie Civitatis Senarum, quorum nomina inferius sunt descripta, et scriptus per me Nicolaum olim Giorgii Buonaventure de Senis et nunc notarium et scribam dictorum dominorum defensorum et Communis Senarum pro duobus mensibus ianuarii et februarii anni domini ab incarnatione millesimo CCCLXX, indictione VIII<sup>a</sup>, diebus infrascriptis.

Petrus Bindi

Iacobus Iohannis Socçii

Nicoluccius Tuccii Vignarii } terçerii Civitatis

Bartalus Francisci

Iacobus Tondi aurifex

Iohannes Christofori de Petronibus

Franceschnus Socçini ser Mini } terçerii Sancti Martini

Cecchus Ture picçichaiuolus

Landuccius Chelli pettinarius

Filippus Buoni

Angelus Ture

Iohannes Ricchi

} terçerii Kamollie

magister Dominicus Vannis

Benvenutus Bernardini Angeli

Bartolomeus Tome aurifex Capitaneus populi et vexilifer iustitie dicte Civitatis

### 1376

[16] *Il documento riguarda il pagamento a Giacomo di Tondo, da parte dell'Opera del Duomo, per la realizzazione di un calice per la cappella di Piazza venuto a costare più del previsto, eseguito dall'orafo e consegnato dalla moglie di Giacomo di Guerrino.*

AOMS 205 (632) (Entrata ed Uscita della cappella del Campo: 1° luglio 1375-30 giugno 1376), c. 46v

Il documento, reso noto per la prima volta dal MILANESI (*Documenti*, I, p. 104, nota 1), è stato nuovamente trascritto in CIONI (*Scultura e smalto*, p. 627, nota 14).

L'esscita del mese di marzo 1375

A Iachomo di Tondo orafo trenttacinque soldi per sopra più d'uno chalcie che cci fecie alla Chapella el quale die' mona Bartallomeia donna che fu di Iachomo di Ghuerino e doveva pessare trenttadue oncie e pesò tantto più che monttò e' detti trenttacinque soldi che gli pagò lla Chapella – lire I, sol. XV

### 1395

[17a] *Pagamento a «frate Iachomino de' frati di Ciertosa» per aggiustature fatte a calici e ad altri arredi della sacrestia della Cattedrale. Se, come ipotizzato nel testo, si tratta dello stesso orafo citato nei precedenti documenti, è questa la prima volta in cui nei libri dell'Opera è definito «frate»<sup>a</sup>.*

AOMS, 1244 (979) (Entrata e Uscita della sagrestia: maggio 1395-aprile 1396),  
c. 64r

Inedito.

Ano 1395

escita a piue persone di piue chose

A frate Iachomino de' frati di Ciertosa diece lire diei per chalice e altre  
chose che ci achonciò di quele de la sagrestia apare al Memoriale<sup>b</sup> a fo.  
54 – lib. X

<sup>a</sup> Si veda la Postilla a p. 165.

<sup>b</sup> Il Memoriale non ci è pervenuto.

**[17b]** Il documento è relativo al pagamento a frate Giacomo di Tondo per una «santa  
Maria d'ariento» sempre per la sagrestia della Cattedrale.

AOMS, 1244 (979) (Entrata e Uscita della sagrestia: maggio 1395-aprile 1396),  
c. 68r

Inedito.

Ano 1395

escita di piue chose a piue persone

A frate Iachomo di Tondo quatordecim fl. e diciotto sol. die per me  
Cione di Feio chamarlengho de l'Uopara e so' posti a sua ragione al  
Memoriale a fo. 68 e apaiono a ragione di frate Iachomo detto a fo. 58  
ebe per una santa Maria d'ariento la quale mi fecie de sagrestia – fl.  
XIII, sol. XVIII

**1406**

**[18a]** Il documento è relativo alla commissione a frate Giacomo di Tondo di un Crocifisso  
che l'Opera del Duomo volle far realizzare all'orafo per applicarlo su una grande croce  
di diaspro. Il manufatto è pervenuto sino a noi (cfr. E. CIONI, scheda F.13, in Da Jacopo  
della Quercia a Donatello, pp. 462-463). In questo documento – e così anche in quelli  
18b, c, d – il patronimico è indicato in modo errato; tuttavia nell'Alfabecho de Liro Rosso  
l'orafo è indicizzato una volta come «frate Iachomino del Toghio» (c. 48, ma 45) e due volte  
come «frate Iachomo del / di Tondo» (cc. 48 e 59; in proposito si veda anche CIONI, Scultura  
e smalto, p. 672 con relative note).

AOMS 524 (644) (Memoriale del camarlengo 1405-1406), c. 79sin.

Inedito.

MCCCCCV<sup>a</sup>

Frate Iacomino del Toghio di frati di Ciertossa die dare adì fl. due d'oro sanessi li diemo contanti per parte di paghamento d'uno crocefisso debe fare al'Uopera se li demo i[n]sino a dì di magio chome apare a mio bastardello<sup>b</sup> fo. 1 – fl. II, lib. 0, sol. VIII, d.-

Messi a uscita di me Antonio a fo. 77<sup>c</sup>

<sup>a</sup> Ma 1406. L'anno a cui si riferisce la notizia può essere precisato grazie alla registrazione presente nell'Entrata e Uscita di cui al successivo documento; questo Memoriale non consente infatti di poterla definire.

<sup>b</sup> Il bastardello non ci è pervenuto.

<sup>c</sup> Vedi documento 18b.

**[18b]** Registrazione dell'effettivo pagamento all'orafo per il Crocefisso.

AOMS 233 (383) (Entrata e Uscita: 1° maggio 1405-30 aprile 1406: Operaio Caterino di Corsino e camarlengo Antonio di Giovanni Credi), c. 77r

Inedito.

MCCCCVI

A frate Iacomino del Tonghio di frati dela Ciertosa adì di maggio [*post 4 ante 7 maggio*] fl. due d'oro sol. otto. li demo contanti innazzi questo dì per parte di paghamento d'uno crocefisso debe fare ala chiesa chome apare a memoriale di me Antonio di Giovanni fo. 78<sup>a</sup> posti a Libro Rosso fo. 45<sup>b</sup> – fl. II, lib. 0, sol. VIII

<sup>a</sup> Cfr. documento 18a.

<sup>a</sup> Vedi documento 18c.

**[18c]** Posta intitolata a frate Giacomo del Tondo nel registro Debitori e Creditori, detto Libro Rosso.

AOMS, Libro Rosso 499 (707) (Debitori e creditori: 1404-1420), c. 45r

Il documento è stato parzialmente edito in MILANESI, *Documenti*, I, p. 382.

MCCCCVI

Frate Iacomino del Tonghio di frati dela Certossa de' dare adì fl. due

d'oro sanesi e' quali li prestamo contanti inazzi questo di per parte di pagamento d'uno cociefiso deve fare al'Uopera come apare a Memoriale di me Antonio di Giovanni fo. 78 a uscita fo. 77 – fl. II, lib. 0, sol. VIII

So' posti inaci a fo. 48a.

<sup>a</sup> *Di mano diversa.*

[18d] *Si tratta del riporto della posta di cui sopra (cfr. 18c), dal quale apprendiamo che il Crocifisso era destinato ad una croce di diaspro posseduta dall'Opera del Duomo.*

AOMS, Libro Rosso 499 (707) (Debitori e creditori: 1404-1420), c. 48r

Il documento, parzialmente trascritto in MILANESI, *Documenti*, I, p. 382, rivisto in questa occasione, è trascritto in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 672, nota 91.

1406

Fratte Iachomo del Tonghio, fratte di Cietossa da Magiano, die dare fl. due sanesi li prestamo perché ci faciesse uno crociefisso in una crocie di diaspro e da detta crocie apo a se apare al mio Memoriale lo[n]gho a fo. 2 – fl. II, lib. -, sol. -.

Ane dati fl. due e' quagli sono posti a una sua posta due die dare innazi a fo. 59 – fl. II, lib. 0, sol. - <sup>a</sup>

<sup>a</sup> *Annotazione con diversa grafia, non datata, ma che dovrebbe risalire agli anni 1409-1410.*

1408

[19a] *Posta intitolata a frate Giacomo per l'ornamentazione della croce di diaspro sulla quale doveva essere applicato il Crocifisso di cui ai precedenti documenti.*

AOMS, Libro Rosso 499 (707) (Debitori e creditori: 1404-1420), c. 59v

Il documento, nuovamente rivisto, è trascritto in CIONI, *Scultura e smalto*, p. 672, nota 91.

MCCCC°VIII

Frate Iachomino di Tondo frate di Ciertosa de' dare lire sei auti chontanti da me Ghuidocio di Gionta Kamarlengo del'Uopera li prestamo perché aconcia una crocie di diaspro la quale è de l' Uopera apare al mio Memoriale fo. 14 e a mia uscita fo. 61. – fl. 0, lib. VI, sol. 0, den. 0

E die dare fl. due e' quagli doveva dare come apare indretto a fo. 48 – fl.

II, lib. 0, sol. 0, den.-<sup>a</sup>

Ane dati per uno crocefiso fecie in su la crocie del diaspro di sacrestia  
fl. tre, sol. quarantadue – fl. III, lib. II, sol. II, den. -<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Entrambe queste annotazioni, di diversa mano, dovrebbero risalire agli anni 1409-1410 come quella presente a c. 48r dello stesso Libro Rosso (cfr. supra, documento 18d).

**[19b]** *Registrazione dell'effettivo pagamento a frate Giacomo per l'ornamentazione della croce di diaspro.*

AOMS 235 (385) (Entrata e Uscita: 1° maggio 1407-30 aprile 1408), c. 61v

Inedito.

MCCCC°VIII [aprile 30]

A fratte Iacomino di \*\*\*\* frate di Ciertosa lire sei auti chontanti per una crocie di diaspro achoncia de l'Uopera apare al Memoriale fo. 14 e a Liro Roso fo. 59. – fl. 0, lib. VI, sol. 0, den. 0

### *Referenze fotografiche*

- © Siena, Università degli Studi, Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti (Foto F. Lucherini): 1-7, 10, 13, 18-20, 28
- © Archivio E. Cioni: 8, 9, 11, 12, 14-16, 21, 23-27, 29-30, 32-33
- © Foto Studio Lensini: 17
- © Roma, Laboratorio fotografico della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico e Etnoantropologico e per il Polo Museale della città (Foto S. Germoni): 22, 31



1. Calice detto di Pio II. Siena, collezione privata.



2-3. Calice detto di Pio II, particolari. Siena, collezione privata.



4-5. Calice detto di Pio II, particolari: *Santa Lucia*; il nodo. Siena, collezione privata.



6-7. Calice detto di Pio II, particolari con la *Vergine dolente* e *Cristo in pietà*. Siena, collezione privata.

8. Croce da altare  
(*recto*), particolare  
con la *Vergine  
dolente*. Santa  
Vittoria in  
Matenano (Ascoli  
Piceno), chiesa  
parrocchiale.



9. Croce-reliquiario  
detta di Roberto  
il Guiscardo,  
particolare  
con *Cristo in pietà*.  
Salerno, Museo  
Diocesano.





10. Calice detto di Pio II, particolare con *San Giovanni Evangelista dolente*. Siena, collezione privata.



11. Croce da altare (*recto*), particolare con *San Giovanni Evangelista dolente*. Santa Vittoria in Matenano (Ascoli Piceno), chiesa parrocchiale.



12. Reliquiario di San Galgano, particolare con un *Angelo*.  
Già Frosini (Chiusdino, Siena), Arcipretura della Madonna del  
Buon Consiglio (dall'Abbazia di San Galgano).



13. Calice detto di Pio II, particolare con *San Michele Arcangelo*. Siena,  
collezione privata.



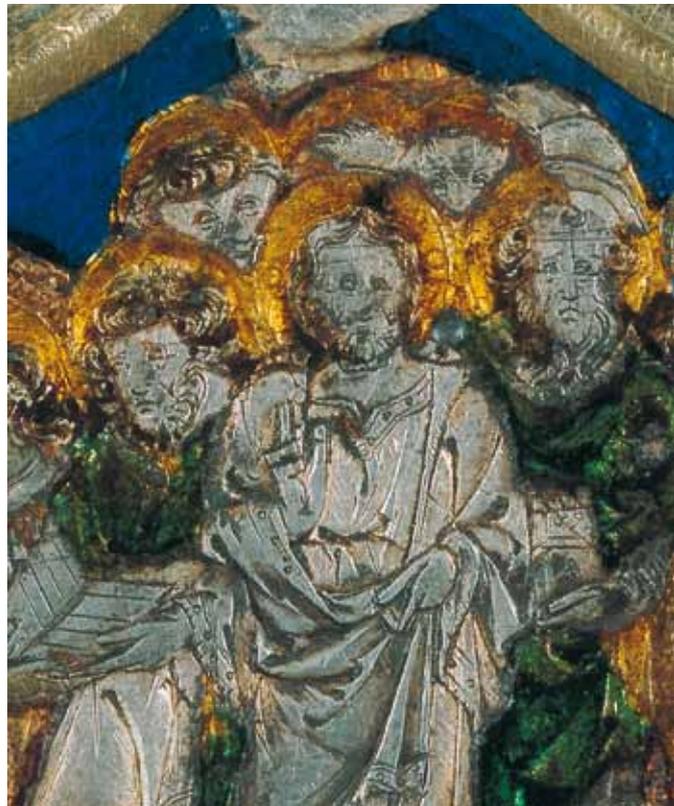
14. Reliquiario di San Galgano, particolare. *San Galgano, giunto a Montesiepi, taglia i rami di un albero per fare una croce di legno*. Già Frosini (Chiusdino, Siena), Arcipretura della Madonna del Buon Consiglio (dall'Abbazia di San Galgano).

In alto a destra:

15. Patena (pertinente ad un calice firmato da TONDINO DI GUERRINO e ANDREA RIGUARDI): particolare dello smalto con *La Resurrezione*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



16. Reliquiario di San Galgano, particolare.  
*Gli Apostoli mostrano a Galgano, giunto a Montesiepi con l'Arcangelo Michele, un libro aperto affinché legga; al centro il Redentore benedicente.*  
 Già Frosini (Chiusdino, Siena), Arcipretura della Madonna del Buon Consiglio (dall'Abbazia di San Galgano).





17. AMBROGIO LORENZETTI, polittico, particolare con *Santa Caterina di Alessandria*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (già Siena, Duomo, altare dei Magi).



18. Calice detto di Pio II, particolare con *Santa Caterina di Alessandria*. Siena, collezione privata.



19-20. Orafo senese del terzo decennio del XIV secolo vicino a TONDINO DI GUERRINO e ANDREA RIGUARDI, navicella, particolari con *Angelo annunciante* e *Vergine annunciata*. Asciano (Siena), Castello di Gallico, collezione Salini.



21. Reliquiario della mano di Santa Lucia (firmato da ANDREA DI PETRUCCIO e GIACOMO DI TONDINO). Toledo, Tesoro della Cattedrale.



22. Reliquiario (firmato da frate GIACOMO DI TONDO).  
Roma, Museo di Palazzo Venezia.



23. Reliquiario della mano di Santa Lucia (firmato da ANDREA DI PETRUCCIO e GIACOMO DI TONDINO), particolare della base. Toledo, Tesoro della Cattedrale.



24. Reliquiario (firmato da frate GIACOMO DI TONDO), particolare della base. Roma, Museo di Palazzo Venezia.



25. Calice (firmato da frate GIACOMO DI TONDO). Londra, Victoria and Albert Museum.



26. Frate GIACOMO DI TONDO, *Crocifisso* (applicato a croce di diaspro). Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

27. Calice (firmato da frate GIACOMO DI TONDO), particolare del nodo. Londra, Victoria and Albert Museum.



28. Croce di diaspro con applicato il *Crocifisso* di frate GIACOMO DI TONDO, particolare decorativo dell'incastonatura. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.





29. Busto-reliquiario di Santa Felicita (firmato da GIACOMO DI GUERRINO), particolari decorativi della veste con la firma dell'artista. Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita.



30. Busto-reliquiario di Santa Felicita (firmato da GIACOMO DI GUERRINO), particolare decorativo del velo della santa. Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita.



31. Reliquiario (firmato da frate GIACOMO DI TONDO), particolare della base. Roma, Museo di Palazzo Venezia.



32. Busto-reliquario di San Flaviano (GIACOMO DI GUERRINO), particolare. Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita.



33. Frate GIACOMO DI TONDO, *Crocifisso* (applicato a croce di diaspro), particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



«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.

2 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.

3 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 facitore di questo pretioso libro nonostante 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 seguite 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 preghiate 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 subimamente 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, edificarò 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.

Ordinarò 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 combatta 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, ordinarò che ogni anno si combattesse dinanzi alla chiesa di Santo Giorgio uno drago contrafatto e una donzella stesse in orationi, e questo combattesse 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 combattere 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 speziale 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 argomentèrò 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.





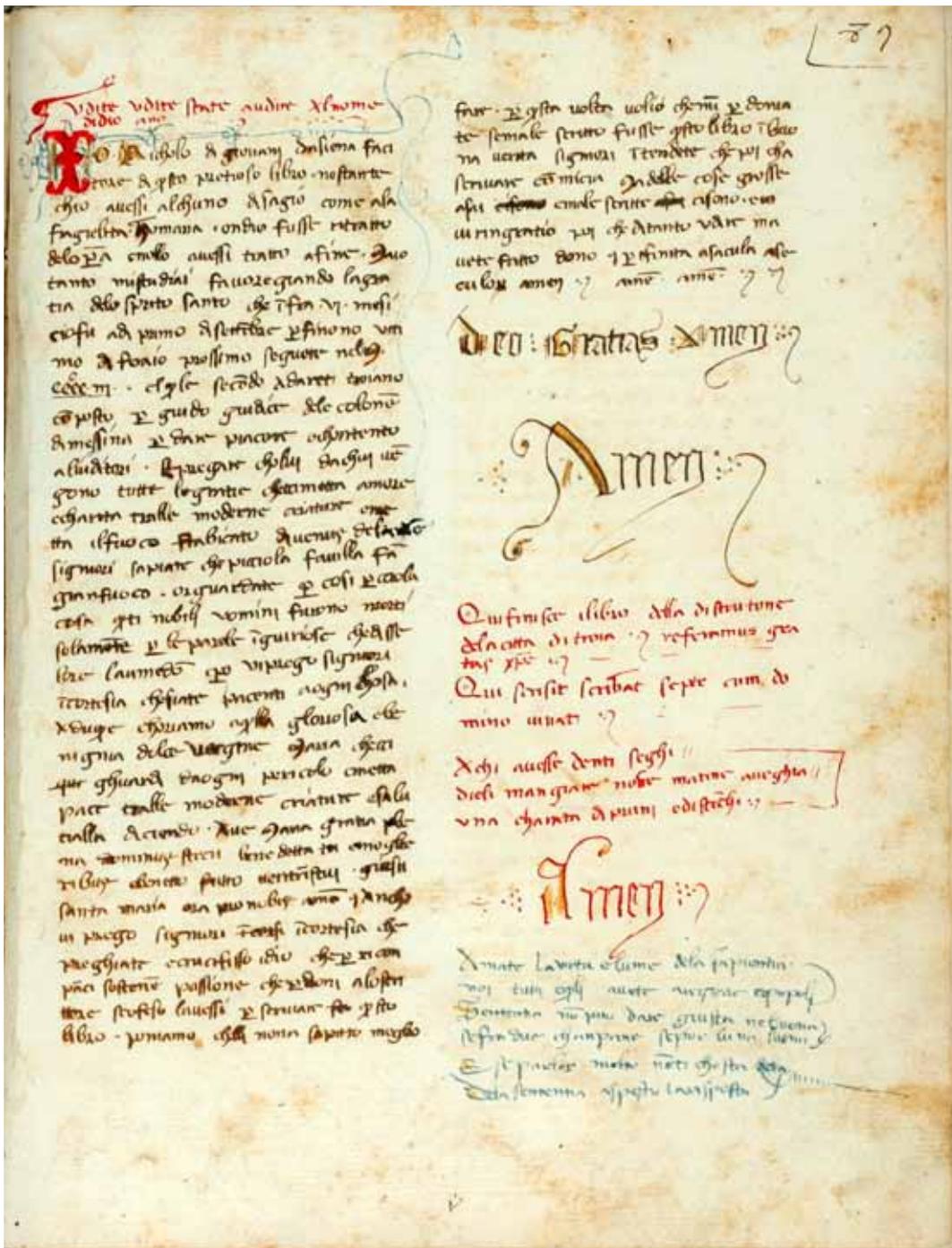
7. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Solenne processione di ringraziamento, particolare*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 21v.



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.



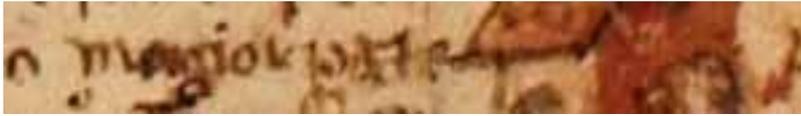
10. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Combattimento*. ID., *Storia di Troia*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VII.12, cc. 52v-53r.



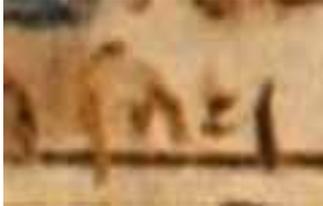
11. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Inizio della battaglia: i cavalieri senesi vanno all'attacco*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, cc. 13v-14r.



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.



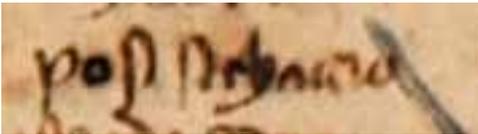
13. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 2r, particolare.



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



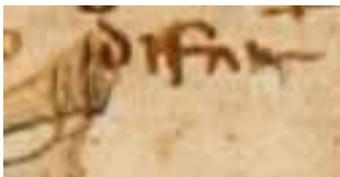
15. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 5v, particolare.



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.







## ARTISTES DE COUR EN FRANCE AUTOUR DE 1400: INSTITUTIONS, FORMULES ET RÉALITÉS

MICHELE TOMASI

En 1390, Jean, duc de Berry était attendu à Paris. L'oncle du roi Charles VI annonçait son arrivée imminente dans la capitale, mais, raconte le chroniqueur Jean Froissart,

se tenoit il à Meun sur Ieurre et si tint plus de trois sepmaines, et devoit au maistre de ses ouvriers de taille et de peinture, car en telles choses avoit il grandement sa fantasia, et regardoit maistre Andrieu Beau Nepveu à faire nouvelles ymages et peintures<sup>1</sup>.

Une célèbre miniature des *Très riches heures* de Jean de Berry nous a gardé un souvenir de ce château somptueux entre tous, où la conversation se serait déroulée<sup>2</sup>. La page en question fut enluminée par les frères Limbourg, qui en janvier 1411 prouvèrent leur maîtrise suprême de l'illusionnisme pictural en offrant à leur patron, comme étrenne, «un livre contrefait d'une pièce de bois paincte en semblance d'un livre, où il n'a nuls feuillets ne riens

1

---

Je tiens à remercier, pour des conversations stimulantes, Nicolas Bock et Alessandra Villa, et, pour leurs indications précieuses, Monica Donato, Jean-Marie Guillouët, Sherry Lindquist, Klaus Oschema, Agostino Paravicini Bagliani, Michel Pastoureau, Eva Pibiri, ainsi que les lectrices ou lecteurs anonymes de «ONH». Cet article reprend la communication que j'ai faite au colloque international *Invention et statut de l'artiste à la Renaissance*, qui s'est déroulé à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée les 26 et 27 juin 2007; on attend la publication des actes. J'exprime ici ma gratitude à Valérie Auclair, l'organisatrice, qui m'a donné la possibilité de publier séparément ma contribution.

<sup>1</sup> J. FROISSART, *Chroniques. Livres III et IV*, éd. par P. Ainsworth, A. Varvaro, Paris 2004, pp. 499-500; sur cet épisode, et sur le jugement que Froissart porte sur Jean de Berry, cf. F. AUTRAND, *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, Paris 2000, pp. 16-18 et 385-387. En dernier lieu, sur la carrière de Beauneveu, S. NASH, «No equal in any land». *André Beauneveu, artist to the courts of France and Flanders*, London 2007.

<sup>2</sup> Chantilly, Musée Condé, ms. 65, c. 161v: *La Tentation du Christ*. Pour tout ce qui concerne les Limbourg, on pourra se rapporter utilement à *The Limbourg brothers. Nijmegen masters at the French court 1400-1416*, catalogue de l'exposition (Nimègue 2005), éd. par R. Dückers, P. Roelofs, Gand 2005. Je n'ai pas pu consulter I. VILLELA-PETIT, avec la collaboration de P. STIRNEMANN, *Le Très Riches Heures del Duca di Berry: Chantilly, Musée Condé, ms. 65: guida alla lettura*, Modena 2010.

2 escript; couvert de veluiau blanc, à deux fermouers d'argent dorez, esmaillez aux armes de Monseigneur»<sup>3</sup>.

Jean de Berry dut apprécier ce cadeau si plaisant, car il le rangea dans sa bibliothèque: nous pouvons ainsi encore le connaître grâce à la description que le libraire du duc, Robinet d'Estampes, en donna dans l'inventaire de son maître.

Ces deux épisodes semblent nous présenter un prince qui est lié à 'ses' artistes par une entente parfaite, voire même une véritable complicité<sup>4</sup>. Ainsi pourraient-ils à eux seuls incarner le changement radical de statut que les artistes auraient connu à la cour selon Martin Warnke. Dans un livre fondateur, cet historien de l'art a suggéré l'idée que l'artiste moderne fut inventé à la cour. Dans l'introduction à son ouvrage, il écrivait:

notre attitude envers l'art – c'est-à-dire le statut de faculté supérieure de l'esprit, et de la dignité particulière que nous accordons à l'œuvre d'art [...] – est une conséquence des formes particulières du rapport que les cours entretenaient avec l'art et les artistes<sup>5</sup>.

Lors de sa publication, à une époque où les études ne se focalisaient que sur la part qui revenait aux grandes villes, surtout italiennes ou flamandes, dans la gestation de l'art moderne, ce livre révéla le rôle que les cours avaient joué dans ce processus<sup>6</sup>. Dans son analyse, Warnke adopta une approche

---

<sup>3</sup> *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, éd. par J. Guiffrey, 2 voll., Paris 1894-1896, I, n. 994, p. 265.

<sup>4</sup> Voir les commentaires de M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbours and their contemporaries*, 2 voll., London-New York 1974, I, p. 69, de S.C.M. LINDQUIST, *Agency, visibility and society at the Chartreuse de Champmol*, Aldershot 2008, p. 95, ainsi que de S. PERKINSON, *The likeness of the king. A prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago-London 2009, pp. 259-260. On lira également avec profit les annotations de Klaus Niehr (*Die Kunst des Mittelalters*, 2 voll., München 2008-2009, II. K. NIEHR, *1200 bis 1500*, München 2009, pp. 63-64), qui souligne très pertinemment les résonances de cet épisode avec les anecdotes concernant la suprême habileté des artistes antiques (Apelle, Zeuxis) dans la création de trompe-l'œil. On peut observer ici en passant que la question du rapport à l'antique des arts en France autour de 1400 est assez négligée dans les études récentes; deux exceptions remarquables sont fournies par I. VILLELA-PETIT, *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris 2004, pp. 114-117, et par J.F. MOFFITT, *Sluter's Pleurants and Timanthes' Tristitia velata: evolution of and sources for a humanist topos of mourning*, «Artibus et Historiae», 26, 2005, pp. 73-84.

<sup>5</sup> M. WARNKE, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris 1989 (éd. or. Köln 1985), p. 1.

<sup>6</sup> Pour une évaluation historiographique globale de cet ouvrage, je me permets de renvoyer à mon article *Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künst-*

structurale, et aborda dans des chapitres thématiques différents aspects des rapports entre la cour et les artistes: les modes de recrutement, les formes de rétribution, etc. Cette démarche l'amena toutefois à présenter la cour comme une entité figée, en négligeant les profondes différences qui distinguent les cours selon la géographie, selon la chronologie, selon le rang et le sexe du seigneur autour duquel elles se s'agglomèrent. Son analyse était en outre appuyée sur des sources extrêmement nombreuses et disparates: documents d'archives, chroniques, traités. La masse même de ce matériau empêchait de le soumettre à la nécessaire critique des sources, afin d'en établir d'abord la fiabilité, avant d'en tirer les renseignements recherchés. Il faut aussi observer que la libération de l'artiste était mesurée non seulement à l'aune de la reconnaissance du caractère intellectuel de sa profession, mais encore en prenant en compte d'autres critères, comme la proximité avec le prince, l'aisance matérielle, la renommée, le prestige des commandes. Il n'est toutefois pas prouvé que tous ces indicateurs pointent dans la même direction, et leurs rapports réciproques doivent certainement être problématisés davantage. Stimulées par l'audace de la thèse de Warnke, les études sur les rapports entre les artistes et les cours se sont ainsi multipliées depuis vingt ans, en s'attachant surtout à vérifier et nuancer les conclusions de cet auteur en abordant des contextes précis, en décortiquant en profondeur certaines sources, en adoptant des paramètres d'évaluation différents<sup>7</sup>. Cette approche semble en effet aujourd'hui la plus fructueuse pour faire avancer les connaissances.

Dans cette perspective, on se propose ici de réfléchir à la situation des artistes dans un milieu relativement restreint, celui des cours françaises autour de 1400<sup>8</sup>. De travaux récents, dus notamment à Sherry Lindquist et à

---

ler, Cologne, DuMont, 1985, in *Histoire sociale de l'art – une anthologie critique*, I. Textes de référence, 1930-1990, éd. par Ph. Bordes, Paris, à paraître. Une présentation synthétique est proposée dans *Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung*, éd. par P. von Naredi-Reiner, Stuttgart 2010, pp. 480-483.

<sup>7</sup> Voir en dernier lieu à ce sujet les contributions réunies dans *Artists at court: image-making and identity, 1300-1550*, ed. by S.J. Campbell, Boston 2004; on citera aussi M.C. VALE, *The princely court. Medieval courts and culture in north-west Europe 1270-1380*, Oxford 2001, pp. 260-282.

<sup>8</sup> F. ROBIN, *L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, actes du colloque international (Rennes 1983), 3 voll., éd. par X. Barral i Altet, Paris 1986-1990, I. *Les hommes*, 1986, pp. 537-556.

Élisabeth Taburet-Delahaye, ont permis de remettre en question plusieurs idées reçues dans ce domaine<sup>9</sup>. En poursuivant dans cette direction, on voudrait ici montrer que plusieurs indices qui, par le passé, ont été interprétés comme des signaux de l'intimité entre princes et artistes ne sont pas aussi révélateur que l'on a pu le croire. En ce sens, il s'agira à la fois de réexaminer le contexte institutionnel du rattachement des artistes à la cour et de décoder le langage utilisé pour parler d'eux dans les comptes princiers. Par les exemples choisis, on pourra par ailleurs rappeler que l'entrée d'un artiste dans une cour française autour de 1400 n'était pas toujours une marque d'appréciation de la noblesse de son travail. Pour terminer, on insistera sur le fait que chaque cour n'était pas un système clos: on cherchera à souligner que la position des artistes au sein d'une cour donnée était le résultat non seulement d'une interaction avec d'autres cours, mais aussi par rapport à la présence ou à l'absence d'un marché urbain.

### 1. Questions institutionnelles

Les historiens de l'art ont longtemps reconnu une grande importance à l'admission des artistes dans la *familia* ou dans l'hôtel princier, et notamment à l'attribution du titre de valet de chambre<sup>10</sup>. Ce titre semblait indi-

---

<sup>9</sup> S.C.M. LINDQUIST, *Accounting for the status of artists at the Chartreuse de Champmol*, «Gesta», 41, 2002, pp. 15-28; EAD., «The will of a princely patron» and artists at the Burgundian court, in *Artists at court*, pp. 46-56; EAD., *Agency*, pp. 85-120; É. TABURET-DELAHAYE, *Vie de cour et vie artistique en France vers 1400*, in *La France et les arts en 1400. Les princes des fleurs de lis*, Paris 2004, pp. 54-81: en part. 58-59; J.-M. GUILLOUËT, *Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge: un essai de problématisation*, in *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. par S. Cassagnes-Brouquet, M. Yvernault, Limoges 2007, pp. 25-35. PERKINSON, *The likeness of the king*, pp. 189-277, aborde également la question du statut des artistes dans les cours françaises autour de 1400, mais d'un point de vue différent: il considère les stratégies visuelles par le biais desquelles, à son avis, les artistes auraient voulu prouver aux commanditaires potentiels leur ingéniosité et leur talent, ou plutôt, pour le dire avec un terme de l'époque, comme le fait l'auteur, leur 'engin'. Le rendu fidèle de la nature, et notamment la production d'images ressemblantes d'individus, auraient été introduits à l'initiative d'artistes ambitieux, plutôt qu'en répondant aux attentes ou souhaits des commanditaires. Cette interprétation demanderait des commentaires développés, qui ne peuvent pas trouver leur place ici; je voudrais néanmoins attirer l'attention sur le fait que, avant qu'elle puisse être acceptée, il faudrait comparer les stratégies des artistes de cour avec celles de producteurs travaillant dans d'autres milieux, afin de vérifier si leurs approches sont véritablement différentes. Il me semble aussi que la fonction et l'accessibilité ou la visibilité des images étudiées par l'auteur ne sont pas suffisamment prise en compte dans sa lecture.

<sup>10</sup> WARNKE, *L'artiste et la cour*, pp. 12-13, 144-148; pour ce titre, voir aussi, récemment, S. CAS-

quer une intimité réelle entre le créateur et son protecteur, et sanctionner ainsi l'entrée de l'artiste dans un cercle privilégié, où il aurait vu son talent reconnu. Cette interprétation est la plus courante<sup>11</sup>. Pourtant, il y a déjà trente-cinq ans, Andrew Martindale en suggérait une autre, fort différente: la nomination à la charge de valet de chambre aurait été un moyen d'intégrer l'artiste dans la structure de l'hôtel, un artifice administratif pour satisfaire le besoin d'ordre des bureaucrates. Quant aux princes, ils auraient été mus le plus souvent par le désir d'avoir près d'eux des hommes dont ils appréciaient d'abord et davantage les qualités humaines que les compétences professionnelles<sup>12</sup>.

Si l'on rappelle cette explication, ce n'est pas pour l'adopter entièrement – il est difficile d'admettre que tous les artistes nommés valets de chambre autour de 1400 en France étaient des bons compagnons. Mais Martindale eut le mérite de poser de manière très concrète la question de savoir comment et pourquoi un artiste s'insérait dans l'organisation d'un hôtel. En effet, dans la plupart de leurs recherches, les historiens de l'art n'ont pas suffisamment prêté attention à la distinction qu'il convient de tracer entre l'intégration dans la famille et l'attribution d'un office. Cette distinction découle à son tour de la démarcation qui existe entre la famille et l'hôtel, qui sont deux ensembles étroitement imbriqués, mais non superposables: si la première réunit les personnes vivant sous la protection d'un grand, que ce soit le pape, le roi, ou un prince, le deuxième regroupe les services et officiers qui sont en charge de la vie quotidienne du seigneur et participent au gouvernement. Même si de très nombreux individus appartenaient à la fois aux deux groupes, à l'époque qui nous intéresse ici, le processus d'institutionnalisation qui s'était déroulé au XIV<sup>e</sup> siècle avait amené à une séparation plus nette entre les deux domaines<sup>13</sup>. Or, comme l'a montré ré-

---

SAGNES, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Rennes 2001, pp. 167-168; F. ROBIN, *La rencontre du prince et de l'artiste: mise au point et état de connaissances (France XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, in *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, atti del convegno (Prato 2001), a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 2002, pp. 593-602: 595.

<sup>11</sup> On la retrouve également dans des synthèses récentes, comme celle d'A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Âge XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 2000, pp. 36-37.

<sup>12</sup> A. MARTINDALE, *The rise of the artist in the Middle Ages and early Renaissance*, London 1972, pp. 35-46.

<sup>13</sup> É. LALOU, *Hôtel du roi (de la reine, des princes)*, in *Lexikon des Mittelalters*, 10 voll., München-Zürich-Stuttgart-Weimar 1980-1999, V, München-Zürich 1991, coll. 140-141; EAD.,

celement Étienne Anheim en analysant la situation de la cour pontificale à Avignon, le statut de l'artiste à la cour dépendait essentiellement de l'office qu'on lui attribuait, bien plus que de son rattachement à la *familia*<sup>14</sup>:

Le titre de familier peut certes récompenser des individus avec lesquels le souverain entretient une relation personnelle, mais c'est aussi un titre décerné traditionnellement aux officiers qui font partie de l'hôtel, y compris les officiers de rang inférieur<sup>15</sup>.

Pour analyser ce problème, nous pouvons aujourd'hui disposer de nombreux travaux de grande qualité que les historiens ont consacrés, dans les vingt dernières années, au fonctionnement des hôtels royaux et princiers en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles<sup>16</sup>. Même si les historiens n'abordent pas toujours les questions pour lesquelles nous cherchons des réponses, leurs études permettent de replacer les artistes dans le contexte concret qui fut le leur. En effet, si l'on souhaite comprendre la position réelle des artistes dans la hiérarchie, il est indispensable de la comparer à celle des autres officiers de l'hôtel<sup>17</sup>. Il serait même opportun désormais de changer de perspective, et d'étudier la position des artistes à la cour non pas du point de vue des

*Hôtel*, in *Dictionnaire du Moyen Âge*, éd. par C. Gauvard, A. de Libéra, M. Zink, Paris 2002, pp. 692-694; K. SCHULZ, B. SCHIMMELPFENNIG, *Familia*, in *Lexikon des Mittelalters*, IV, München-Zürich 1989, coll. 254-256.

<sup>14</sup> É. ANHEIM, *L'artiste et l'office. Financement et statut des producteurs culturels à la cour des Papes au XIV<sup>e</sup> siècle*, in *Offices, écrit et papauté (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, éd. par A. Jamme, O. Poncet, Rome 2007, pp. 393-406; selon l'auteur, «c'est le système de l'office, en particulier dans sa nature financière, qui est au centre de la prise en charge de la culture de cour et de la définition de l'artiste au XIV<sup>e</sup> siècle, au moins dans le monde pontifical» (p. 397). Le titre (*pictor papae*, par exemple) correspond à un office, qui correspond à son tour «à une fonction, donc à un ensemble de responsabilités et à l'exercice d'un pouvoir hiérarchique, ce qui n'est pas vrai du familier» (p. 403). C'est parce qu'il est officier que l'artiste de cour bénéficie de nombreux avantages, tels le logement, l'exception judiciaire ou fiscale, un salaire fixe et tarifé, etc.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 397; et l'auteur de rappeler que, selon les calculs de Bernard Guillemin, à peu près la moitié des curialistes à Avignon étaient en même temps des familiers du prince.

<sup>16</sup> Pour la France, voir surtout É. GONZALEZ, *Un prince en son Hôtel: les serviteurs des ducs d'Orléans au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 2004. Il faut aussi rappeler les publications régulières de la Residenzen-Kommission de l'Académie des Sciences de Göttingen; on en trouvera la liste complète sur le site: <<http://resikom.adw-goettingen.gwdg.de/publ.php>> (consulté le 23 septembre 2010).

<sup>17</sup> Pour une enquête visant à replacer les artistes dans le contexte institutionnel de l'hôtel, voir G. CASTELNUOVO, M.-A. DERAGNE, *Peintres et ménétriers à la cour de Savoie sous Amédée VIII (1391-1451). Salaires, statuts et entretient*, in *Regards croisés. Musique, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV<sup>e</sup> siècle*, éd. par N. Guidobaldi, Paris 2002, pp. 31-59.

artistes, mais de celui de l'hôtel, pour comprendre quand, comment, pourquoi les effectifs des artistes augmentent ou décroissent au sein de cet organisme qui n'est pas immuable, mais évolue au rythme de la vie privée et politique du prince.

Ici, je devrais toutefois me borner à quelques remarques sur l'office de valet de chambre<sup>18</sup>. Les recherches des historiens montrent bien que l'attribution du titre n'est pas en soi une marque d'admiration ou d'estime de la part du prince. Ce titre peut recouvrir des réalités fort diverses, en désignant souvent des serviteurs «effectivement rattachés à la chambre du prince», mais assumant dans d'autres cas «une valeur purement honorifique et distinctive»<sup>19</sup>. Il faut par ailleurs souligner le fait que les artistes qui portent ce titre, ou d'autres qui font référence à des offices au sein de l'hôtel («huissier», «sergent d'armes»), n'apparaissent dans les documents publiés que pour des activités associées avec leur propre métier, jamais pour l'accomplissement de tâches liées à l'office<sup>20</sup>. Ce qui semble caractériser l'office de valet de chambre est souvent sa 'polyvalence', et c'est peut-être pour cette raison qu'il se prêtait assez bien pour insérer les artistes dans la hiérarchie de l'hôtel. Ainsi, il faudra bien évaluer au cas par cas si l'attribution de l'office révèle une attention spéciale du prince à l'égard de l'artiste. Le rattachement à l'hôtel n'est pas toujours une marque d'admiration. Un exemple: en septembre 1403, Louis d'Orléans prend à son service l'orfèvre Gilet Saget, qui a déjà travaillé pour lui au moins une quinzaine de fois depuis 1391<sup>21</sup>. Il le fait afin que celui-ci se charge de «reparaillier, ressouder,

<sup>18</sup> É. LALOU, *Valet*, in *Lexikon des Mittelalters*, VIII, München 1997, col. 1392.

<sup>19</sup> GONZALEZ, *Un prince*, pp. 127, 180-193.

<sup>20</sup> B. CARQUÉ, *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Göttingen 2004, pp. 465-466. Cet auteur aborde aussi la question de titres, en soulignant que parfois ceux-ci peuvent avoir surtout une valeur honorifique, n'impliquant pas forcément la perception de gages; la valeur de définitions comme celles de «peintre, enlumineur, imagier du roi (ou de monseigneur)» est difficile à apprécier, et pourrait varier selon le genre des sources. Carqué suggère que ces titres pouvaient en effet servir surtout à distinguer des artistes basés en ville, qui auraient été en quelque sorte des 'fournisseurs officiels' de la cour. ANHEIM, *L'artiste*, considère, nous l'avons vu, que les titres comme peintre du roi correspondent effectivement à un office, et donc à l'exercice d'une fonction. La différente appréciation entre les deux auteurs est due sans doute à l'usage de sources de nature variée. LALOU, *Valet*, affirme qu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ce sont souvent les fournisseurs officiels de la cour, implantés en ville, qui sont distingués par le titre de valet de chambre.

<sup>21</sup> Pour les documents concernant cet orfèvre, P. HENWOOD, *Les orfèvres parisiens pendant le règne de Charles VI (1380-1422)*, «Bulletin archéologique du CTHS», n.s. 15A, 1979 (1982),

brunir et redrecier nostre dicte vaisselle toutes et quantes fois que besoing et mestier seroit»<sup>22</sup>. Gilet Saget n'est donc pas retenu en vertu de la qualité supérieure de ses créations, mais parce qu'il sera chargé d'exécuter des menues tâches qui se présenteront souvent et de manière imprévisible. De la même manière, dans ces mêmes années, le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, pensionnait «à l'année un 'garde de la tapisserie', ainsi que des 'ouvrier' ou 'varlé' de tapisserie, ou 'tapissier' pour l'entretien et les réparations courantes»<sup>23</sup>. Sophie Cassagnes a pu observer un phénomène analogue en étudiant les artistes travaillant pour la cour d'Angleterre au XV<sup>e</sup> siècle: elle a remarqué que «seules, les discipline artistiques qui interviennent régulièrement sur les chantiers royaux sont précocement organisées en offices de cour dont les titulaires se succèdent sans interruption»<sup>24</sup>. C'est le cas par exemple des verriers ou des charpentiers<sup>25</sup>.

Attardons-nous encore un instant sur le document relatant la nomination de Gilet Saget. Ce texte pousse à remettre aussi en question l'idée que les artistes qui entraient dans la famille jouissaient d'une réelle proximité avec le prince. En effet, tout en ayant déjà travaillé pour Louis depuis de nombreuses années, l'orfèvre est embauché «pour le bon rapport et tesmoingnage qui faiz nous ont esté de la personne de Gilet Saget»<sup>26</sup>. Ici aussi, la position d'un artiste se révèle tout à fait similaire de celle d'autres officiers de l'hôtel. En janvier 1409, Charles d'Orléans confirme Hannequin Colins dans son office de sergent des montagnes de Reims «pour les bons rapport et tesmoingnaige qui faiz nous ont esté de la personne de Hannequin Colins»<sup>27</sup>. Ces deux passages nous rappellent que les princes s'appuyaient, pour traiter avec leurs officiers, qu'ils fussent artistes ou autres, sur une

pp. 85-180, en part. 172-175, et É. LEBAILLY, *Le dauphin Louis, duc de Guyenne, et les arts précieux (1409-1415)*, «Bulletin monumental», 163, 2005, pp. 357-374, *ad indicem*.

<sup>22</sup> HENWOOD, *Les orfèvres parisiens*, p. 173.

<sup>23</sup> F. JOUBERT, *Les «tapissiers» de Philippe le Hardi*, in *Artistes, artisans, III. Fabrication et consommation de l'œuvre*, 1990, pp. 601-608, en part. 603, note 16.

<sup>24</sup> S. CASSAGNES-BROUQUET, *L'art en famille. Les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge (1350-1550)*, Turnhout 2005, p. 132.

<sup>25</sup> GUILLOUËT, *Le statut*, pp. 27-29, a remarqué de manière très pertinente que, dans les cours françaises autour de 1400, le titre de valet de chambre semble être conféré moins souvent aux sculpteurs qu'à d'autres artistes, ce qui prouve que la question du rattachement à l'hôtel est complexe et demande une analyse fine, qui tienne compte de multiples variables.

<sup>26</sup> HENWOOD, *Les orfèvres parisiens*, p. 173.

<sup>27</sup> GONZALEZ, *Un prince*, p. 139. Pour un autre document de teneur semblable, *ibid.*, p. 85.

structure administrative complexe, dans laquelle pouvaient intervenir de nombreux intermédiaires. Sherry Lindquist l'a montré assez clairement, à partir des documents concernant le chantier de la Chartreuse de Champmol, et il n'est donc pas nécessaire d'insister là-dessus<sup>28</sup>.

## 2. Questions de formules

Les pièces d'archives mentionnant Gilet Saget et Hannequin Colins peuvent enfin suggérer une dernière considération. En interrogeant les documents de cette époque pour mieux comprendre la position des artistes, il ne faut pas oublier que, dans la grande majorité des cas, ces documents sont des comptes, et qu'ils sont par conséquent rédigés par des professionnels qui utilisent un langage hautement formalisé et standardisé<sup>29</sup>. L'identité des formules utilisées pour indiquer qu'un officier était retenu suite à une recommandation le montre bien. Prenons encore par exemple l'adjectif «aimé» ou «bien-aimé», souvent employé pour désigner les artistes à la cour de Charles V et de ses frères<sup>30</sup>. Les historiens de l'art ont fréquemment interprété ces formules comme les signes d'une affection et d'une intimité spéciale qui auraient lié le prince aux artistes, en s'appuyant par exemple sur le mandement de 1364 concernant la commande du tombeau de Charles V et de ses prédécesseurs à Beauneveu, qui y est qualifié de «nostre amé»<sup>31</sup>. Or, il n'en est rien. Le langage politique et administratif de la fin du Moyen Âge

3

<sup>28</sup> Cf. les travaux mentionnés ici à la note 9. Même si cela concerne une autre région et une autre époque, il est intéressant de remarquer qu'en décembre 1252 le roi d'Angleterre Henry III demande à Edward de Westminster, son homme de confiance pour toutes les questions artistiques, de lui conseiller quelqu'un qui puisse remplir l'office d'orfèvre du roi; voir pour cela R.K. LANCASTER, *Artists, suppliers and clerks: the human factor in the art patronage of king Henry III*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35, 1972, pp. 81-107, en part. 91.

<sup>29</sup> LINDQUIST, *Agency*, p. 86, a opportunément insisté sur le caractère formulaire du langage administratif.

<sup>30</sup> Quelques exemples, choisis au hasard: P. HENWOOD, *Jean d'Orléans, peintre des rois Jean II, Charles V et Charles VI (1361-1407)*, «Gazette des Beaux-Arts», 96, 1980, pp. 137-140; C. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, 3 voll., II. 1374-1401, Lille 1886, p. 617; A. DE CHAMPEAUX, P. GAUCHERY, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique des artistes employés par ce prince*, Paris 1894, pp. 93, 106.

<sup>31</sup> NASH, «No equal in any land», doc. 5, pp. 191-192; cet auteur considère justement avec scepticisme la lecture traditionnelle (*ibid.*, p. 192), représentée par exemple par ERLANDE-BRANDENBURG, *Le sacre*, p. 117.

est fréquemment chargé de tons émotionnels, car les rapports sont fortement personnalisés<sup>32</sup>. De plus, le bon souverain est censé aimer ses sujets et en être aimé en retour<sup>33</sup>. Ainsi, en France, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, dans les formules de chancellerie, tous les vassaux et les sujets d'un roi ou d'un prince sont souvent ses «bien-aimés»<sup>34</sup>. Dans les documents mêmes concernant des paiements aux artistes, et qui ont tant retenu l'attention des historiens de l'art, les princes disent «amez» ou «amez et feaulx» leurs baillis, leurs conseillers, leurs gens de comptes, leurs receveurs généraux, et la liste pourrait être allongée *ad libitum*<sup>35</sup>. Une autre formule qui a sans doute été excessivement chargée de signification par le passé est celle que nous trouvons, par exemple, dans l'acte de mai 1400 par lequel Philippe le Hardi intervient pour payer la rançon de Herman et Jean de Limbourg «aians consideracion a ce qui dit est, et aux bons et agreables services que icellui Maleuel, oncle d'iceulx enfans, avoit faiz ò temps passé a mondit seigneur, fait chascun jour et espere que face ou temps avenir»<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> K. OSCEMA, *Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund. Studien zum Spannungsfeld von Emotion und Institution*, Köln-Weimar-Wien 2006, en part. pp. 280-290. Voir aussi F. AUTRAND, *Charles V le Sage*, Paris 1994, pp. 637-640; K. OSCEMA, *Amicitia, Caritas*, in *Enzyklopädie des Mittelalters*, 2 voll., éd. par G. Melville, M. Staub, Darmstadt 2008, I, pp. 263-266.

<sup>33</sup> J. KRYNEN, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Âge (1380-1440). Étude de la littérature politique du temps*, Paris 1981, pp. 119-123; voir aussi GONZALEZ, *Un prince*, pp. 276-277.

<sup>34</sup> Comme me le confirme Michel Pastoureau (communication écrite, mai 2007). La formule connaît de nombreuses variantes, dont l'usage n'a jamais été étudié de manière approfondie («chers et bien amez», «très chiers et bien amez», «nostre amé et feal», etc.).

<sup>35</sup> Il suffira, pour s'en rendre compte, de parcourir DEHAISNES, *Documents, passim*. J'en tire juste quelques exemples: «Nous Aubiers de Bayvière [régent du Hainaut], etc. ... a nostre amé le seigneur de Kievraing, bailliu de Haynaut» (*ibid.*, 2, p. 573); «Nous Loys, contes de Flandres, duc de Brabant, conte de Nevers, de Rethel et sires de Malins, faysons savoir a tous que nostre amé receveur de Flandres, Henry Lippin» (*ibid.*, p. 575); «Phelippe, filz de roy de France, duc de Bourgoingne, conte de Flandres d'Artois et de Bourgoingne, palatin, sire de Salins, conte de Rethel, seigneur de Malines, a noz amez et feaulx gens de noz comptes a Dijon, salut et dileccion» (*ibid.*, p. 602). Voir aussi les documents cités par GONZALEZ, *Un prince*, pp. 56, 87 note 128, 105, 109 note 61, 111-112, 141 note 83, 143 note 95, 211, etc. Klaus Oschema a eu la générosité de m'indiquer les quelques dizaines de formules analogues qu'il a pu repérer dans les lettres des rois Louis XI et Charles VIII, entre les années 1430 et 1480: elles s'appliquent à des villes, à des évêques, à des prieurs ou abbés, à des lieutenants de bailli, à des juges, à des maîtres des monnaies...

<sup>36</sup> MEISS, *French painting*, I, p. 72; la même formule revient dans un document de 1413 concernant Paul de Limbourg (*ibid.*, p. 77: «A Pol de Lumbourc, varlet de chambre de monseigneur, pour don a luy fait par monseigneur pour consideracion des bons et agreables services qu'il luy a faiz, fait chascun jour et espere que fasce ou temps a venir»), dans cet autre acte concernant Jean Guérart, maître d'œuvre du duc de Berry, datant du mars

De telles formulations ne sont pas rares et ont été parfois lues comme des traces d'une fidélité particulière de la part des artistes et d'un attachement exceptionnel de la part du prince. Pourtant, elles sont bien, une fois de plus, des tournures topiques sous la plume des officiers chargés de la rédaction des documents. On peut en donner un seul exemple, choisi presque au hasard, tant ils sont nombreux: en août 1390, Louis d'Orléans verse 500 francs or à Boniface de Morez, écuyer d'écurie, «pour consideracion des bons et agreables services qu'il nous a faiz et fait encore»<sup>37</sup>.

Nous ne pouvons donc pas prendre comme des preuves d'une attitude spéciale à l'égard des artistes des mots qui sont caractéristiques de toute relation entre un prince et un sujet, ou presque. Cette même constatation ne concerne pas que les formules de chancellerie, elle s'applique également à certains actes, très codifiés dans une société fortement ritualisée. J'évoquerai un seul exemple dans ce sens. C'est encore une fois Sherry Lindquist qui a bien montré que les dons faits aux artistes par les princes ne représentent pas nécessairement une appréciation de la qualité extraordinaire du travail accompli par l'artiste. La chercheuse américaine a en effet observé que les cadeaux servaient dans la plupart des cas à rembourser des sommes que le duc de Bourgogne devait à ses artistes et à tisser une relation d'obligation réciproque entre le seigneur et ses serviteurs<sup>38</sup>. Cela ne valait pas pour la seule catégorie des artistes, car des documents concernant d'autres membres de l'entourage princier révèlent que ces mécanismes étaient tout à fait normaux. En 1413-1414, Jacquet de la Porte, écuyer d'écurie de Jean de Berry, châtelain de Dourdan et maître des Eaux-et-Forêts du lieu, obtient un don de 50 livres parisis de la part du prince, «pour consideracion des services qu'il lui a faiz et en la recompensacion de ce qu'il n'a aucuns gaiges à cause de la dicte chastellenie et garde [de Dourdan] et que les gaiges de la maistrise des diz eauez et forestz sont bien petiz»<sup>39</sup>. Comme le dit Élisabeth

---

1413 (DE CHAMPEAUX, GAUCHERY, *Les travaux*, p. 87), ou dans des paiements à Claus Sluter (DEHAISNES, *Documents*, pp. 792, 799).

<sup>37</sup> GONZALEZ, *Un prince*, p. 96; sur le caractère formulaire de ces expressions cf. *ibid.*, p. 263; d'autres exemples *ibid.*, pp. 192 note 84, 249.

<sup>38</sup> LINDQUIST, *Accounting for the status*, p. 21.

<sup>39</sup> Cité et commenté en ce sens par F. AUTRAND, *Le duc de Berry, un maître qui paie bien?*, in *Les niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations*, actes du colloque international (Spa 1998), éd. par J-P. Sosson *et al.*, Louvain-la-Neuve 1999, pp. 31-47, en part. 45-46; cf. également, pour les rétributions en dons, GONZALES, *Un prince*, pp. 105, 249-257.

Gonzalez, «le don gratuit n'existe pas», on en offrait à trois fins: «nouer des relations, les entretenir, obliger celui qui avait accepté le don»<sup>40</sup>.

La meilleure compréhension que nous avons aujourd'hui de la réalité de l'organisation d'un hôtel et de la nature du langage de chancellerie semble donc indiquer qu'il faudra exploiter d'autres indices pour évaluer si, en servant les cours, les artistes connurent un véritable changement de statut intellectuel. Ce n'est pas une question que je peux aborder dans cette circonstance, et je me bornerai donc à pointer juste une piste possible, qui me semble prometteuse pour les années autour de 1400, en France. Il serait intéressant de relire les textes littéraires, les chroniques et les documents de l'époque en prêtant une attention particulière aux mots qui étaient utilisés pour parler de l'art et des artistes. Comme l'a démontré avec finesse Bernard Guenée, l'analyse des mots est toujours révélatrice des attitudes et des valeurs d'une société<sup>41</sup>. Pour la période et le domaine qui nous intéresse ici, Stephen Perkinson a par exemple étudié l'utilisation des mots *engin* et *artifice*, en cherchant à décrypter la manière dont ils servaient à décrire le processus de création artistique<sup>42</sup>.

### 3. Artistes entre les cours et la ville

Si l'on observe la situation dans les cours françaises autour de 1400, on se rend compte qu'il serait imprudent, en l'état actuel des connaissances, de confirmer l'idée qu'elles contribuèrent de manière déterminante à l'invention de l'artiste moderne. Il est vrai par ailleurs que pour bien comprendre la position des artistes des cours, nous aurions besoin de mieux connaître les situations des artistes travaillant dans les villes. Si Martin Warnke opposait de manière nette les deux catégories d'artistes, les recherches les plus récentes poussent à nuancer cette opposition<sup>43</sup>. Toujours pour la France et

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>41</sup> Plusieurs travaux de l'auteur sont représentatifs de cette approche; je me borne à citer ici B. GUENÉE, *L'opinion publique à la fin du Moyen Âge*, Paris 2002; *Id.*, *La folie de Charles VI. Roi Bien-Aimé*, Paris 2004.

<sup>42</sup> S. PERKINSON, *Engin and artifice: describing creative agency at the court of France, ca. 1400*, «Gesta», 41, 2002, pp. 51-67.

<sup>43</sup> Voir par exemple CASTELNUOVO, DERAGNE, *Peintres*; TABURET-DELAHAYE, *Vie de cour*, pp. 58-59; F. ELSIG, *Reflections on the arts at the courts of the Dukes of Savoy (1416-1536)*, in *Artists at court*, pp. 57-71; CARQUÉ, *Stil und Erinnerung*, pp. 465-466; F. JOUBERT, *Au royaume de France, artistes dans la ville, artistes de cour, une distinction nécessaire?*, communication à la

pour le tournant entre XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, on reconnaît désormais que de nombreux artistes travaillaient à la fois pour les princes et pour une clientèle plus large, dans les villes. Herman Ruissel, qui fut l'un des orfèvres les plus importants de son temps et qui fut au service du duc de Bourgogne et du roi Charles VI pendant des décennies en qualité de «varlet de chambre et orfèvre de monseigneur», est souvent dit, dans les documents, «orfèvre demourant à Paris»<sup>44</sup>. Il en va de même pour Godefroy Hallé, valet de chambre du dauphin Louis de Guyenne à partir de 1412, qui est aussi «orfèvre a Paris»<sup>45</sup>. On a par ailleurs l'impression qu'une solide implantation en ville permettait à un artiste de ne pas dépendre de manière trop exclusive du service à un seigneur. En effet, la dépendance complète vis-à-vis d'un ou de plusieurs princes n'était pas sans risques: comme le dit Werner Paravicini, «les princes furent toujours débiteurs impénitents, notamment à l'égard de leurs propres hommes»<sup>46</sup>. Les cas d'artistes qui se trouvèrent dans des conditions assez difficiles à cause de princes insolvables sont nombreux dans notre contexte<sup>47</sup>. Le plus emblématique est certainement celui de Colart de Laon, qui fut l'un des artistes les plus en vue et les plus demandés de son temps, notamment dans l'entourage royal, et qui toutefois, en janvier 1408, fut contraint de demander des lettres de rémission au souverain, pour échapper aux peines prévues pour les fraudes financières dont il s'était rendu responsable; le roi lui accorda son pardon, car le peintre avait été réduit à commettre des délits justement à cause de l'insolvabilité de ses commanditaires princiers<sup>48</sup>. Dans la détresse, tout comme lorsqu'ils jouissent des attentions du prince, les artistes ne se distinguent pas des autres serviteurs du seigneur, qui pouvaient aussi peiner à rappeler à leur patron ses engage-

---

journée d'études *L'art en Europe autour de 1400 et ses résonances urbaines*, Strasbourg, 30 mai 2008.

<sup>44</sup> Pour les documents concernant cet orfèvre, É. KOVACS, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon 2004, pp. 350-401.

<sup>45</sup> Voir les documents publiés par LEBAILLY, *Le dauphin Louis*, pp. 362-370. Sur cette question, voir aussi CARQUÉ, *Stil und Erinnerung*, pp. 465-466. Ces exemples confirment les indications fournies par LALOU, *Valet*.

<sup>46</sup> W. PARAVICINI, *Alltag bei Höfe*, in *Alltag bei Höfe*, 3. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Ansbach 1992), hrsg. von W. Paravicini, Sigmaringen 1995, pp. 9-30: 12.

<sup>47</sup> DEHAISNES, *Documents*, p. 663; HENWOOD, *Les orfèvres*, p. 144; LINDQUIST, *Accounting for the status*, p. 21; TABURET-DELAHAYE, *Vie de cour*, p. 59.

<sup>48</sup> P. HENWOOD, *Peintres et sculpteurs parisiens des années 1400. Colart de Laon et les statuts de 1391*, «Gazette des Beaux-Arts», 98, 1981, pp. 95-102, en part. 99-100.

ments à leur égard<sup>49</sup>. L'existence d'un marché urbain pouvait donc constituer une protection importante pour les artistes. En raison de leurs besoins extrêmement importants, de l'urgence de leurs demandes et de leur souhait de s'assurer la plus haute qualité possible, les princes avaient aussi intérêt à pouvoir compter sur un nombre considérable d'artistes et de fournisseurs, à mettre en concurrence entre eux. Seule une grande ville pouvait garantir de telles conditions. On a aussi le sentiment que c'est justement l'absence d'un grand marché urbain qui poussa dans certains cas les princes à s'attacher directement les artistes: Dijon aurait pu difficilement assurer aux artistes de la période autour de 1400 un nombre assez important de commandes pour les amener à s'y installer sans l'assurance d'une position stable au sein de l'hôtel ducal.

Il est vrai que toutes les questions des rapports entre les cours et les villes restent difficiles à cerner pour la période qui nous intéresse, en France. Les documents concernant les cours sont à la fois mieux conservés, mieux publiés et mieux exploités que ceux qui ont trait au marché urbain, ce qui rend toute analyse très délicate<sup>50</sup>. Il faut sans doute pousser plus loin les enquêtes dans cette direction, et il est fort probable que des études en ce sens révéleraient qu'un marché concurrentiel favorisait en principe la reconnaissance des mérites des artistes<sup>51</sup>. C'est du moins ce que l'on serait tenté de croire en observant les conditions des artistes à la même époque en Italie. On pense par exemple à Gentile da Fabriano, qui fut accueilli comme un hôte de marque lorsqu'il arriva à Orvieto au mois d'août 1425, pour y peindre une *Vierge en Majesté* dans la cathédrale. Le camerlingue d'Orvieto prit note des frais encourus par la ville «pro pinochiatis pro recipiendo et pro honore fatto magistri Gentili pictori», c'est-à-dire pour offrir au peintre des petits gâteaux à base de pignons<sup>52</sup>. Gentile était alors au sommet de sa carrière, mais dans les années 1410 déjà, quand il travaillait à Venise, le

<sup>49</sup> AUTRAND, *Le duc de Berry*, p. 42; GONZALEZ, *Un prince*, pp. 109-110.

<sup>50</sup> Il est révélateur que parmi les documents publiés par DEHSAINES, *Documents*, ceux qui concernent les princes ont été plus souvent et mieux utilisés que ceux qui concernent les villes. Pour quelques pistes, voir CASSAGNES, *D'art et d'argent*, pp. 183-264.

<sup>51</sup> WARNKE, *L'artiste et la cour*, pp. 73-93, avait déjà posé cette question.

<sup>52</sup> L. RICCETTI, «Dolci per Gentile». *New documents for Gentile da Fabriano at Orvieto*, «The Burlington Magazine», 131, 1989, pp. 541-542. Sur l'œuvre elle-même, voir A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 2006<sup>2</sup> (ed. or. 1992), pp. 232-234.

peintre pouvait mener un train de vie bourgeois, en faisant montre d'une aisance financière et d'une conscience de son rang dont se souvenait encore, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Francesco Sansovino. Celui-ci raconte que Gentile était un «pittore di tanta riputatione che, havendo di provi- sione un ducato il giorno, vestiva a maniche aperte»<sup>53</sup>. On pourrait évoquer encore l'exemple du sculpteur siennois Jacopo della Quercia, qui partagea la dernière décennie de sa carrière entre Sienne et Bologne, et qui put faire jouer les intérêts d'une ville contre ceux de l'autre, pour obtenir un maxi- mum d'honneurs et de concessions. On est frappé par le ton humble de la lettre que les conseillers de l'Œuvre de la cathédrale de Sienne adressent au sculpteur en octobre 1435, en le priant de bien vouloir quitter Bologne pour assumer la charge de maître d'œuvre de la cathédrale qu'il avait acceptée, en imposant ses conditions, quelques mois plus tôt:

strictamente quanto possiamo vi preghiamo, che per contento di tutti li cittadini, per bene di questa huopara et per honore vostro vi piaccia a la riceuta de questa, la quale vi mandiamo per questo fante proprio, essere mosso et ritornare a la patria ad exercitare l'officio vostro a che sete deputato. Il che facendo, farete il vostro debito et honore et il contento del Concistoro et generalmente di tutti li cittadini, et di tutto pensiamo sarete anco advisato da' nostri magnifici Signori. Et per l'apportatore, di vostra ultima intenzione vi piaccia rendarci, benché insieme a lui aspetiamo la vostra tornata, pienamente advisati; offerendoci a' piaceri vostri apparecchiati<sup>54</sup>.

En août 1428 déjà, Jacopo pouvait par ailleurs résister aux pressions de ses concitoyens, qui lui demandaient de revenir à Sienne afin de compléter les travaux aux fonts baptismaux du Baptistère, que l'artiste laissait traîner depuis 1417. Tout en prétextant sa disponibilité et sa fidélité envers Sienne, le sculpteur expliquait qu'il ne pouvait pas interrompre la construction du portail de l'église San Petronio à Bologne, qu'on lui avait commandé en

5

6

---

<sup>53</sup> F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII libri*, Venezia 1581, c. 124r; voir les fines remarques sur ce point d'A. DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano. Studi e documenti*, a cura di Id., L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 9-53, en part. 9. Tout ce volume est essentiel pour les documents concernant Gentile et ses commanditaires.

<sup>54</sup> J. BECK, *Jacopo della Quercia*, 2 voll., New York 1991, II, doc. 434, pp. 515-516, pour la sup- plique; doc. 416, p. 509, pour les conditions avantageuses obtenues par Jacopo.

1425, sans mettre en danger «mio onore et mia lieltà»<sup>55</sup>. Le sculpteur pouvait donc faire appel, pour justifier son refus de partir, non pas à des contraintes contractuelles, mais à des vertus morales.

Ces quelques documents indiquent que les artistes travaillant pour des villes pouvaient voir reconnu leur talent et le statut, si j'ose dire, 'noble' de leur profession, tout aussi bien, ou plus, que leurs collègues rattachés à des cours. La situation italienne était, bien évidemment, particulière, puisqu'une longue tradition s'y était instaurée, depuis le tournant des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles au moins, de célébration des maîtres ayant travaillé sur les grands chantiers urbains (la cathédrale au premier chef) et ayant contribué, partant, au prestige de la ville. Les cas des architectes et sculpteurs ayant œuvré aux cathédrales de Pise et de Modène ne sont que les exemples les plus illustres de cette tradition<sup>56</sup>, qui opère donc encore, trois siècles plus tard, tant à Orvieto que à Sienne.

Les conditions n'étaient certes pas les mêmes en France, mais de ce côté-ci des Alpes aussi les villes jouaient un rôle non négligeable, comme il ressort clairement de l'enquête menée, sur la longue durée, a propos du marché du livre à Paris au bas Moyen Âge, par Mary et Richard Rouse<sup>57</sup>. André Beauneveu est sans doute l'exemple le plus emblématique d'un artiste qui construisit une brillante carrière en évoluant avec aisance entre différents cours et plusieurs milieux urbains, même si la destruction totale des œuvres qu'il produisit pour Valenciennes, Tournai ou Ypres peut induire à sous-estimer l'importance de sa production non courtoise.<sup>58</sup> Les interactions, voire l'imbrication entre les cours et les villes qui la plupart du temps les hébergèrent ne peuvent donc pas être oubliées lorsque l'on s'intéresse aux mutations qui eurent lieu sous les règnes de Charles V et Charles VI<sup>59</sup>. En les rappelant, je ne souhaite certainement pas revenir aux positions de l'histo-

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, doc. 263, p. 454. Pour une présentation synthétique des œuvres de Jacopo mentionnées dans le texte, voir le récent bilan de G. FATTORINI, *Jacopo della Quercia*, Roma 2005, en part. pp. 34-42, 140-169.

<sup>56</sup> Pour ces deux exemples, je me limite à renvoyer respectivement à *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, et à *Il Duomo di Modena*, a cura di C. Frugoni, Modena 1999.

<sup>57</sup> R.H. ROUSE, M.A. ROUSE, *Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris 1200-1500*, Turnhout 2000.

<sup>58</sup> En dernier lieu, NASH, «*No equal in any land*».

<sup>59</sup> Des remarques stimulantes à ce sujet sont proposées par S. PERKINSON, *Courtly splendor, urban markets: some recent exhibition catalogues*, «*Speculum*», 81, 2006, pp. 1150-1157.

riographie bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle, qui, comme l'a bien souligné Warnke, visait à attribuer à ses ancêtres de la Renaissance le mérite d'avoir assuré l'émancipation des artistes et la reconnaissance du caractère supérieur de leur activité créatrice<sup>60</sup>. Ce qui importe est de rappeler qu'on ne peut pas donner, de l'évolution de la position des artistes, une interprétation linéaire et téléologique. Il est en revanche nécessaire de décrire les situations variables des artistes dans les cours et dans les villes en présentant les phénomènes historiques dans toute leur complexité<sup>61</sup>. Une figure extraordinaire comme Jean de Berry instaura très vraisemblablement un rapport singulier et intime avec ses artistes de prédilection, mais ce cas frappant ne peut pas être érigé en norme. Il faudra en revanche admettre que l'artiste moderne, si c'est cela qui nous intéresse, ne fut pas inventé une fois pour toutes, et comme un être entier et immuable, dans les cours. Dans les cours et dans les villes, et souvent en jouant de l'interaction entre ces deux sphères de leur activité, les artistes cherchèrent, selon les époques et les aires géographiques, à négocier l'espace qu'ils croyaient pouvoir occuper au sein de la société, à forger leur rôle et leur image, dans un dialogue serré avec les autres acteurs du champ artistique. C'est une histoire faite d'avancées, mais aussi d'échecs, d'écarts, de retours en arrière, qu'on peut aujourd'hui essayer d'écrire.

---

<sup>60</sup> WARNKE, *L'artiste et la cour*, pp. 1-5.

<sup>61</sup> ANHEIM, *L'artiste*, p. 405.

## *Abstract*

In a seminal book published in 1985, Martin Warnke suggested that late medieval and early modern courts played a pivotal role in shaping the modern notion of art and of the dignity of artists. Stimulated by this provocative contribution, scholars have recently argued that this statement needs to be qualified. Focussing on French courts around 1400, this paper aims to emphasize the complexity and variety of possible situations, drawing attention first to the institutional constraints that affected court artists. Secondly, it also stresses the formulaic nature of court documents, whose reliability as evidence of a close, intimate relationship between princes and artists has been overestimated. Thirdly, it reminds that courts were not a separate world, and that possibility or absence of interaction with towns was crucial for artists to negotiate their status.

## *Crédits photographiques*

- © Chantilly, Bibliothèque du Château de Chantilly: 1, 2
- © Photo S. Fogg: 3
- © Photo M. Tomasi: 4, 5, 6



1. FRÈRES LIMBOURG, *La Tentation du Christ* in *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Chantilly, Musée Condé, ms. 65, c. 161v (cliché CNRS-IRHT).



2. FRÈRES LIMBOURG, *Le mois de janvier: la présentation des étrennes* in *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Chantilly, Musée Condé, ms. 65, c. 1v (cliché CNRS-IRHT).



3. ANDRÉ BEAUNEVEU, *Gisant de Charles V*. Saint-Denis, Basilique.



4. GENTILE DA FABRIANO, *Vierge à l'Enfant*. Orvieto, Cathédrale.



5. *Fonts baptismaux.* Sienne, Baptistère.



6. JACOPO DELLA QUERCIA, *Portail occidental*. Bologna, San Petronio.

## LA CAMPANA CIVICA: TRA *SIGNUM*, SIMBOLO E CELEBRAZIONE VISIVA

CHIARA BERNAZZANI

I Comuni medievali manifestarono la propria autocoscienza in opere monumentali, architettoniche e figurative fondate sull'esibizione di messaggi politici. In questo contributo intendiamo occuparci di una categoria di manufatti ai quali di rado si è riconosciuto il giusto peso tra i canali di manifestazione simbolica della civiltà comunale. Parliamo delle campane, in particolare delle 'campane civiche', il cui uso si afferma – quanto a impiego e presenza simbolico-identitaria – nella realtà politico-sociale del Comune medievale, inaugurando consuetudini d'uso destinate a sopravvivere per secoli. Nonostante il loro rilievo, solo in tempi recenti un risveglio di studi specialistici ne ha evidenziato il complesso potenziale informativo ed evocativo.

Come campane civiche intenderemo innanzitutto i bronzi dei palazzi comunali impiegati per fornire annunci, allarmi e segnali per la regolamentazione della vita cittadina. Ma non in modo esclusivo. Anche campane di destinazione ecclesiastica furono infatti intese come *voces* e manufatti rappresentativi delle istituzioni civili (magistrature, fabbricerie, Arti), nella stessa misura in cui le grandi cattedrali racchiudevano l'universo simbolico delle *civitates*. Queste campane erano commissionate dalle autorità (il Comune o i signori, con un intento rappresentativo e autocelebrativo analogo), ma anche da singole magistrature (è il caso della Lucardina di Bologna e della campana degli Anziani di Parma)<sup>1</sup> o con il concorso di istituzioni come le Arti (così per la quattrocentesca campana di Santa Maria del Fiore a

---

Desidero ringraziare per i preziosi suggerimenti, le correzioni, gli aggiornamenti in corso d'opera e la paziente revisione le seguenti persone, che con il loro lavoro mi hanno aiutato a dare forma migliore all'idea iniziale di questo studio: Maria Monica Donato, Giampaolo Ermini, Matteo Ferrari, Monia Manescalchi, Stefano Riccioni, Elena Vaiani.

<sup>1</sup> Cfr. *infra*, rispettivamente II.6 e II.7.

Firenze)<sup>2</sup> e quasi sempre conservano, nelle iscrizioni e nell'apparato decorativo, memoria della committenza. Il ricordo di quest'ultima, esclusivamente epigrafico o anche araldico, permette di accostare bronzi effettivamente destinati al servizio dell'amministrazione pubblica a campane di cui le autorità hanno solo finanziato la fusione, senza che vi siano connessioni con il loro utilizzo.

È bene evitare una rigida suddivisione tra suono sacro e suono civico: la questione è molto complessa e ricca di varianti locali e cronologiche. I Comuni ricorsero alla campana, strumento sino ad allora esclusivo della Chiesa, perché dotata di una forza 'costrittiva'<sup>3</sup> che ne assicurava l'efficacia: il fatto di diffondere e rendere immediatamente percepibili, tramite il suono, messaggi diversi le rendeva adatte ad emettere segnali sia ecclesiastici che civici, accomunati dal senso di appartenenza al corpo sociale. La compenetrazione tra strumento e funzione segnaletica (sempre primaria) inciderà così nella comune percezione, tratteggiando un quadro di usi effettivi della campana destinato a rimanere immutato per secoli<sup>4</sup>.

È inoltre importante, come sottolinea Le Goff, non opporre brutalmente un tempo laico ad un tempo religioso<sup>5</sup>: sono molte le testimonianze di una

<sup>2</sup> Cfr. *infra*, II.5.

<sup>3</sup> Cfr. R. BORDONE, *Uno stato d'animo. Memoria del tempo e comportamenti urbani nel mondo comunale italiano*, Firenze 2002, p. 137.

<sup>4</sup> Agnolo Firenzuola (1493-1543) compose la lunga rima burlesca *In lode delle campane*, in cui il ricordo della funzione sociale dello strumento emerge in più punti: «[...] Basta che le campane del comune / Suonano a fuoco, a raccolta, a martello, / Al scemo, al tondo, al quadro delle lune [...] / Pel vostro tentennar, per vostro amore / Il tempo si divide in mezo e 'n quarti: Questo è il pianeta che distingue l'ore [...] / E però volse Ser Francesco un canto, / Togliendo alle campane il lor diritto, / Per darne al Sol sì falsamente il vanto [...] / Vorrebbe il doppio durare un buondato [...] / Poi sul finir, far di nuovo a bell'agio, / Anzi in quel modo proprio sminuire, / Che fa sonando a collegio il Palagio» (*Opere di Agnolo Firenzuola*, a cura di D. Maestri, Torino 1977, pp. 966-976: 968-970, 973-976). Il componimento è citato a più riprese da J.B. PACICHELLUS, *De tintinnabulo nolano lucubratio autumnalis*, Neapoli 1693, pp. 63, 184, 223. Altrettanto eloquenti i versi di Giovanni Saccenti, accademico dei Sepolti di Volterra morto nel 1749: «Perché vorrei mostrare in stil più adorno, / Che il Mondo v'è obbligato strettamente. / Per voi so quando è l'alba e il mezzo giorno, / E quand'i m'abbia a ritirar la sera, / Che il crepuscolo orrendo gira intorno. / Voi fuggate il maltempo e la bufera; / E se talvolta non suonaste a fuoco, / Abbrucierebbe una contrada intera [...] / A voi concorre il Lucco rosso e il bruno; / Per voi s'aduna il Popolo e il Senato; / Senza voi non si fa consiglio alcuno. / Non debbe il vostro ufizio essere ingrato. / Quindi è, che al suon di quella del Pretorio, / Più di un risponde: al collo a chi ha suonato» (*Rime di Giovan Santi Saccenti da Cerreto Guidi Accademico Sepolto*, 2 voll., Firenze 1845, II, pp. 95-96).

<sup>5</sup> Sulla loro 'convivenza' cfr. anche A. GHISALBERTI, *Le campane e il tempo nel Medioevo*, in *Del*

coesistenza delle due 'classi' in un'interazione che spesso faceva dei bronzi ecclesiastici un riferimento per i pubblici amministratori<sup>6</sup>. Con il XII secolo le campane delle chiese cittadine cominciarono ad essere sempre più spesso suonate per motivi laici, forse intensificando un uso cui erano già state destinate in precedenza, anche se saltuariamente<sup>7</sup>. Allo stesso modo, anche la campana grande del Comune poteva scandire i tempi della preghiera, come testimonia un passo del *Chronicon parmense* per l'anno 1332<sup>8</sup>. Quel che è certo è che dal XII secolo, e sempre più nel corso del XIII e del XIV, le cronache cittadine si riempiono di riferimenti a segnali campanari rivolti ai lavoratori<sup>9</sup>.

Disegni di campane, solitamente molto semplici, compaiono in statuti italiani del Duecento a margine di passi relativi alle normative sonore o di custodia notturna della città. Queste rappresentazioni non erano episodiche: le campane figurano nei testi statutari come illustrazioni funzionali affiancate allo specchio scrittoria, offrendo un richiamo visivo pertinente al testo ed evidenziando l'importanza attribuita alle normative sonore all'interno delle raccolte legislative cittadine. Piuttosto rozzo è il disegno della campana che affianca un articolo degli statuti bresciani redatto nel 1282, relativo all'obbligo per i custodi notturni di denunciare chi fosse colto senza luce per la città dopo il terzo suono della campana<sup>10</sup>. Una campana dal pro-

1

---

*fondere campane. Dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, atti del convegno di studi (Milano 2006), a cura di S. Lusuardi Siena, E. Neri, Firenze 2007, pp. 53-56: 55.

<sup>6</sup> Un passo degli statuti di Brescia del 1251 attesta che le campane del Comune erano regolate su quelle della Cattedrale: «Item statuunt et ordinant correctores quod officiales teneatur venire ad rationes et offitia fatienda statim pulsato tintinnabulo mane et post nonas et ibi perseverare usque ad sonum alterius tintinabuli quo pulsatur ad hoc ut officiales recedant. Et potestas teneatur facere pulsari cum pulsatur ad terciam et cum pulsatur ad vespervas ecclesie maioris super [turrim?] de domo [...] Millo CC LI» (Archivio di Stato di Brescia [da ora ASBs], ASC, 1044 1/2, *Statuta communis civitatis Brixie*, c. 53r-v).

<sup>7</sup> BORDONE, *Uno stato d'animo*, pp. 138-139.

<sup>8</sup> *Chronicon parmense ab anno 1038 usque ad annum 1338*, a cura di G. Bonazzi, in *RIS*, IX-9, Città di Castello 1902, p. 220: «Die 27 augusti, post nonam, cridatum fuit et preconizatum publice per tubatores communis Parme per totam civitatem Parme [...] quod quilibet persona ad honorem Dei et beate Virginis Marie deberet dicere *Ave Maria* ter omni mane ad sonum campane communis de cetero quod sonari debeant; et sic die 28 dicti augusti in mane primum inceptum fuit sonari campana grossa communis tribus vicibus et totidem beata Virgo ab hominibus ipsa hora dicto signo salutari».

<sup>9</sup> La campana del lavoro intesa come segnale di scansione della giornata dell'operaio rimase invece una realtà limitata alle città fiamminghe e francesi. Cfr. *infra*, nota 93.

<sup>10</sup> Per un'altra immagine tratta nel medesimo manoscritto cfr. M. FERRARI, *Affreschi me-*

2 filo allungato, tipico degli esemplari trecenteschi, compare a margine della  
 3 rubrica relativa al suono della «campana quae pulsat in sero ad custodiam»  
 negli statuti di Reggio Emilia del 1311, mentre in quelli del 1312 una piccola  
 campana è tratteggiata all'esterno di una torre di guardia, accanto alla ru-  
 brica dedicata ai *custodes turris*<sup>11</sup>.

L'efficacia di strumenti in grado di produrre *signa* inequivocabili e comprensibili a tutti rese per secoli le campane elementi essenziali del paesaggio sonoro<sup>12</sup> urbano e, in misura diversa, extraurbano, cioè del «complesso di suoni e rumori che caratterizzano un certo momento storico [...] frutto ed espressione di ciascuna società». Tra i «suoni volontari»<sup>13</sup> di questo paesaggio, quello dei bronzi, che forniva segnali decodificabili senza mediazioni, era il più potente<sup>14</sup>, decisivo nell'organizzazione della giornata secondo le consuetudini e le leggi.

La mancanza di limiti cronologici in questa trattazione si deve alla lunghissima durata delle normative di suono stabilizzatesi nei secoli XIII e XIV. In età comunale le campane assunsero una forte caratterizzazione ufficiale e simbolica divenendo voce ed emblema della città (al punto da essere, come vedremo, bottino di guerra non meno dei vessilli)<sup>15</sup>, ma molti dei segnali sonori nati allora al servizio delle amministrazioni cittadine sopravvissero almeno fino a tutto l'Ottocento. Tra le tante testimonianze della dominante presenza in epoca tarda del suono campanario nelle città (e del suo peso

*dievali nella chiesa di San Giorgio a Brescia. Appunti attorno all'iconografia della Sant'Anna Metterza*, «Brixia sacra», s. 3, 13, 1-2, 2008, pp. 437-506: 446. Sui disegni negli atti notarili cfr. M. VALLERANI, *I disegni dei notai*, in *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, a cura di M. Medica, Venezia 2000, pp. 75-83 e G. MILANI, M. VALLERANI, *Esperienza grafica e cultura notarile a Bologna tra Due e Trecento*, in *Storia, archivi, amministrazione. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Rosiello* (Bologna 2000), a cura di C. Binchi, T. di Zio, s.l. 2004, pp. 321-330.

<sup>11</sup> Cfr. *infra*, I.3.

<sup>12</sup> Sul concetto di paesaggio sonoro cfr. R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Milano 1985, in part. pp. 80-86 e A. CORBIN, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris 1994.

<sup>13</sup> Le citazioni sono tratte da BORDONE, *Uno stato d'animo*, p. 134.

<sup>14</sup> «Un suono c'era che sempre riusciva a coprire le altre voci della vita affaccendata e che, per quanto variato e tuttavia mai confuso, sapeva sollevarle tutte, per un momento, in un'atmosfera d'ordine: era il suono delle campane [...] si chiamavano con un nome popolare [...] si sapeva il significato dei rintocchi» (J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, Firenze 1941 [ed. or. Haarlem 1919], pp. 2-3). Sui nomi popolari attribuiti alle campane cfr. *infra*, I.2.

<sup>15</sup> Sull'unione tra funzione e simbolo nel suono delle campane civiche cfr. BORDONE, *Uno stato d'animo*, pp. 133-134.

nell'organizzazione della vita pubblica), vi è un avviso del 10 maggio 1796, emanato dal Vicario di Provvisione e dai Sessanta Decurioni del Consiglio Generale di Milano:

Essendo importantissimo nel momento presente di evitare tutto ciò, che potesse disturbare la pubblica tranquillità a scampo d'ogni pericoloso equivoco si ordina ai rispettivi Anziani della Città, e Sindaci de' Corpi Santi, e delle Comunità della Provincia d'invigilare, perché non si usino le Campane, che per le solite Funzioni della Chiesa; proibito qualunque altro modo di suonarle, che potesse dare inopportunamente allarme<sup>16</sup>.

Insieme ad una legge che proibiva di suonare le campane di notte<sup>17</sup> e ad altre disposizioni speciali emanate dalla Repubblica Cisalpina (alcune ricordate dal Forcella)<sup>18</sup>, l'avviso testimonia come si ritenesse opportuno, in un clima di tensione politica, ridurre i segnali campanari<sup>19</sup>. Come vedremo, le campane erano state impiegate per secoli per dare allarmi e radunare gli armati; ben si prestavano dunque a divenire segnali per rivolte, al punto da indurre i governi a controllarne gli usi con estrema severità, come mostra ancora una legge della Repubblica Cisalpina, datata 3 Piovoso 1799:

Considerando che in vari Comuni della Repubblica si è abusato delle Campane, suonandole a martello, per eccitare il Popolo a tumulto e rivolta. Considerando che è necessario il prevenire immediatamente

---

<sup>16</sup> Archivio Storico Civico di Milano-Biblioteca Trivulziana (da ora ASCMi), Fondo Materie, 86/1. Il testo dell'avviso si legge anche in V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, 12 voll., Milano 1889-1893, XI, 1892, pp. XII-XIII.

<sup>17</sup> Come riferisce un documento del Dicasterio Centrale della Repubblica Cisalpina al Ministro della Polizia Generale, dell'11 Ventoso 1786 (ASCMi, Fondo Materie, 86/1).

<sup>18</sup> FORCELLA, *Iscrizioni*, XI, pp. XII-XV.

<sup>19</sup> Un avviso del 25 settembre 1786 sottoscritto dal conte di Wilzeck, ministro plenipotenziario dell'imperatore Giuseppe II in Lombardia, contiene una serie di regole per la disciplina dell'esercizio ecclesiastico, con l'introduzione di una maggiore sobrietà e l'eliminazione di alcune festività. Interessanti i capi terzo e quarto: «Terzo. Non sarà permesso nelle Feste abolite il suono straordinario delle Campane, il quale vogliamo generalmente, e indistintamente ridotto al solo oggetto della originaria sua istituzione, cioè di annunciare qualche maggiore Festività, e di avvertire il Popolo per l'intervento alle Messe, ai Divini Uffici, e sacre Funzioni [...] la durata però del suono delle Campane in tutte le suddette funzioni dovrà essere discreta, e senz'abuso, o eccedenza. Si proibisce il suono delle Campane di notte [...] all'incontro sarà generalmente vietato di suonare le Campane per i temporali, divenendo di questi maggiore il pericolo, appunto a cagione del loro suono, come l'esperienza lo dimostra, restando bastantemente avvisato il Popolo della necessità di ricorrere in questi casi a Dio, perché tenga lontano il pericolo» (ASCMi, Fondo Materie, 86/1).

siffatti inconvenienti tanto opposti alla subordinazione dovuta alle Leggi e fatali al popolo stesso [...] in qualunque Comune sarà suonata la Campana a martello, verranno immediatamente tolte tutte le campane esistenti nella Comune medesima e saranno poste a disposizione della Nazione<sup>20</sup>.

Un altro esempio di continuità di antiche tradizioni di suono è quello della campana del Bargello di Firenze, che ancora dal 1782 al 1848 suonava ogni sera alle dieci e mezza, per indicare l'inizio della notte, e la mattina dalle dieci alle undici, quando si esponevano alla gogna i condannati. Dopo il restauro del palazzo, con la seconda metà dell'Ottocento, essa si udì solo in occasioni straordinarie; ma il fatto che sia stata suonata nel 1944 per annunciare la liberazione della città e nel 2000 per il passaggio al nuovo millennio<sup>21</sup> indica l'importanza tradizionalmente assegnata al suo suono.

Con queste osservazioni, che anticipano gli esiti di tradizioni d'uso di cui andremo a occuparci, vorremmo fin d'ora sottolineare la portata del fenomeno indagato, che unisce alla peculiarità dei singoli manufatti un consistente e duraturo sostrato socio-antropologico.

La prima parte del contributo intende offrire una panoramica sui principali impieghi delle campane civiche in qualità di *signa* ordinatori della vita quotidiana, amministrativa, lavorativa e dell'ordine pubblico. Grazie alle cronache e agli statuti medievali (ma anche, per effetto della 'lunga durata' di consuetudini e normative di suono cui si è accennato, a documenti e fonti storiche di epoca assai posteriore all'esperienza comunale) si può ricostruire la varietà dei segnali, la loro regolamentazione e l'importanza di queste *voces*. Ad esse furono presto assegnati appellativi, con cui il popolo identificava gli strumenti ma anche suoni e segnali; il confine è labile, dal momento che lo strumento veniva a coincidere, nelle abitudini percettive, con il segnale che forniva.

La seconda parte presenta una casistica incentrata sull'aspetto iconografico di campane di committenza pubblica. Non si tratta di un catalogo organizzato entro precisi limiti geografici o cronologici: i casi presentati, provenienti da regioni dell'Italia centro-settentrionale (Lombardia, Veneto,

---

<sup>20</sup> FORCELLA, *Iscrizioni*, XI, pp. XIV-XV.

<sup>21</sup> *La storia del Bargello: 100 capolavori da scoprire*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, Cinisello Balsamo 2004, pp. 24, 75, nota 86.

Emilia Romagna e Toscana), riguardano città diverse e le datazioni spaziano dal XIII al XVIII secolo. Facendo perno su quest'apparente mancanza di organicità, la rassegna vuole evidenziare la comune concezione dell'apparato ornamentale-simbolico in campane di epoca e città diverse, dimostrando come portata semantica delle scelte iconografiche e struttura e contenuto delle epigrafi rispondano ad uno 'schema' fissatosi presto (almeno a partire dal XIV secolo) come espressione anche visiva di ufficialità. La varietà delle provenienze, oltre a segnalare il problema fondamentale del sopravvissuto (tutt'altro che omogeneo da area ad area), aiuta a cogliere la linea di continuità che avvicina manufatti lontani nel tempo e nello spazio. L'apparato decorativo delle campane diviene così fonte di informazioni di carattere storico oltre che artistico.

Il patrimonio dei manufatti conservati è purtroppo segnato dalle ingenti perdite dovute alle frequenti rifusioni cui le campane furono sottoposte nel tempo. Tuttavia, nel rifacimento non solo si riutilizzava quasi sempre il metallo della campana rotta, per una ragione economica ma anche simbolica, ma talora si riproponeva anche l'apparato epigrafico della campana antica, o almeno di parte di esso, sia pure in termini formalmente aggiornati<sup>22</sup>.

Il ruolo protettivo della campana o il suo essere strumento di un potere è rafforzato e ribadito dalla scrittura e dall'araldica, linguaggio figurato per eccellenza: armi e insegne attestavano la proprietà di beni, esibivano legami dinastici, divenivano contrassegno in una cultura molto sensibile al valore dei simboli<sup>23</sup>. Dotati di una vitalità rappresentativa che iconizza potere e

---

<sup>22</sup> Un bell'esempio è il Bajone, campana maggiore del Duomo di Parma. La lunga storia delle sue rifusioni culminò nel bronzo del 1962, che reca sette date a ricordo dei rifacimenti succedutisi dal 1291. Sulla campana del 1769, fusa da Felice Filiberti, si era mantenuta la vecchia iscrizione, aggiungendovi la celebrazione epigrafica del duca Ferdinando di Borbone, priva però dello stemma borbonico, e riproducendo, oltre alle immagini sacre, gli stemmi presenti sulla campana precedente (datata 1589); cfr. G. ZAROTTI, *Ricordo del 'Bajone'*, Parma 1963, p. 10. Si può pensare che gli stemmi siano stati ripresi dalla campana antica con calchi, ma non se ne è conservata memoria. Molto interessanti i casi, individuati da Giampaolo Ermini, di due campane settecentesche di Orvieto e Spoleto: la seconda, campana maggiore del Duomo spoletino datata 1744 e rifusione di una precedente del 1448, porta un singolare caso di 'citazione' dell'iscrizione antica, esplicitata da una didascalia che ne chiarisce la pertinenza originaria (*Campane per la Cattedrale. Nuovi recuperi dai depositi del Museo dell'Opera del Duomo*, a cura di L. Andreani, A. Cannistrà, G. Ermini, Orvieto 2011, pp. 43-44).

<sup>23</sup> G.C. BASCAPÈ, M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma 1983, pp. 5-11.

prestigio, gli stemmi si uniscono alle epigrafi – e spesso alle immagini dei santi patroni – declinando nell'apparato ornamentale dei bronzi schemi vivivi non lontani dalla comunicazione scrittoria ufficiale; lo mostrano, come si vedrà, la campana di Santa Maria del Fiore a Firenze datata 1401 e la campana degli Anziani di Parma del 1453.

Se lo stemma cittadino «sta per la città, anzi è la città»<sup>24</sup> assumendo uno *status* anche giuridico, la sua presenza su alcuni manufatti campanari li distingue da altri; parallelamente, troverà spazio sui bronzi una vera profusione di araldica familiare, destinata ad intensificarsi tra Cinquecento e Settecento. A parità di cronologia, e soprattutto prima delle modifiche formali affermatesi tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, le campane commissionate dalle autorità laiche rivelano tendenzialmente maggior ricchezza e varietà decorativa e di testi epigrafici rispetto a quelle ecclesiastiche, caratterizzate da un repertorio più standardizzato. I bronzi propriamente civici, se paragonati a quelli di committenza signorile, sembrano dare maggior spazio alle iscrizioni che alle rappresentazioni araldiche: le armi compaiono su numerosi esemplari, ma non sembrano irrinunciabili come lo sono le parole. In assenza degli stemmi (ma anche quando questi sono riprodotti), l'ufficialità viene sancita innanzitutto dalle epigrafi, spesso lunghe, precise nel definire titoli e cariche e non di rado consistenti in veri e propri elenchi di nomi. Sulle campane signorili la memoria della committenza sembra affidata innanzitutto all'araldica (si vedano tra tutte le campane scaligere)<sup>25</sup>, cui l'iscrizione si accosta figurando quasi più come una didascalia che come canale principale di comunicazione. Un'eccezione in questo senso è costituita, nella nostra casistica, dalla Lucardina di Bologna<sup>26</sup>, in cui gli stemmi dei *consules* sono accompagnati dai loro nomi in uno schema che ricorda soluzioni proprie degli apparati decorativi delle campane celebrative di signori o di singoli esponenti della nobiltà<sup>27</sup>. Ogni osservazione resta parziale, dato il *corpus* inevitabilmente ristretto preso in esame: si tratta comunque di linee di tendenza a nostro avviso significative, da leggere entro il complesso fenomeno dell'iconografia delle campane civiche, nelle quali gli stemmi (e, come

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>25</sup> Cfr. *infra*, II.3.

<sup>26</sup> Cfr. *infra*, II.6.

<sup>27</sup> Cfr. *infra*, II.9 per due campane (datate 1488 e 1590) al Museo di Castelvecchio a Verona.

si vedrà, i sigilli) assumono certamente un ruolo di spicco.

## I. *Le campane civiche tra storia, statuti e cronache*

### I.1. *Varietà di suoni e funzioni*

Un distico come quello della campana maggiore della torre comunale di Bergamo (fusa nel 1656)<sup>28</sup>, attribuito al prevosto Viscardi di Verdello<sup>29</sup>, rivela il carattere religioso e insieme civile che caratterizzò il suono bronzeo nell'Occidente cristiano dai secoli XII e XIII. La campana è il risultato di ben tre fusioni realizzate dall'oriundo bergamasco Bartolomeo Pesenti: stando alle fonti erudite e storiche il bronzo del 1557, rotti nel 1584, fu sostituito da un altro durato sino al 1650, cui subentrò una prima campana del Pesenti del 1653, la fusione precedente alla quale aveva avuto cattivo esito; la campana del 1653 si ruppe a sua volta a soli sei mesi dalla messa in opera. L'iscrizione dell'attuale bronzo ribadisce il ruolo che per tutto il Medioevo era stato assegnato alle campane: HORAS FUNEBRIA NUBILA CIVES LAETA DIES / NOTO DEFLEO PELLO VOCO CONCINO SACRO<sup>30</sup>. Ogni sostantivo del primo verso è l'oggetto del corrispondente verbo del secondo, in una *summa* dei compiti assegnati al suono. La campana, scelta come *signum* negli ambienti monasti-

<sup>28</sup> Cfr. *Notizie sulla torre comunale, sulle campane ivi esistenti, e su quella stata levata nel 1848*, «Bergamo o sia Notizie patrie raccolte da Carlo Facchinetti. Almanacco per l'anno 1849», 35, 1849, pp. 69-75, riprese in *Torre del Comune detta del Campanone*, «Bergamo o sia Notizie patrie. Almanacco scientifico-artistico-letterario per l'anno bisestile 1860», 46, 1860, pp. 70-82.

<sup>29</sup> Cfr. *Torre del Comune*, p. 81 (in cui si dice che l'iscrizione è stata da alcuni attribuita al sacerdote Carlo Francesco Cerasoli) e U. RONCHI, *Il Campanone di Bergamo fu benedetto nel 1658 da san Gregorio Barbarigo*, «L'Eco di Bergamo», 3 luglio 1960, p. 2.

<sup>30</sup> Il distico è molto simile a quello composto dal già menzionato Cerasoli per la campana del 1653: «Convoco, signo, noto, depello, concino, ploro / Arma, dies, horas, nubila, laeta, rogos» (*Torre del Comune*, p. 79). Un'iscrizione simile è ricordata in FORCELLA, *Iscrizioni*, XI, p. XVII con la generica indicazione «Sopra una campana di Bergamo si leggeva: Convoco, Signo, Noto, Compello, Concino, Ploro / Arma, Dies, Horas, Fulgura, Festa, Rogos». Queste iscrizioni sembrano riprendere la formula, d'incerta origine, «Convoco signo noto compello concino ploro / arma dies horas fulgura festa rogos. Convoco gli armati, segno i giorni, numero le ore, scaccio le folgori, celebri le feste, piango sui roghi. Iscrizione per campane», frequentemente riportata come riferimento generico senza rimando ad un particolare manufatto (*L'Ape latina. Dizionario di 2948 sentenze, proverbi, motti, divise, frasi e locuzioni latine raccolte tradotte e annotate da Giuseppe Fumagalli*, Milano 1935, p. 45). Per altre epigrafi campanarie, incentrate però sul ruolo sacro e apotropaico dello strumento, cfr. *ibid.*, pp. 97 e 140-141; per i motti sulle campane cfr. *ibid.*, pp. 202, 215, 296-297.

ci per la sua funzionalità, rivelò insomma una *vis* comunicativa (evidenziata nella trattatistica di Cinquecento e Settecento da Girolamo Maggi e Filippo Bonanni)<sup>31</sup> così forte da rendere naturale la sua elezione a pubblico strumento di comunicazione<sup>32</sup>, in grado di combinare valore sacrale e valore 'civile'.

Un'interessante testimonianza della versatilità del suo suono, sacro o normativo, si trova negli atti della vicinia di San Pancrazio a Bergamo, datati dal 1283 al 1291 e dal 1292 al 1303<sup>33</sup>. Vi si legge che il *signum* campanario era regolarmente usato per convocare le assemblee della vicinia: compare spesso la formula *avocare campana et voce preconum* (analoga, come si vedrà, alle espressioni impiegate in molti statuti comunali), affiancata dalla locuzione *more solito*<sup>34</sup>. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi<sup>35</sup>.

Quello campanario era quindi un suono utile tanto a dare la sveglia quanto ad accogliere le autorità in visita alla città, ad annunciare un evento ecce-

<sup>31</sup> «Cum aeris vim non modicam existere antiqui opinarentur, aeorumque Tintinnabulorum usus sit longe utilissimus, cum ad cives statim, quamvis procul per urbem dissitos, in unum congregandos, tum ad singulas diei, noctisque horas indicandas» (H. MAGIUS, *De tintinnabulis*, Amstelodami 1664, p. 72); «Fra gl'istromenti sonori e strepitosi tutti si vincono dalle Campane oggidì usate nell'Europa e altre parti del Mondo in diverse funzioni tanto sacre quanto civili e profane» (F. BONANNI, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori*, Roma 1722, p. 137).

<sup>32</sup> Giancarlo Trevisan nota, a proposito del campanile dei monaci di Sant' Ambrogio a Milano: «Ci si chiede se la torre, o la sua funzione campanaria, non nasca dalle esigenze del collegio secolare, che si andava formando sul finire del secolo X, di un utilizzo 'pubblico' delle campane indirizzato alla popolazione e volto all'esercizio della *cura animarum*: una sorta di strategia [...] che poteva a sua volta tornare utile anche ai monaci aumentandone la visibilità e accentuando l'istituzione di messe private» (G. TREVISAN, *Campane e campanili nell'altomedioevo*, in *Del fondere campane*, pp. 135-148: 142). Cfr. anche G. ANDENNA, *Campane e monasteri*, *ibid.*, pp. 73-78: 77.

<sup>33</sup> Sull'argomento cfr. A. MAZZI, *Le vicinie di Bergamo: con tavola topografica delle vicinie di Bergamo*, Bergamo 1884.

<sup>34</sup> Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (da ora BMBg), ms. MIA XXIII IV, 1, *Acta vicinia Sancti Pancratii ab anno 1283 usque ad annum 1291*, c. 15r (anno 1286): «In nomine Domini amen die octavo exeunte junii in ecclesia Sancti Pancratii in publica et generali vicinie ipsius vicinie ibi convocata campana et voce preconia more solito [...]». BMBg, ms. MIA XXIII IV, 2, *Acta vicinia Sancti Pancratii ab anno 1292 usque ad annum 1303*, c. 1r (anno 1292): «In nomine Domini amen die octavo intrante ianuario millesimo ducentesimo nonagesimo secundo indictione quinta in ecclesia viciniae suprascriptae in publica credencia et vicinancia ipsius vicinanciae. Ibi more solito campana et voce preconum avocata et agregata [...]». Alla c. 14r (anno 1294): «In nomine Domini Nostri Hiesu Christi amen die suprascripto in suprascripta ecclesia predictae vicinanciae in predicta credentia [...] ibi avocato more solito campana sonata et voce preconis [...]».

<sup>35</sup> J. TRIPPS, *Quando si suonavano le campane? I registri dei campanari in epoca tardogotica*, in *Del fondere campane*, pp. 131-133, si è occupato di registri di campanari in uso in area germanica tra Trecento e Quattrocento, alcuni dei quali rivelano l'impiego di bronzi di pertinenza ecclesiastica per fini civili.

zionale, una festa religiosa, la creazione di una carica, le ore canoniche (casi cronologicamente inoltrati confermano la lunga durata di queste pratiche)<sup>36</sup> o una riunione del Consiglio cittadino<sup>37</sup>.

Più che un 'suono', uno 'strumento': è verosimile che inizialmente le nuove realtà comunali utilizzassero campane di pertinenza ecclesiastica<sup>38</sup> (la cosa non deve stupire, dal momento che spesso gli edifici religiosi più importanti venivano utilizzati come luoghi di riunioni civili), mentre in seguito i suoni si diversificarono per rispondere alle esigenze di una comunicazione univoca, in particolare quando a fornirli era lo stesso bronzo. Man mano che le realtà comunali andarono rafforzandosi, inoltre, non solo si dotarono di una campana propria, ma il numero di bronzi civici aumentò progressivamente: la tendenza fu accostare alla 'campana grossa' almeno una più piccola (nelle fonti statutarie e cronachistiche si parla spesso di *tinnabulum*, *schela* o *squilla* di contro ad una *campana maior* o *magna*), destinata a fornire i segnali utili all'amministrazione. I bronzi del corredo così costituitosi furono identificati con nomi particolari, diffusisi sia nel gergo

---

<sup>36</sup> Nei registri delle Azioni dei Consigli del Comune di Bergamo del 1717 (in data 20 marzo) compare l'obbligo per il campanaro pubblico di suonare l'*Ave Maria*, riprendendo un uso statutario che era stato abbandonato. BMBg, Archivio Storico Comunale, sezione antico regime, ms. 1.2.3.1-80, cc. 210v-211r: «Pro sonitu Ave Marie in mane. Tanto universale, che commendabile è il religioso costume di tutte le Città [...] di fare tre volte al giorno suonare la salutatione Angelica, che rammemorando l'adorabile misterio della Incarnazione del Verbo eterno, eccita li fedeli ad atti sacri di christiana devozione [...] essendosi però sospesa da molto tempo in qua l'intiera obbedienza a tale comissione, omettendosi questo suono alla mattina, onde li Magnifici Signori Deputati et Anziani ne desumono unanimi un motivo di proporre la seguente Parte. Che in avvenire sia obligato il campanaro publico suonare la mattina, al mezzo di, et alla sera l'Ave Maria ogni giorno sotto pena d'essere rimosso dalla carica in caso di desobediencia». Nella trascrizione ho sciolto le abbreviazioni.

<sup>37</sup> Ecco solo due dei numerosissimi possibili esempi, tratti dagli *Statuta Communis Parmae ab anno MCCCXVI ad MCCCXXV*, Parmae 1859: «Et quilibet consiliarius teneatur venire et esse in palacio ad consilium ad ultimam pulsacionem campanae Consilii poena et banno quatuor imperialium pro quolibet et qualibet vice» (pp. 87-88); «Capitulum quod Potestas et Capitaneus sacramento praeciso teneantur et debeant venire et esse in Palacio Communis ad quodlibet Consilium generale Communis et populi ad secundam pulsacionem campanae, quae pulsatur pro Consilio, in Palacio in ipso Consilio personaliter, et in eo stare usque ad finem» (*ibid.*, p. 93).

<sup>38</sup> Che le campane ecclesiastiche svolgessero un ruolo civico ben prima che sorgessero le torri comunali è testimoniato anche da emergenze toponomastiche, come la 'via delle Ore' a sud del Duomo di Milano: la campana dei Canonici della Cattedrale, che ritmava l'ufficiatura, passò anche a scandire le ore a servizio della vita civile (M. NAVONI, *Le campane nella liturgia cristiana e nella vita ecclesiale*, in *Del fondere campane*, pp. 47-52: 50).

popolare che nei testi statutari<sup>39</sup>.

Il panorama campanario cittadino si complica tra la seconda metà del Trecento e gli inizi del Quattrocento, quando su quasi tutte le torri campanarie dei palazzi pubblici viene installato un orologio: prima ancora che emblema del 'tempo nuovo'<sup>40</sup>, manifestazione visiva della ricchezza e della cultura della città. Con l'invenzione dell'orologio si rafforzerà il ruolo della campana come segnalatore temporale. I nuovi segnali divennero scuola per la gente che li ascoltava e che in base ad essi aveva cominciato ad organizzare la propria giornata in maniera più regolamentata rispetto alla concezione naturale del tempo legata alle ore liturgiche. Mentre «la Chiesa, per parte sua, continuò a battere le vecchie strade e, così facendo, lasciò il ritmo di lavoro e di vita dei fedeli in mano alle autorità secolari ed alla borghesia»<sup>41</sup>, le *horae* divennero riferimenti insufficienti all'organizzazione dell'uomo del 'tempo nuovo'. Per questo il secolare monopolio delle campane ecclesiastiche sulla misura del tempo ebbe progressivamente fine.

Nei paragrafi che seguono ci occuperemo delle modalità di suono campanario al servizio della vita urbana. Tutti i cittadini erano in grado di distinguere i diversi modi di suonare: la tecnica era funzionale ai messaggi. Si suonava *ad sogam*, *ad extensum* o *ad funem*, cioè in maniera leggera e continua; *ad bottum*, *ad ritoccum* o *cum retocchis*, cioè con rintocchi ottenuti dall'oscillazione della campana messa in movimento con la corda; ed infine *ad martellum*, *ad sturmum*, *a romore*, *ad tactus* o *ad ignem*, *ad stremitum* o *ad strimitam*<sup>42</sup>.

La durata del suono era variabile a seconda delle località e della funzione del rintocco: abbastanza spesso si stabiliva che fosse tale da consentire ad un cittadino a piedi di percorrere determinate distanze prima che le campane smettessero di suonare. Interessante è a questo proposito un passo del

---

<sup>39</sup> Cfr. BORDONE, *Uno stato d'animo*, pp. 133-153 e *infra*, I.2.

<sup>40</sup> J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino 1977 (ed. or. Paris 1960), pp. 25-39; ID., *L'Occidente medievale e il tempo*, in *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Roma-Bari 2003, pp. 115-138: 124-134.

<sup>41</sup> D.S. LANDES, *Storia del tempo. L'orologio e la nascita del mondo moderno*, Milano 1984, p. 82.

<sup>42</sup> Da questa voce latina deriva quella dialettale bolognese *stermida*, ancor oggi in uso nel gergo della scuola campanaria della città per indicare il suono 'a stormo' o a martello, cioè a tocchi in successione rapida, impiegato un tempo per gli allarmi.

*Chronicon parmense* relativo al 1335:

D'agosto i Scaligeri comenciaron di fare sonare la campana del comune prima che sonasi l'Ave Maria dopo vespro ogni dì tre volte per serare le porte de la città, a ciò che gli laboratori quali erano fuora de la città venessero dentro; e quelli che eran dentro e dovean uscire uscissero anzi si serasi le porte che altramente non si potea uscire<sup>43</sup>.

La stessa esigenza (sebbene riferita all'esercizio dei compiti amministrativi da parte delle autorità) si ritrova ancora a Bergamo nel XVI secolo, come documentano i registri delle Azioni dei Consigli alla data 3 febbraio 1588: «Che [i *ballottini*] siano obbligati a sonare per spatii di mezza hora la campana che divide la giurisditione de Clarissimi Signori Rettori, a mo che chi si trova lontano da casa habbia tempo di potervi tornare prima che escha la guardia del Clarissimo Signor Capitano»<sup>44</sup>.

I.2. *Nomi*

Negli statuti cittadini, nelle cronache e nelle fonti storiche troviamo molti nomi<sup>45</sup> assegnati alle campane di pertinenza civica, alcuni popolari<sup>46</sup>, altri derivati dalle magistrature al cui servizio erano impiegate<sup>47</sup>. Di quest'ultima tipologia sono un esempio la *campana antianatus* di Parma<sup>48</sup> e la *campana justitiae* di Firenze<sup>49</sup>; l'appellativo *campana justitiae* compare peraltro negli

<sup>43</sup> *Chronicon parmense*, p. 250.

<sup>44</sup> BMBg, Archivio Storico Comunale, sezione antico regime, ms. 1.2.3.1-41, c. 194r. Nella trascrizione ho sciolto le abbreviazioni.

<sup>45</sup> Fabio Redi parla di «individualità delle campane» (F. REDI, *Per un'archeologia dell'arte di colar campane*, in *Dal fuoco all'aria. Tecniche, significati e prassi nell'uso delle campane dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di F. Redi, G. Petrella, Pisa 2007, pp. 13-46: 29).

<sup>46</sup> Per alcuni curiosi nomi di campane, di destinazione ecclesiastica e non, cfr. G.C. ROSSI, *I maestri 'Dalle Campane'*, «Strenna storica bolognese», 1955, pp. 133-134; E. STEFFANELLI, *Bologna: polifonia di voci*, Bologna 1981, pp. 25-26; *Sulle vie del primo Giubileo. Campane e campanili nel territorio delle Diocesi di Luni, Lucca, Pisa*, a cura di G. Lera, M. Lera, Lucca 1998, p. 14; G. BATINI, *Per chi suona la Toscana*, Firenze 2007, pp. 71-75.

<sup>47</sup> A. SETTIA, *Codici sonori e nomi di campane nelle città medievali italiane*, in *Del fondere campane*, pp. 79-84: 82-83.

<sup>48</sup> Cfr. *infra*, II.7.

<sup>49</sup> Accennando alla storia delle campane di Palazzo Vecchio a Firenze, Aurelio Gotti ricorda che la residenza dei Priori si dotò per la prima volta nel 1294 di una campana, sistemata provvisoriamente presso le case dei Cerchi (dove i Priori ebbero inizialmente la loro sede) su di un *edifittium* provvisorio in legno. La decisione era forse dovuta al fatto che anche la torre del Palazzo del Podestà era stata da poco fornita di un bronzo «pro

statuti di molti Comuni ad indicare un bronzo utilizzato per riunire i tribunali, per dare il segnale in occasione della lettura di sentenze e per altre attività connesse all'amministrazione della giustizia<sup>50</sup>. A Verona la campana più importante, collocata sulla Torre dei Lamberti, era designata con il nome popolare di Rengo<sup>51</sup>, derivato dal suo impiego per la convocazione dell'arengo; il nome era diffuso soprattutto in area veneta, come dimostra il fatto che Renghiera – oltre che 'del malefizio' o 'di giustizia' – era chiamata una delle campane di San Marco a Venezia<sup>52</sup>. Andranno esclusi da queste tipologie nomi e aggettivi riferiti alle dimensioni della campana, frequentemente impiegati per distinguere i bronzi di un corredo composto da almeno due esemplari<sup>53</sup>.

I nomi derivati dalla funzione del segnale o dalle magistrature al cui servizio il bronzo era impiegato sono da riferirsi, in prima battuta, al suono stesso: il passaggio del nome dal segnale allo strumento che lo produce venne da sé, ma non sempre la corrispondenza tra i nomi delle campane e i manufatti è biunivoca, poiché segnali diversi potevano essere (e spesso lo erano) forniti dalla stessa campana. È importante distinguere tra piano della comunicazione sonora e 'oggetti': il medesimo bronzo, come si vedrà nei paragrafi seguenti, poteva ricevere più di un appellativo in base al *signum* dato ed ogni appellativo si riferiva alla campana nel momento in cui forniva quel segnale. Il nome si riferiva dunque al segnale prima che al manufatto. Il problema ovviamente non si pone nei casi in cui il nome della campana derivi da contesti ed eventi storici legati alla sua realizzazione, provenienza, collocazione o committenza<sup>54</sup>.

nuntiis et officialibus convocandis» (A. GOTTLI, *Storia del Palazzo Vecchio in Firenze*, Firenze 1889, pp. 27-28).

<sup>50</sup> Anche una campana del Comune di Pisa, del 1262, dal XVIII secolo sul campanile della Cattedrale ma in origine di pertinenza giudiziaria, era detta Giustizia. Cfr. *infra*, II.1.

<sup>51</sup> Cfr. *infra*, II.3.

<sup>52</sup> G. GATTINONI, *Il campanile di San Marco. Monografia storica*, Venezia 1910, p. 148; 1912-1962. *Cinquantenario del campanile di S. Marco*, Venezia 1962, p. 15.

<sup>53</sup> Di una campana 'mezzana' leggiamo, ad esempio, nelle *Adjectiones* del 1266 agli statuti di Parma del 1243 (*Statuta Communis Parmae*, Parmae 1859, p. 472).

<sup>54</sup> Così la *campana Butyri* (campana del burro): nelle note al *De tintinnabulis* di Girolamo Maggi, Francesco Sweert riferisce di una campana di Rouen la cui realizzazione era legata alla decisione dell'arcivescovo Giorgio d'Amboise di concedere ai diocesani, intorno al 1500, il permesso di adoperare il burro invece dell'olio anche in Quaresima dietro pagamento di una tassa; con il denaro così raccolto era stato eretto il campanile per ospitare il bronzo, a sua volta chiamato 'torre del burro': «Rothomagi (vulgo Rouen) templum est

Vi erano appellativi derivati dai nomi propri delle autorità committenti: a Milano la Zavateria o Zavatarata e la Beccaria furono chiamate così dai nomi dei due podestà che le fecero realizzare rispettivamente nel 1262<sup>55</sup> e nel 1326<sup>56</sup>.

Una categoria a parte è quella delle campane trofeo di guerra, il cui nome deriva dalla località da cui sono state asportate. Tra i tanti possibili esempi vi sono la Montanina del Bargello di Firenze, suonata per le esecuzioni e così detta perché portata in città nel 1303 dal distrutto castello pistoiese di Montale<sup>57</sup>, e la Ratinella dell'Aquila ricordata da Buccio di Ranallo, così ribattezzata dopo essere stata sottratta a Rieti, ma che tempo addietro aveva

D. Mariae Christi matri dicatum, altissimaque turri spectabile, in qua Campanam totius Galliae maximam ferunt, quod indicant hi vernaculi versus quibus ipsa est inscripta: *Le suis nommée George d'Amboise, Qui plus que trente six mil poise: Et si qui bien me poysera, Quarante mil y trouvera*» (MAGIUS, *De tintinnabulis*, pp. 145-146). In questo caso 'campana del burro' è un soprannome popolare, mentre l'iscrizione ci dice che il bronzo si chiamava George d'Amboise, come il committente.

<sup>55</sup> La Zavatarata fu voluta dal podestà Zavatarario della Strada: «Anno Domini MCCLXIII [...] facta fuit Campana Communitatis a Zavatarario Potestate, dicta ob id Campana Zavatararia» (*Annales mediolanenses ab anno MCCXXX usque ad annum MCCCCII*, a cura di L.A. Muratori, in *RIS*, XVI, Mediolani 1730, coll. 642-839, col. 664). Della sua continuità d'uso è testimone Bernardino Corio: «Puoi l'anno corrente [...] MCCLXIII Zavatarario de Strada pavese fu potestate in Milano, e nel suo tempo la comunità gittar fece una campana, la quale al nome dil pretore fu chiamata Zavatarata, e però insine al presente si dice, quando qualchuno dimanda se l'è hora di disnare: "e l'è sonata Zavatarata in Corduce", cioè in curia ducis» (B. CORIO, *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, 2 voll., Torino 1978, I, p. 438). Cfr. anche G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, 7 voll., Milano 1854-1857, IV, 1855, p. 577.

<sup>56</sup> La Beccaria venne fusa su ordine del podestà Beccario Beccaria come segnale per gli armigeri. Di questa *campana militum* conserva memoria un'epigrafe marmorea: «Nobilis et prudens Beccario vir generosus [...] ob eius nomen sumpsit campana becara nomen que denotat pulsa de omnibus horis milites illa docet patriam deffenderet statuit [...]» (FORCELLA, *Iscrizioni*, X, 1892, p. 22). Forcella ricorda entrambe le campane (ed un altro bronzo civico esistente nel 1274, la 'campana della Credenza') e i passi delle fonti che le menzionano, aggiungendo che «tutte queste campane sono scomparse, e una soltanto del XIV secolo, attraverso tante lotte cittadine, invasioni e dominii stranieri, si è miracolosamente conservata sino ai nostri giorni»: si tratta del bronzo del 1352 oggi al Museo del Risorgimento di Milano (cfr. *infra*, II.4).

<sup>57</sup> GOTTI, *Storia del Palazzo Vecchio*, p. 31. G. VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, 3 voll., Parma 1990-1991, II, 1991, p. 122: «Il quale castello [di Montale] era molto forte di sito, e di mura, e di torri; e come i Fiorentini l'ebbono, il feciono abattere e disfare infino nelle fondamenta, e la campana di quello Comune, ch'era molto buona, la feciono venire in Firenze, e puosesi in su la torre del palagio della podestà per campana de' messi, e chiamossi la Montanina». La Montanina, danneggiata nel 1325, venne rifusa dopo i tumulti del 1378. La nuova campana, chiamata Maddalena, reca iscritti i nomi di tutti i cittadini che contribuirono alle spese di fusione nel 1381: un'altra testimonianza del prestigio e dell'ufficialità attribuiti ai bronzi civici (*La storia del Bargello*, p. 20).

ricevuto il nome di Aquilella proprio perché tolta dai Reatini agli Aquilani<sup>58</sup>. Condotta a L'Aquila su di un carro trionfale, avvolta da un manto purpureo, la Ratinella riconquistata fu elevata agli onori civici, circondata dalle aquile emblema cittadino: il suo corteo trionfale fa da contrappunto a quello di spregio subito dalla Martinella di Firenze dopo Montaperti<sup>59</sup>.

Questi episodi, insieme alle molte spoliazioni campanarie ricordate nelle cronache, mostrano inequivocabilmente come la campana fosse ritenuta un autentico simbolo di borghi, città e castelli, catalizzatore di sentimenti civici<sup>60</sup>. Il caso della Patarina di Viterbo è accostabile a questa tipologia solo in parte, data la componente religiosa esplicita nel suo appellativo<sup>61</sup>.

### I.3. *Specializzazione dei suoni: le campane serali*

La campana suonata a sera, spesso chiamata *campana bibitorum* o *ignitegium*, era il più delle volte la *campana maior* del Comune e poteva ricevere anche altri nomi in base al tipo di suono e alla sua finalità. Il segnale della *campana bibitorum* o *campana potatorum*, corrispondente al *vignerone* della Francia settentrionale, fu introdotto nelle città insieme all'obbligo di terminare la vendita del vino e di chiudere l'osteria a tutela dell'ordine notturno; a Monaco di Baviera questo segnale prendeva il nome di 'campanello della birra'<sup>62</sup>. Come nota Aldo Settia, ovunque era impiegata una sequenza terna-

<sup>58</sup> BUCCIO DI RANALLO, *Cronica*, a cura di C. De Matteis, Firenze 2008, pp. 82-83: «A nove di de jungio avemmo tale nuvella, / quanno pilliammo Riete e abemmo Ratinella, / che prima issi chiamavano in Riete l'Aquilella; / in Aquila arecammola con multa fessta e bella. / Dico che granne fessta per quella ecco fo facta; / recammola nu carro coperto di scarlacta, / li bovi e lli carreri e mannatari a macta, / vestuti foro de ruscio, como la storia tracta. / Sopre li panni rusci sedia l'aquile bianche, / sempre dinturno al carro quelle briate franche, / danzanno con tal fessta che no vedesste anche, / e nuj no vennevamo como persone stanche».

<sup>59</sup> Cfr. *infra*, I.7.

<sup>60</sup> Cfr. *infra*, II.3 il caso della campana del 1321 oggi al Museo di Castelvecchio a Verona. Tra i tanti esempi noti vi è quello, ricordato da Giovanni Villani, del bronzo sottratto dai Fiorentini ad Artimino nel 1325, quando il castello fu conquistato, le mura e le fortezze abbattute e la campana del Comune asportata (VILLANI, *Nuova Cronica*, II, p. 462).

<sup>61</sup> Tolta a Viterbo nel 1200 e divenuta il 'campanone' capitolino, la *Patarina* dovette il suo nome al fatto che la torre dalla quale era stata divelta sorgeva nel quartiere abitato dagli eretici Patarini (G.P. SALZANO, *Mistiche voci delle campane. Trattato storico, scientifico, liturgico, artistico, letterario*, Pompei 1942, p. 105).

<sup>62</sup> Nel 1347 il consiglio comunale di Monaco stabilì che il suono dei 'campanelli della birra' doveva essere dato più tardi rispetto alla normativa sino ad allora in vigore e per un tempo più lungo, così da permettere che gli ospiti delle taverne potessero consumare

ria, che lo rendeva immediatamente distinguibile dalle altre segnalazioni. Il suono del mattino era al contrario preferenzialmente unico, pur nelle numerose varianti locali<sup>63</sup>.

Il caso più conosciuto è quello reso noto dal *Commentarius de laudibus Paviae* di Opicino de Canistris:

Omni sero post signum salutationis Virginis Mariae, mediante aliquo intervallo, pulsatur Campana, quae dicitur Bibitorum, eo quod prohibeat ulterius bibere in tabernis, aut apertas esse tabernas. Post aliud intervallum pulsatur scilla per longum spatium, prohibens incesum per Urbem<sup>64</sup>.

A Pavia la campana era dunque suonata ogni sera ad intervalli dopo l'*Ave Maria*<sup>65</sup> e segnalava il divieto di trattenersi nelle osterie e di tenerle aperte<sup>66</sup>. Analoghi suoni esistevano in molti altri centri italiani e transalpini, regolati dagli statuti entro la più ampia normativa sul suono serale delle campane. Assai precisa, per fare un solo esempio, è la rubrica XLII (*De vinariis*) del libro III del *Breve Pisani Communis* (datato 1286), in cui si stabilisce che «ante binam pulsationem campane Communis, que pulsatur pro guardia Communis, vinarii teneantur firmare et firmatas tenere apothecas in quibus venditur vinum»<sup>67</sup>, elencando dettagliatamente i limiti orari stabiliti dalla legge (sempre sanciti dal suono) e le punizioni previste per le varie infrazioni<sup>68</sup>.

Con analoghe finalità di sicurezza la campana civica suonava a sera anche per chiamare le guardie in servizio, tanto che questo segnale assunse in molti luoghi il nome di 'campana dei custodi' o 'delle guardie'. Così si legge negli statuti di Parma del 1243:

Capitulum de guardatoribus noctis, quod quilibet guardator noctis habeat pro suo feudo XL sol. imper. pro medio anno, et debeat habere

con calma la bevanda (TRIPPS, *Quando si suonavano*, p. 133).

<sup>63</sup> SETTIA, *Codici sonori*, p. 82.

<sup>64</sup> F. GIANANI, *Opicino de Canistris. L'«Anonimo Ticinese» e la sua descrizione di Pavia*, Pavia 1976, p. 237.

<sup>65</sup> Questa circostanza evidenzia la sopravvivenza del sostrato dei 'tocchi devozionali', per quanto non più sufficiente ad un'organizzazione ordinata della vita cittadina.

<sup>66</sup> Per un approfondimento sul caso pavese cfr. SETTIA, *Codici sonori*, pp. 79-80.

<sup>67</sup> *Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XV secolo*, a cura di F. Bonaini, 3 voll., Firenze 1854-1857, I, 1854, p. 422.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 422-427. Accostabile a queste normative è quanto stabilito nella rubrica XLVIII (*De non eundo de nocte, et custodibus civitatis*) dello stesso libro terzo (*ibid.*, pp. 432-433).

[...] LX librarum parm. [...] et debeat custodire per totam noctem a guarda sonata usque ad matutina sonata per capellas. Et vadant cum armis. Et debeant capere et detinere homines quos invenerint euntes per noctem sine lumine<sup>69</sup>.

3 Si è già accennato al disegno degli statuti reggiani del 1312 in cui si vede spuntare dalla sommità di un torrione (da identificarsi probabilmente con la torre del Comune)<sup>70</sup> la testa con la bocca spalancata del *guaitone*, «uomo dalla voce potente che vegliava sulla torre del Comune»<sup>71</sup>, accanto ad un braciere e alla campana che egli suonava tre volte per chiamare le scolte<sup>72</sup>. La voce della guardia notturna ed il segnale della campana avevano funzione analoga, tanto che il vocabolo *guaitone* passò (nel territorio reggiano ma non solo) ad indicare questo tipo di segnale notturno<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> *Statuta Communis Parmae*, pp. 460-462. Interessante anche il caso delle pene per i *custodes portarum* inadempienti stabilite dagli statuti di Reggio Emilia del 1311, alla rubrica XXV del libro III: «Item si quis ex custodibus civitatis et portarum et bertescarum non inerit ad custodiam in tertium sonum campane que pulsat ad custodiam ad locum sibi ordinatum nec ibi steterit ad custodiam a tercio sono campane usque ad campanam que pulsat ad diem puniatur pro qualibet vice qua non inerit et steterit. Si fuerit capitaneus portarum in decem sol. Rex. et qualibet alia guarda in quinque sol. Rex. et qui non inerit ad custodiam faciendam vel non steterit de nocte. Quod si quis cessavit a dicta custodia vel non inerit ad dictam custodiam faciendam puniatur quilibet capitaneus in tribus li. Rex. et custos puniatur in quadraginta sol. Rex. et quilibet possit esse accusator» (Archivio di Stato di Reggio Emilia, Archivio del Comune, Statuti, 1311, carte prive di cartulazione continuativa).

<sup>70</sup> Cfr. W. BARICCHI, *Il Palazzo del Monte e il Palazzo Pratonieri. Il patrimonio rurale*, in *Il Santo Monte di Pietà e la Cassa di Risparmio in Reggio Emilia. Cinque secoli di vita e di promozione economica e civile*, a cura di G. Adani, P. Prodi, Reggio Emilia 1994, pp. 174-211. Sulla torre del palazzo si trovano oggi tre campane datate e firmate: la più antica, del 1367, è opera di *magister* Benvenutus, mentre le altre due, del 1482, sono firmate da Jacobus de Regio; la più piccola era detta Fogarola perché impiegata per suonare il coprifuoco (A. BALLETTI, *Le mura di Reggio*, Reggio Emilia 1917, p. 26, nota 2).

<sup>71</sup> *Il Palazzo del Monte a Reggio Emilia. Otto secoli nella storia della città*, a cura di G. Bizzarri, Reggio Emilia 1985, p. 10.

<sup>72</sup> L. MALAGUZZI, *La torre dell'orologio*, «L'imparziale», 13 febbraio 1881, pagine non numerate, basandosi sull'immagine degli statuti del 1312, afferma che «la campana del Comune era appesa all'esterno dal lato di levante, e per sonarla e giungere alla corda, bisognava salire su di un'altra scaletta di legno, che metteva poco al disotto della metà della torre». È difficile che questa fosse la collocazione della campana del Comune (intesa come *campana magna*) poiché tale sistemazione sarebbe possibile solo per una campana piccola. Ad essere collocata all'esterno della torre era probabilmente una *campana minor* usata per le segnalazioni dei turni di guardia.

<sup>73</sup> «I guaitoni erano tre *bonos et fideles approbatos per octo sapientes*; s'alternavano giorno e notte alla guardia, ad ogni segno di novità o di fuoco chiamando e suonando la campana *per unam vel duas batodatas cum clancore*» (BALLETTI, *Le mura di Reggio*, pp. 25-26). Le normative per il servizio dei *guaitoni* sono contenute negli statuti reggiani del 1265, con

Del tutto simile è la realtà descritta da Opicino nel *Commentarius*, ove si tratteggia questa complessa figura di guardiano-funzionario comunale-campanaro civico, su cui si tornerà più avanti:

Habet autem super campanili maiori plures homines, quibus datur salarium annuum, qui possint et campanas comunis pulsare, et hostes de longe cernere venientes. Nam cum inimicos habent, magna si portis, plateis et vicis, nonnullas etiam in circuitu civitatis a longe custodias ponunt, quas, presertim illas que sunt in portis, sepius in nocte excitant homines campanilis et nichilominus per officiales ad hoc deputatos pluries visitantur<sup>74</sup>.

Sembra di poter scorgere una coincidenza tra i segnali dell'*ignitegium* (da cui derivano nomi come la citata Fogarola di Reggio Emilia) e quelli della 'campana delle guardie', mentre il *signum de tabernariis* è menzionato negli statuti come suono a sé. Si deve dunque pensare ad un insieme di suoni serali affini e vicini nella sequenza temporale: così per la campana «que pulsatur de sero» di Piacenza (citata in riferimento sia al divieto di circolare di notte sia all'obbligo di chiudere le taverne)<sup>75</sup>, per «la campana, la quale suona da sera» degli statuti senesi del 1309-1310<sup>76</sup> o ancora per il «tercium sonum guardaie»<sup>77</sup> ricordato negli statuti di Parma ancora a proposito delle normative per i *tabernarii*. Gli esempi potrebbero anche qui moltiplicarsi.

Sebbene non sia mai detto con precisione ove fosse collocata, quella serale era certamente una campana pubblica, perché provvedeva alla sicurezza generale. In riferimento a essa, negli statuti troviamo il più delle volte la denominazione *campana Communis* o *campana de platea*; più raramente era la campana del Duomo a svolgere questa funzione 'civica'. A Bologna la campana serale era posta sulla torre della Cattedrale di San Pietro<sup>78</sup>, a Pistoia sul

aggiunte e modifiche degli anni 1266-1273 (*Consuetudini e statuti reggiani del secolo XIII*, a cura di A. Cerlini, Reggio Emilia 1933, pp. 120-121, 129-131, 193-194).

<sup>74</sup> GIANANI, *Opicino de Canistris*, p. 228. Aldo Settia rileva il silenzio di Opicino riguardo a qualità, timbro e modalità del suono, fatto che rende difficile chiarire gli specifici 'codici sonori' cittadini (SETTIA, *Codici sonori*, pp. 79-80).

<sup>75</sup> Si veda: *Statuta antiqua Communis Placentiae*, in *Statuta varia civitatis Placentiae*, Parmae 1860, p. 372. Il testo data al 1336.

<sup>76</sup> *Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, a cura di M.S. Elsheikh, 4 voll., Città di Castello 2002, II, p. 232.

<sup>77</sup> *Statuta Communis Parmae ab anno MCCCXVI*, p. 264.

<sup>78</sup> Il Comune bolognese disponeva già nel 1250 di una campanella per la convocazione del Consiglio generale e di una campana più grossa per il Consiglio speciale. Nonostan-

campanile del Duomo, mentre a Siena migrò da una torre privata all'altra sino alla costruzione, nel 1345, della torre del Palazzo Pubblico<sup>79</sup>.

Il momento in cui veniva dato il segnale è molto spesso indicato, nei testi statutari, con la generica locuzione *de sero*; ciò sembra evidenziare l'origine di un uso nato da una necessità organizzativa ed affermatosi senza che se ne stabilissero con precisione i termini temporali (peraltro variabili da stagione a stagione, almeno prima dell'affermazione degli orologi). Da uno statuto all'altro la formula indicante il momento in cui la campana serale doveva essere suonata varia: a Piacenza si cominciava «in prima hora noctis»<sup>80</sup>, a Pisa «ex quo obscurum est», a Chieri «cum bene nox fuerit», ad Asti «circa horam completorii», a Firenze «post vespertas»<sup>81</sup>, espressione, quest'ultima, in cui traspare la convivenza tra tempo religioso e suono laico.

Diversi statuti accennano anche ad una 'campana del mattino' che indicava l'inizio del giorno: nel *Breve pisano* leggiamo della «campane Communis que pulsatur de mane»<sup>82</sup>, nel *Costituto* di Siena della «campana del comune la quale suona ne l'aurora del dì»<sup>83</sup>. Erano comunque i segnali delle campane ecclesiastiche del mattino il riferimento consuetudinario per il cittadino e alcuni testi statutari stabiliscono che l'inizio del giorno legale sia indicato proprio da questi. Le autorità pubbliche vollero emanciparsi dall'antico monopolio ecclesiastico, ma laddove non riuscirono tentarono di assimilare l'inveterato costume.

Le comunità e le istituzioni governative sentirono dunque l'esigenza di un'organizzazione della vita quotidiana impostata su limiti e riferimenti ben definiti e predisposero normative che la rendessero possibile e controllabile. Si tratta di una preoccupazione che informerà le normative di suono

te questa precoce specializzazione dei compiti, a Bologna le campane della Cattedrale mantennero sempre un ruolo di primo piano: nel 1259 il Comune stipendiava due custodi della torre della Cattedrale che ogni giorno, all'aurora, dovevano suonare *ad sogam* la campana grossa, affinché i custodi a guardia delle mura aprissero le porte. In questo caso non si può parlare di una vera e propria commistione di usi civili e religiosi dello stesso strumento, ma è interessante la suddivisione dei compiti segnaletici, che affiancava le più prestigiose sedi cittadine: il palazzo del Comune e la Cattedrale (*Campanili e campane di Bologna e del bolognese*, a cura di M. Fanti, Bologna 1992, pp. 146, 148).

<sup>79</sup> LATTES, *La campana serale*, p. 6.

<sup>80</sup> *Statuta antiqua Communis Placentiae*, p. 231.

<sup>81</sup> LATTES, *La campana serale*, p. 6.

<sup>82</sup> *Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XIV secolo*, I, p. 432.

<sup>83</sup> *Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato*, II, p. 392.

anche in età moderna. Nel 1590, ad esempio, ad Alessandria il Giudice delle Vettovaglie emanò una grida che vietava ogni acquisto prima che il suono della campana del Consiglio ne avesse dato licenza<sup>84</sup>. La giunta comunale allora deliberò che:

Havendo visto la crida fatta dalli 5 deputati delle vitovalie che nessuno possi comprar inante al sono de la campana sotto la pena contenuta nelle cride a cio che ognuno sappia l' hora che potranno comprar hanno ordinato che li messi che saranno di guardia ogni matina habino d' andare a sonare botti 25 alla campana del conseglio cio è al hora che l' Ill.mo Sig. Podestà finisse di tener raggione al hora de nona<sup>85</sup>.

#### I.4. Campana ignis e campana laboris

Il suono d'allarme per gli incendi era così importante e necessario da meritare un appellativo a sé nei testi statutari e cronachistici. Tra le molte testimonianze di allarme campanario per gli incendi è il passo della *Nuova Cronica* relativo ad una campana proveniente dal castello di Vernia, in cui Giovanni Villani mostra di conoscere il corredo campanario civico di Firenze e di distinguere i bronzi (di cui conosce vicende e collocazioni) in base ai loro compiti diversificati:

Nel mese di dicembre del detto anno MCCCXLIII la campana del popolo, che suona per lo consiglio, la quale poi che fu fatta era stata sopra i merli del palagio dei priori, si tirò e aconciò ad alti in sulla torre, acciò che s'udisse meglio Oltrarno, e per tutta la città, la qual era d'uno nobile suono della sua grandezza. E nel luogo ov'era quella fu posta la campana che venne dal castello di Vernia, e ordinata sonasse solamente quando s'aprendesse fuoco di notte nella città, acciò ch'al suono di quella traessono i maestri e quelli che sono ordinati a spegnere i fuochi<sup>86</sup>.

La nota sulla nuova collocazione della campana del Consiglio, che assicurava maggior efficacia ai segnali sonori, fa riflettere sulla 'costruzione' del paesaggio sonoro in risposta alla necessità della comunicazione collettiva e sull'attenzione di un contemporaneo per questo tema. Il fatto che essa ve-

---

<sup>84</sup> F. GASPAROLO, *Suono di campana per la licenza di far compere*, «Rivista di storia, arte, archeologia per la provincia di Alessandria», s. 2, 32, 1909, pp. 114-115.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>86</sup> VILLANI, *Nuova Cronica*, III, 1991, p. 382.

nisse spostata ed il suo posto fosse preso da una ‘campana del fuoco’ è per lui degno di nota, come lo sono (qui e in altri passi della *Cronica*) le campane in qualità sia di manufatti che di *voce* della città.

Anche il cronista parmense Salimbene de Adam (1221-1288) documenta la volontà dei suoi concittadini di realizzare tra 1285 e 1287 una campana il cui suono si udisse a grande distanza. Con ironico tono di rimprovero, egli conclude la rassegna dei falliti tentativi di fusione della campana grande del Comune (per la quale furono chiamati anche rinomati artefici pisani) con l’osservazione che Dio aveva voluto punire i Parmigiani, che si ritrovarono con un bronzo che si sentiva a mala pena per la città<sup>87</sup>.

Pur nella differenza dei contesti – Villani parla di una comunicazione rivolta all’intera città, mentre per Salimbene la tracotanza dei cittadini si esprime nel desiderio di un suono che si spinga addirittura oltre i confini urbani –, i due cronisti condividono un’analoga attenzione al tema della diffusione del suono campanario. Il caso della ‘campana del fuoco’ menzionata dal fiorentino mostra inoltre l’esigenza di disporre di un bronzo pubblico destinato solamente alla segnalazione degli incendi: la specializzazione del suono e l’esclusiva destinazione del manufatto diventano funzionali ad un’immediata ricezione dei messaggi.

A Bologna ‘campana del fuoco’ era detto il bronzo collocato nel XIV secolo sulla Torre degli Asinelli<sup>88</sup>, rifuso nel 1468 e nel 1514, che forniva, oltre all’allarme, il segnale per la chiusura serale delle botteghe<sup>89</sup>. Per i Bolognesi l’associazione tra campana degli Asinelli e fuoco era immediata e racchiudeva in un’unica denominazione entrambe le funzioni: allarme per il fuoco e coprifuoco<sup>90</sup>.

*Campana ignis* è detto un bronzo menzionato negli statuti comunali di Brescia (XIII secolo) come segnale d’allarme<sup>91</sup> e quella ancor oggi sulla torre

---

<sup>87</sup> SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, 2 voll., Turnholt 1998-1999, II, 1999, p. 877.

<sup>88</sup> G.N. PASQUALI ALIDOSI, *Istruzione delle cose notabili della città di Bologna et altre particolari; con tutte le memorie antiche che si ritrovano nella città e contà, et alcune altre cose curiose*, Bologna 1621, p. 185: «Nel 1387 vi si messe una Campana detta del fuoco acciò che sonasse in tali casi, et similmente la guardia doppio terza».

<sup>89</sup> R. AMBROSINI, *La torre degli Asinelli*, Bologna 1904, pp. 48-51.

<sup>90</sup> Un altro esempio di attribuzione di questa denominazione alla campana dell’*ignitegium* è segnalato per Norimberga da TRIPPS, *Quando si suonavano*, p. 133.

<sup>91</sup> ASBs, ASC, 1044 1/2, c. 47v: «Item quod omnes cercatores civitatis et burgorum teneatur quotiens campana ignis sonaverit curere cum cerlis plenis aqua illuc ubi fuit ignis et ad

del Palazzo del Monte a Reggio Emilia, antica sede del Comune. Quest'ultima è la più antica delle tre che vi trovano alloggio ed era impiegata per chiamare soccorsi in caso d'incendio in qualche luogo della città<sup>92</sup>.

Quanto ai segnali campanari che regolavano i ritmi di lavoro, *Werkglocken* erano chiamate le 'campane del lavoro'<sup>93</sup> diffuse nelle Fiandre e nella Francia settentrionale. Ma tale impiego era noto anche in Italia, come mostra un passo del *Chronicon parmense* riferito al 1318:

De mense januarij ordinatum fuit per commune Parme quod ad dictum sonum etiam laboratores manuales et diurni et muratores et magistri manarie et ceteri, sub certa pena, deberent ire ad laboreria eorum qui ipsos conduxissent; et alia campana communis que pulsatur pro horis, sonare inceptit quando debeant redire a prandio et merenda ad ipsa laboreria infra diem<sup>94</sup>.

L'espressione *campana laboris* è impiegata da Orfino da Lodi nel *De regimine et sapientia potestatis*, poema latino appartenente al filone della produzione didattico-teorica sul podestà fiorita nel XIII secolo, la cui redazione originaria si può collocare nel 1245 o negli anni immediatamente precedenti<sup>95</sup>. Nella seconda sezione, alla fine della rubrica *Doctrina potestatis* (vv. 465-608) – in cui l'autore traccia un quadro delle qualità pratiche e morali richieste al Podestà affinché «teneat iussa felicis congrua regis»<sup>96</sup> – Orfino ricorda i segnali sonori che marciano l'inizio e la fine delle attività<sup>97</sup>: l'impiego del

ipsum cum aqua et cerlis extinguendum facere posse suum».

<sup>92</sup> *Il Palazzo del Monte a Reggio Emilia*, p. 7.

<sup>93</sup> La *Werkglocke* rappresenta un caso particolare nel mosaico degli impieghi laici del suono campanario affermatosi nel corso del XIV secolo (J. LE GOFF, *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en occident*, Paris 1977, p. 69). Con essa il 'tempo dei drappieri' divenne il tempo dei nuovi padroni, intenzionati a controllare il più possibile la durata della giornata lavorativa (ID., *Tempo della Chiesa*, pp. 28-30). ID., *Pour un autre Moyen Age*, pp. 66-79, ricorda numerosi casi di introduzione di *Werkglocken* in area francese e fiamminga nel Trecento, i diversi nomi diffusisi tra il popolo per indicarne il segnale nel corso della giornata ed episodi di ribellioni operaie sorte intorno al nuovo controllo 'borghese' del tempo.

<sup>94</sup> *Chronicon parmense*, p. 155. Il riferimento è alla *campana pacis* del Palazzo degli Anziani, mentre l'altra campana era quella delle ore, come emerge da altri passi del *Chronicon*.

<sup>95</sup> ORFINO DA LODI, *De regimine et sapientia potestatis (Comportamento e saggezza del Podestà)*, a cura di S. Pozzi, Lodi 1998, pp. 18-20.

<sup>96</sup> ORFINO DA LODI, *De regimine*, p. 106.

<sup>97</sup> «Semper, ut est moris, resonet campana laboris / artibus impletis paveat campana quietis. / Tunc cito pincerna referat preciosa falerna, / non ibi cisterna faveat, sed clara taberna» (*ibid.*, pp. 118-119).

suono campanario per regolare il lavoro entro le sedi del potere è per lui strumento ed espressione di ordine e correttezza nell'esercizio del potere. Il vocabolo *labor* farebbe dunque riferimento all'insieme delle attività giornalieri di pubblica amministrazione, mentre *campana* indicherebbe verosimilmente il segnale della fine della giornata lavorativa, fornito da uno dei bronzi civici piuttosto che da una campanella ad uso interno al palazzo.

Che questi segnali fossero spesso forniti dalla campana delle ore (quasi sempre la 'campana grossa' del Comune) emerge dalla novella CXLI di Franco Sacchetti, nella quale una causa tra sordi viene rimandata al giudizio di un podestà, anch'egli sordo, prossimo ad entrare in carica. L'importanza di rispettare le direttive sonore ben si coglie all'inizio del racconto, dove proprio il segnale non udito (non un suono apposito ma uno dei segnali orari giornalieri in base ai quali si regolavano le attività lavorative) diventa emblema della sordità del podestà e motivo comico centrale, tanto più essendo fornito da una campana «grossissima», dunque potente nel suono:

Fu adunque 'l mio cordiale amico Podestà in una terra non di lungi dalla nostra venticinque miglia; e quasi presso a l'uscita del suo ufficio gli venne una questione inanzi, e già era stato tratto uno Podestà successore a lui, il quale in tutto era sordo; e 'l Podestà presente lo sapea, però che quando la campana grossissima delle tre sonava in Firenze, li vicini vegendo che costui non l'udiva e perché non fosse preso dalla famiglia, gli accennavano, alzando le dita a l'aria, che se n'andasse a casa<sup>98</sup>.

#### I.5. *Gli allarmi e l'arengo: l'uso militare delle campane e i comizi*

La campana appare protagonista della civiltà cittadina e comunale in molte fonti sia legislative che letterarie, fino a dare origine a icastici proverbi. Detti come «Una campana fa un Comune» o «Quando la campana del Comune ha suonato, è inutile dir di no»<sup>99</sup> nascono proprio dal rapporto strettissimo instauratosi tra campane e istituzione civica. Ma anche l'iconografia offre riscontri interessanti. Nel rilievo raffigurante la costruzione delle mura di Arezzo nel monumento funebre del vescovo Guido Tarlati nella

---

<sup>98</sup> F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, Torino 2004, pp. 376-377.

<sup>99</sup> N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Campana*, in *Dizionario della lingua italiana*, 20 voll., Milano 1977, IV, pp. 339-341.

Cattedrale della città (1330)<sup>100</sup>, il centro della composizione è dominato da un castello con campana, collocato in posizione nevralgica a rappresentare l'ordine cittadino (è infatti entro il perimetro delle mura in costruzione). L'immagine, peraltro, potrebbe anche essere intesa a visualizzare l'impiego del segnale campanario per scandire i lavori del cantiere, come documentano le cronache locali. Nella stessa tomba, il rilievo con la presa del castello di Bucine mostra un'opposizione tra gli aggressori (fuori dalle mura) e il borgo, quest'ultimo identificato dalla cinta muraria con la porta urbana, dal vessillo e dalla campana ad esso accostata. Impossibile non pensare alle celeberrime parole che Pier Capponi rivolse nel 1494 a Carlo VIII, tramandate da Francesco Guicciardini: «Poiché si domandano cose sì disoneste, voi sonerete le vostre trombe e noi soneremo le nostre campane!»<sup>101</sup>.

Nel *Libro del Biadaiole* di Domenico Lenzi (1320-1335)<sup>102</sup> per rappresentare sinteticamente Firenze si pone in evidenza, accanto al tripudio di stemmi e alla sagoma del Battistero, la torre del Palazzo del Podestà con la campana in bella vista. A partire dal Trecento numerose sono poi le immagini di santi patroni che reggono le città turre sotto la loro protezione<sup>103</sup>, città nelle quali la torre della Cattedrale e quella civica spesso si affiancano, ciascuna con le proprie campane.

Quanto all'impiego militare delle campane al servizio della *civitas*, Settia rileva come, pur non essendo note attestazioni specifiche di un uso militare delle campane in età precomunale, le cronache lascino intendere che tale impiego fosse a quell'altezza cronologica già diffuso<sup>104</sup>. Fu grazie al loro suono che piccoli e grandi centri fortificati poterono segnalare a distanza i movimenti dei nemici o di chi transitava nel territorio<sup>105</sup>. Le campane furo-

<sup>100</sup> Cfr. V. CONTICELLI, «Una sepoltura ricchissima e quanto più si potesse onorata»: osservazioni sul cenotafio di Guido Tarlati nel duomo di Arezzo, in *Arte in terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 179-189.

<sup>101</sup> Per la citazione da Guicciardini ed alcune osservazioni in merito cfr. BORDONE, *Uno stato d'animo*, p. 133.

<sup>102</sup> Cfr. S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz: der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981.

<sup>103</sup> Cfr. V. CAMELLITI, *Patroni 'celesti' e patroni 'terreni': dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine*, in S. EHRICH, J. OBERSTE, *Städtische Kulte im Mittelalter*, Regensburg 2010, pp. 97-121.

<sup>104</sup> A. SETTIA, «Quando con trombe e quando con campane!»: segnali militari nelle città dell'Italia comunale, in *Dal fuoco all'aria*, pp. 355-369: 355-356.

<sup>105</sup> Un altro impiego della campana nell'organizzazione della difesa è descritto nella *Cronica*

no per questo odiate dalle compagnie di ventura, e Facino Cane e Niccolò Fortebraccio distrussero frequentemente torri e bronzi sonori<sup>106</sup>. Molti statuti lasciano intendere che esisteva un segnale apposito per chiamare l'uscita dei cavalieri: quasi ovunque un suono consistente in tre rintocchi, poi rimasto in funzione per tutta l'età comunale. Opicino de Canistris testimonia che esso era differente dagli altri utilizzati come segnali militari: «Si debet exire generali exercitus, fit alius sonus: si vero soli equites, fit alius»<sup>107</sup>.

Dietro al «Né senza squille s'incomincia assalto, / che per Dio ringraziar fur poste in alto» della canzone LIII di Petrarca<sup>108</sup> si cela dunque un panorama normativo complesso, diversamente declinato nei vari contesti locali. Tale realtà si tradusse anche sul piano delle realizzazioni campanarie. Nel 1236, per fare un solo esempio, era stata fusa da Bartolomeo Pisano per il palazzo comunale di Brescia una campana detta *campana militum*<sup>109</sup>, nome che suggerisce il suo uso come segnale di chiamata alle armi e, probabilmente, anche per i turni di guardia.

Il suono caratteristico degli allarmi, di qualunque natura essi fossero, era quello a martello, praticato in genere percuotendo la campana ferma (se la corda era connessa al batacchio) oppure suonandola a corda, in entrambi i casi con un ritmo serrato che suscitava allarme. Per un gruppo di giovani

di Matteo Villani. Barnabò Visconti, rifugiatosi nel castello di Melegnano presso Lodi per sfuggire alla pestilenza che infuriava a Milano, organizzò infatti una guardia strettissima «[...] avendo ordinato col campanaro della torre, che per ogni uomo che venisse a cavallo desse un tocco». Il luogo non fu però sicuro per il campanaro: «Occorse che certi gentili e ricchi uomini di Milano andarono a Marignano, ed entrarono dentro; il signore li ricevette bene, ma turbato contra il campanaro mandò sulla torre suoi sergenti, e comandò lo gittassono della torre; i quali andati su, trovarono il campanaio morto a piè della campana; per la quale cagione messer Bernabò terribilmente spaventato di presente senza aresto abandonò il castello [...]» (M. VILLANI, *Cronica con la continuazione di Filippo Villani*, a cura di G. Porta, 2 voll., Parma 1995, II, p. 535).

<sup>106</sup> *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 11.

<sup>107</sup> GIANANI, *Opicino de Canistris*, p. 228.

<sup>108</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 1996, p. 271.

<sup>109</sup> La trascrizione dell'epigrafe, eseguita nella prima metà del Cinquecento da Pandolfo Nassino, è conservata in un manoscritto della Biblioteca Queriniana di Brescia. Cfr. in questo stesso numero M. FERRARI, *Grixopolo e i dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova*, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 2/3, 2010, pp. 43-90. Che il Broletto di Brescia disponesse di più di una campana è chiaro non solo dalla presenza della *campana militum*, ma anche dalla menzione, negli statuti cittadini del secolo XIII, di un *tintinnabulum* per scandire l'inizio ed il termine del lavoro delle autorità amministrative del Comune (A. DE FEO, *Note di diplomazia comunale bresciana*, «Ricerche medievali», 6-9, 1971-1974, pp. 141-156: 154).

fiorentini messo in scena dal Sacchetti (novella CC), non c'è miglior occasione per una burla che sconvolga la quiete pubblica che legare le funi delle campane di una chiesa alle zampe di un'orsa, provocando scompiglio tra i cittadini, che credono si tratti di un suono d'allarme<sup>110</sup>. Solo nel caso di pericolo d'incendio le campane potevano infatti essere suonate da chiunque; per non diffondere inutili allarmi, era proibito suonare a stormo senza licenza di una pubblica autorità. In una delle facezie del Piovano Arlotto questo modo di suonare fornisce una drastica soluzione all'indifferenza dei parrochiani per le sacre funzioni; Arlotto decide di suonare a martello anziché a messa e, a questo suono, la gente si precipita armata, con una solerzia pari all'indifferenza mostrata per l'abituale segnale religioso<sup>111</sup>. Il segnale per gli allarmi, tanto militari quanto dovuti a incendi ed altre calamità, era esente dai divieti previsti dal calendario liturgico durante la Quaresima, per ovvie ragioni di sicurezza<sup>112</sup>.

Tuttavia, il ruolo più propriamente 'istituzionale' della campana civica era convocare alle pubbliche assemblee. Ancora in Sacchetti troviamo un cenno a questa pratica nel vivace dialogo tra Bartolo Sonaglini, intento ad organizzare una «sottile astuzia» per «ingannare il Comune e la gabella», ed i passanti:

Onde, come vide tempo, e che la cosa pur seguia, egli, levandosi la mattina, scendeva all'uscio suo, e se passava alcuno, e quelli lo chiamava, e dicea: 'È egli sonato a consiglio?' e stava dentro [...] chi dicea sì, e chi dicea no; e tali diceano: 'O questo che vuol dire, Bartolo? Motteggi tu?'. Ed elli rispondea: 'Io non ho da motteggiare, ché mi converrà delle due cose fare l'una, o dileguarmi dal mondo, o morire in prigione'<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, pp. 577-579.

<sup>111</sup> *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a cura di G. Folena, Milano-Napoli 1953, p. 137 (facezia LXXXVI).

<sup>112</sup> PACICHELLUS, *De tintinnabulo nolano*, p. 287: «Urgentibus tamen, ignis, bellorum aliisque casibus, sacri aeris tinnitus hoc tempore solerter permissus: quod nos quoque feria sexta in Parasceve in Belgio Hispanico, Gallis causam dantibus, audivimus». L'autore parla di campane di pertinenza ecclesiastica, testimoniando una volta di più come le funzioni civiche di maggior urgenza potessero essere svolte da bronzi sacri, anche in epoca avanzata. Per altri cenni dedicati dal Pachichelli ai suoni d'allarme cfr. *ibid.*, pp. 258-262. Il ruolo civico del segnale orario è invece efficacemente rimarcato nei seguenti termini: «Cum autem Horologii commodum sit universale, necessarium, utileque ad Respublicas ordinatim servandas [...]» (*ibid.*, p. 172).

<sup>113</sup> SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, pp. 401-403.

Almeno sino all'età napoleonica, le comunità cittadine, grandi o piccole che fossero, ricorsero al suono bronzeo per radunarsi, come attestano numerosissime testimonianze statutarie. Ne offre un esempio il *Costituto* senese del 1309<sup>114</sup>, ma i casi si moltiplicano sia risalendo nel tempo di più d'un secolo sia proseguendo oltre l'età comunale<sup>115</sup>. Esempi interessanti sono offerti dai Comuni di Piacenza e Reggio Emilia. Nel *Registrum magnum* del Comune di Piacenza leggiamo, in riferimento all'anno 1180: «Die lune duodecimo venturas kalendas ianuarii, indictione quartadecima, in eodem veteri palatio, in pleno consilio ad campanam sonatam»<sup>116</sup>. È la prima attestazione nota per questa città di una convocazione pubblica a mezzo di campana e pare da escludere che si trattasse di un bronzo della Cattedrale o di un'altra chiesa, perché in questo caso il suo nome sarebbe stato indicato. Gli statuti di Reggio Emilia del 1265 documentano invece i segnali che regolavano la permanenza di podestà e giudici nel palazzo comunale, secondo una prassi ben attestata anche in altri Comuni:

Statuimus quod potestas et iudices sui teneantur venire in palacio, in quo redditur ius, quolibet mane in hora schille, et stare usque ad horam consuetam comedendi, et post nonam usque ad vesperam<sup>117</sup>.

Il fatto stesso che la definizione di *campana* nel *Vocabolario* della Crusca del 1612 sottolinei la duplice funzione di convocare il popolo agli uffici divini ed i magistrati a quelli civili chiarisce quanto questo binomio funzionale fosse radicato nella realtà quotidiana<sup>118</sup>. Una disposizione degli statuti di

---

<sup>114</sup> Tra i numerosi riferimenti a segnali campanari utili alla vita amministrativa menzionati nel testo, cfr. in particolare: I, 196 *Di non fare parlamento*; I, 256 *Che la podestà venga al consellio ançi el terço suono de la campana*; I, 567 *Che X berivieri sieno nel palaço de' signori nove, nel secondo suono de le campanelle*; V, 434 *Che li giudici et notari del Maleficio sieno ogne die al banco ançi el terço suono de la campanella*; V, 442 *Che neuno giudice possa intrare nel palaço de la podestà ovvero de li signori nove ovvero d'altri officiali forestieri se non dipo le campanelle* (*Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato*, pp. 177-178, 215-216, 397, 465, 469).

<sup>115</sup> Ireneo Affò riporta la rubrica LV (*De modo congregandi consilium*) del libro III degli *Statuta Criminalia Guastallae*, derivato da un decreto del 15 settembre 1476 (I. AFFÒ, *Istoria della città e ducato di Guastalla*, 4 voll., Guastalla 1787, IV, pp. 253-254). Il documento è prezioso perché descrive nel dettaglio la modalità del suono (il numero di *toni sive botti*, degli intervalli, delle riprese), usando ripetutamente l'espressione *consilium pulsatum* e non *vocatum* (o altri sinonimi), a conferma della centralità del suono bronzeo.

<sup>116</sup> *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*, a cura di E. Falconi, R. Peveri, 5 voll., Milano 1984-1997, I, 1984, p. 12.

<sup>117</sup> *Consuetudini e statuti reggiani*, pp. 77-78.

<sup>118</sup> *Campana*, in *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612, p. 146: «Strumento di

Bologna del 1288 prevede che venga approntata una campana per la sede di un magistrato inviato dalla città in un centro del contado: dimostrazione ulteriore, se ce ne fosse bisogno, del rapporto di necessità instauratosi tra attività dei funzionari comunali e campane<sup>119</sup>.

La formula *ad campanam sonatam* accompagna, con alcune varianti, i riferimenti alle pubbliche assemblee negli statuti e la mancanza del 'rituale' del suono ufficiale poteva persino invalidare una decisione o metterla in dubbio ed era comunque percepita come anomalia<sup>120</sup>: in questa luce si comprende meglio la portata dei versi di Orfino da Lodi riferiti alla *campana laboris* del palazzo podestarile cui si è già fatto cenno<sup>121</sup>. Queste formule si trovano anche nella documentazione notarile. Tra i tanti esempi possibili si veda il diploma dell'imperatore Federico autenticato dal notaio bresciano Giovanni Cariboni nel 1183, dal quale si ricava la consuetudine di riunire il Consiglio al suono della campana:

Ego Iohannes Cariboni sacri pallatii notarius brixienis [...] vidi et legi [...] et exemplavi verbo et precepto domini Ramberti de Ramberto de Bonomia potestatis comunis Brixie et verbo tocus consilii comunis Brixie more solito campana sonati et congregati<sup>122</sup>.

Si è già accennato all'incremento della produzione di campane civiche verificatosi con il moltiplicarsi delle parti coinvolte nella gestione del Comune e con la sempre maggiore capacità del Comune di permeare e controllare i molteplici aspetti della società, con la conseguente esigenza di una regolare scansione delle attività amministrative. Nicolò Pasquali Alidosi, regestando documenti medievali, mantiene nelle sue memorie bolognesi alcune distinzioni presenti nelle fonti: «Nel 1295 il Consiglio ordinò, che si spendessero ducentocinquanta lire in una campana per li detti Uffitali [della Biada] et

---

metallo, fatto a guisa di vaso, il quale, con un battaglio di ferro, sospesovi entro, si suona a diversi effetti, come: a adunare il popolo, a udire i divini ufici, e magistrati, e simili cose».

<sup>119</sup> «Super qua turri debeat poni et stare una bona canpana, expensis hominum dicte potestarie emenda per fratrem predictum, vel alium bonum virum» (*Statuti di Bologna dell'anno 1288*, a cura di G. Fasoli, P. Sella, 2 voll., Città del Vaticano 1937-1939, I, 1937, p. 101).

<sup>120</sup> La cronaca reggiana attribuita ad Alberto Miliolo segnala come anomalia l'elezione di un nuovo podestà a Reggio Emilia nel 1255, seguita all'espulsione del precedente e avvenuta «sine consilio et campana» (BORDONE, *Uno stato d'animo*, p. 140).

<sup>121</sup> Cfr. *supra*, I.4.

<sup>122</sup> DE FEO, *Note di diplomatica*, pp. 144-145.

una per gli Antiani»<sup>123</sup>. Disponendo di più bronzi, le istituzioni civiche potevano anche cambiarne l'ubicazione a seconda delle esigenze e delle nuove realizzazioni, come ancora l'Alidosi ricorda a proposito del nuovo orologio realizzato nel 1355 sulla torre del Capitano:

L'anno 1355 a' 6 di Novembre fu ordinato dalla città che si facesse un Orologio sopra la Torre de gl'Asinelli per servitio de i Mercanti, ma non ebbe effetto, perché il seguente anno Giovanni da Olegio, che dominava la città, ordinò, che se ne facesse uno sopra alla Torre del Capitano [...] et cominciò a battere le hore a' 19 di Maggio con la campana dell'Arrengho, che levata del Palazzo della Biada dove habitava esso Giovanni vi era stata posta [...] sì che questo fu il primo Orologio publico<sup>124</sup>.

Il fenomeno, che abbiamo visto documentato anche da Giovanni Villani, continuò ed anzi si rafforzò nei secoli successivi, come lo stesso autore ricorda:

A 4 d'Aprile del 1430 fu posta sopra detto Palazzo [Palazzo della Compagnia, o Collegio dei Notari] una campana di libre tremilla, e cinquecento per servitio de gli Anziani, e Consoli, la quale si cominciò a sonare per l'entrata del Confaloniero di Giustitia, e per radunare il Consiglio, che prima sonava la campana di san Petronio, quella che già fu condotta da Castello S. Gio. Impersicetto<sup>125</sup>.

Proprio in quanto strumenti del potere, questi mezzi di comunicazione erano oggetto di un assoluto monopolio da parte delle autorità politiche, come si è accennato a proposito degli allarmi. Renato Bordone nota come proprio la generalizzata adozione della campana da parte dei Comuni, «legittimata dal 'segno' tradizionale con cui si esprime la chiesa nel comunicare i suoi precetti ai fedeli»<sup>126</sup>, lascia intendere, al di là del chiaro intento pratico, anche il valore simbolico dello strumento, rafforzando sia l'obbligo per tutti i cittadini a partecipare alla vita del Comune sia la posizione dell'autorità che controllava e regolamentava il suono. Se Bonvesin della Riva nel *De magnalibus Mediolani* (composto nel 1288) registra il gran nu-

---

<sup>123</sup> PASQUALI ALIDOSI, *Istruzione delle cose notabili*, p. 113.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>126</sup> BORDONE, *Uno stato d'animo*, p. 137.

mero di campanili e campane presenti in Milano<sup>127</sup>, ricordando come sulla torre del Comune siano collocate quattro campane<sup>128</sup>, sarà Galvano Fiamma a notare, nel suo *Chronicon extravagans* (la cui stesura è da circoscrivere tra il 1337 e la prima metà del 1339), che chi avesse avuto il controllo del palazzo pubblico e dei suoi bronzi avrebbe ottenuto il potere sulla città: «In broleto est turris alta, ubi sunt quatuor campane; qui autem potest has campanas pulsare ad libitum et broleti dominium optinere, faciliter totius urbis dominium habebit»<sup>129</sup>.

#### I.6. Qualche osservazione sui campanari civici

La centralità delle campane nella vita cittadina comportò la necessità di disporre di un *campanarius Communis* ufficialmente incaricato del suono dei bronzi civici. Precisi regolamenti chiarivano i suoni previsti sia nell'arco della giornata che in relazione alle festività religiose, in particolare quelle cittadine. Erano richiesti ai campanari anche compiti di pulizia e custodia della torre, sotto la pena delle punizioni previste dalle stesse normative: essi non erano considerati molto diversamente da sentinelle, incaricati com'erano di difendere fisicamente le campane e prima ancora le torri civiche dal pericolo di intrusioni<sup>130</sup>. I frequenti cenni alla figura del campanaro nella letteratura volgare, specie trecentesca, tracciano i contorni di una presenza familiare alla società, dotata di una chiara fisionomia professionale<sup>131</sup>.

I *campanarii Communis* erano dei funzionari<sup>132</sup>, al pari dei *tubatores* cui

<sup>127</sup> BONVESIN DA LA RIVA, *Le meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, a cura di P. Chiesa, Milano 2009, p. 28: «Campanilia in civitate in modum turrium fabricata sunt circa CXX, campane plures CC [...] si quem postremo civitatis formam et eius prediorum atque ceterarum domorum qualitatem et quantitatem videre delectat, super turrem curie comunis gratulanter ascendat».

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 24: «In eius [curiae] medio mirabile constat palatium; turris quoque est in ipsa curia, in qua sunt quatuor comunis campane».

<sup>129</sup> GALVANO FIAMMA, *Chronicon extravagans de antiquitatibus Mediolani*, a cura di A. Ceruti, «Miscellanea di storia italiana», 7, 1869, pp. 445-505: 453.

<sup>130</sup> G. MAULI, *Campane nei secoli*, Verona 1991, pp. 151-152. Ancora nel Seicento Pasquali Alidosi annota, parlando della campana della Torre degli Asinelli: «Questa torre ha un custode pagato dalla Camera di Bologna la cui provvisione è di circa 120 lire l'anno, cava poi anche altri emolumenti» (PASQUALI ALIDOSI, *Istruzione delle cose notabili*, p. 187).

<sup>131</sup> Tra i capitoli annuali di spesa del Comune di Firenze, il Villani ricorda anche: «I salari de' donzelli e servidori del Comune e campanai delle due torri, cioè quella de' priori e della podestà, libre DL di piccioli» (VILLANI, *Nuova Cronica*, III, p. 195).

<sup>132</sup> Sappiamo che, a partire dal 1289, a Bologna i campanari pubblici erano due: uno per il

erano affidati analoghi servizi<sup>133</sup> e pertanto percepivano un salario regolare; essendo figure indispensabili, beneficiavano di agevolazioni economiche, non pagando, ad esempio, l'affitto delle loro abitazioni, il più delle volte situate nei pressi della torre quando non al suo interno, data la necessità che il campanaro fosse sempre sul luogo<sup>134</sup>. Oltre allo stipendio in denaro<sup>135</sup> il campanaro percepiva anche offerte in natura, come del resto era previsto per le altre categorie di funzionari<sup>136</sup>.

Sono documentate 'circostanze di lavoro' particolari per i campanari, o comunque per individui incaricati appositamente di suonare le campane (anche ammesso che non si trattasse di coloro che svolgevano ufficialmente questo compito per il governo). È il caso del loro coinvolgimento al servizio di fazioni documentato a Parma a partire dal gennaio 1477<sup>137</sup>, quando tornarono alla ribalta tre «squadre d'uomini d'arme» già formatesi *ab antiquo* ed intervenute per contrastare il potere di Pier Maria Rossi. Ciascuna di queste squadre era formata da parteggianti, alcuni armati a cavallo o a piedi, altri

Comune, l'altro per il Popolo (*Campanili e campane di Bologna e del bolognese*, p. 148).

<sup>133</sup> Sulle affinità tra impiego e portato simbolico di trombe e campane cfr. BORDONE, *Uno stato d'animo*, pp. 148-149.

<sup>134</sup> «Campanarii vero pisani Communis teneatur stare et morari de nocte maxime in turri in que sunt campane pisani Communis, posita in cappella sancti Ambrosii» (*Statuti inediti della città di Pisa*, I, pp. 169-170); «Item ordinaverunt, quod Com. Berg. habeat, et habere debeat quatuor Servitores, qui servire habeant Consilio [...] et tres ex ipsis similiter ad rotam pernoctare debeant continue super ipsa Turri, qui teneantur singulis horis vocare custodias Civitatis, et Fortiliciorum saltem semel qualibet hora» (*Statuta Magnificae Civitatis Bergomi cum Corretionibus, Reformationibus et aliis Decretis*, Bergomi 1727, pp. 29-30; si tratta dell'edizione settecentesca degli statuti di Bergamo del 1491, curata da Giovan Battista Vailetti e Girolamo de Alexandris). Sullo stesso argomento cfr. *infra*, *Appendice*.

<sup>135</sup> Pasquali Alidosi registra le spese pubbliche di Bologna, nelle quali è contemplata la voce «campanaro», all'anno 1289: «A otto trombetti, cioè quattro del Commune e quattro del popolo 480 [lire]. Al Campanaro del Commune L. 50. Al campanaro del Popolo L. 50» (PASQUALI ALIDOSI, *Istruzione delle cose notabili*, pp. 175-176). Di nuovo, al 1583: «Al Campanaro della Torre di s. Pietro per ribattere l'hore L. 78. Al Campanaro della Torre dell'Arengio L. 60» (*ibid.*, p. 176). Il segnale delle ore era considerato 'suono civico': sebbene provenisse dalla torre della Cattedrale, per questa mansione il campanaro era pagato dal Comune.

<sup>136</sup> A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, 5 voll., Parma 1837, IV, p. 331, presenta un prospetto delle *Offerte e Somministrazioni* che la città di Parma versò nel 1482 per festeggiare l'Assunzione. Oltre alle offerte in denaro alla Cattedrale e ai Carmelitani, ne sono previste anche per soggetti privati e funzionari pubblici, in particolare tre cancellieri, due cursori, quattro trombettieri, quattro pifferai e quattro campanari: a questi ultimi tre gruppi viene offerto del panno «alle assise del Comune». Per i *ballottini* di Bergamo (cfr. *infra*, *Appendice*) la fornitura di abiti faceva parte del salario regolare ed assumeva particolare importanza per i compiti di guardia e rappresentanza loro assegnati.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 14, nota 2.

non armati e, quel che qui interessa, disponeva di un proprio campanaro «per suonare le ore e far altre cose secondo l'uso» ed aveva «eziandio facilità, volendo, di cassarlo e rivocarlo»<sup>138</sup>. Il campanaro era un dipendente cui richiedere abnegazione e abilità. In un'adunanza dell'Anzianato tenutasi il 16 ottobre 1477, i tre Anziani della Squadra Rossa chiesero di poter cassare il proprio *campanaio* per sostituirlo con uno migliore, il che fu accordato ad unanimità di voti.

Un esempio interessante delle molteplici funzioni affidate ai campanari è offerto dai regolamenti confermati dal Maggior Consiglio di Bergamo nel 1616<sup>139</sup>, noti da due registri di capitolari, recanti entrambi in calce la data 7 agosto 1657 ed il nome del cancelliere Bartolomeo Farina<sup>140</sup>. Essi illustrano le mansioni dei campanari civici, e la datazione avanzata conferma ancora una volta la 'lunga durata' delle consuetudini di suono. A suonare e prendersi cura delle campane della torre civica bergamasca erano i *ballottini* (anticamente detti *servitores Communis Pergami*), il cui nome, assegnato ai tempi della dominazione veneta<sup>141</sup>, deriva dalla mansione di raccogliere nelle urne le *ballotte*, piccole palle bianche e nere corrispondenti ai voti dei consiglieri. Erano funzionari incaricati, tra le altre cose, di leggere i proclami come araldi e di curare l'ordine e la pulizia del palazzo pubblico; vestivano una divisa con i colori del Comune e di notte erano tenuti alla guardia dalla torre del palazzo pubblico<sup>142</sup>. In conseguenza di questi compiti di vigilanza presso la torre civica<sup>143</sup>, fu loro prescritto anche di suonare le campane civiche secondo le norme e di abitare in appositi ambienti ricavati contro la torre.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> G. LOCATELLI, *Antichi regolamenti per il suono delle campane del Comune di Bergamo*, «Bergomum», n.s. 18/2, 1944, pp. 82-86.

<sup>140</sup> BMBg, Archivio Storico Comunale, sezione antico regime, ms. AB 94, *Capitolare*, cc. 108, 122-127 (si veda *infra*, *Appendice*). I Capitolari degli uffici sono raccolte di disposizioni relative ai funzionari al servizio della *civitas* bergamasca (*deputati e commissarii, iudices, executores, custodes, tubatores, bolottini* eccetera); per ciascuna carica o figura di funzionario si espongono compiti, obblighi e divieti, con rimandi ad atti, deliberazioni dei Consigli e normative statutarie in cui tali regolamenti avevano trovato nel tempo espressione ufficiale.

<sup>141</sup> Negli statuti di Bergamo del 1491 la carica è contemplata ai capitoli LXXIII-LXXIV della prima collazione; il nome con cui vengono designati è *servitores campanarii*. Cfr. *supra*, nota 134 e *infra*, *Appendice*.

<sup>142</sup> *Antichi regolamenti*, p. 82.

<sup>143</sup> Questo compito, quasi un'"introduzione" al suono delle campane, è esplicitato nel capitolare al punto 2 (cfr. *infra*, *Appendice*).

I.7. *La campana del carroccio: un simbolo dell'identità comunale*

Il carroccio che accompagnava gli eserciti di molti Comuni italiani disponeva di una campana, o probabilmente era affiancato da un secondo veicolo destinato a reggerla. La portata rappresentativa, che ne faceva il simbolo del Comune<sup>144</sup>, era la caratteristica fondamentale di questo *currus cum vexillo*, emblema dello spirito d'unione a difesa della libertà comunale. Il sacerdote Nivardo Bossi – autore, alla fine dell'Ottocento, di un trattato sulle campane che ricostruisce, attraverso le argomentazioni più tradizionali, la storia e l'uso dello strumento – sosteneva, certo peccando di partigianeria, che la «religiosa machina militare»<sup>145</sup> fosse nata proprio per reggere una campana. La decisione di affiancare una campana ad un così forte simbolo comunale unì comunque la funzione pratica (quella del segnale rivolto all'esercito) alla funzione rappresentativa<sup>146</sup>: l'importanza dello strumento era tale che, come vedremo, si conserverà memoria della sua presenza anche quando il carroccio non sarà più in uso da lungo tempo.

La campana del *currus* era una versione in piccolo dei bronzi pubblici cittadini, e concentrava in sé sia la dimensione civica che quella religiosa. Non per nulla, nel suo *De tintinnabulis* Girolamo Maggi parla della *castrensis campana* come strumento impiegato nell'ambito di un accampamento inteso come città ambulante. Si tratta di una fonte tarda, risalente ad un'epoca in cui il carroccio era ormai un oggetto appartenente al passato del quale si sapeva poco, ma è interessante che l'autore (che organizza la sua trattazione secondo un taglio prevalentemente erudito) si soffermi su quest'uso medievale:

Est igitur sciendum, superioribus seculis, nec admodum vetustis

---

<sup>144</sup> E. VOLTMER, *Il carroccio*, Torino 1994, pp. 38 (il cronista milanese Arnolfo, nella prima metà del secolo XI, utilizza anche il vocabolo *signum* per indicare il carro: esso è evidentemente un 'segno' il cui significato non si limita al solo contesto militare), 233; H. ZUG TUCCI, *Il carroccio nella vita comunale italiana*, «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», 65, 1985, pp. 1-104: 95.

<sup>145</sup> N. BOSSI, *Le campane. Trattato storico liturgico canonico civile*, Macerata 1897, p. 301.

<sup>146</sup> Voltmer nota che i giuristi bolognesi del XIII secolo misero in grande evidenza che l'impiego di *signa* dal significato noto a tutti, come bandiere, campane e sigilli, comportava impegni e responsabilità precise da parte di chi li adottava: «In tal modo essi confermarono dal punto di vista della teoria giuridica l'uso dei comuni di utilizzare il carroccio per atti simbolici vincolanti per tutta la comunità, come ad esempio le dichiarazioni di guerra» (VOLTMER, *Il carroccio*, p. 237).

temporibus exercituum imperatores, jam tintinnabulorum majorum in christiana templa usu recepto, in castris, quasi in quadam civitate ambulatoria, et turricula campanaria e ligno identidem ambulatoria uti consuevisse, e qua tintinnabulum admodum magnum penderet, carrocium voce Itala, quasi currum magnum dicas, appellabant, currus enim altioris formam parte aliqua exprimebat<sup>147</sup>.

Il *tintinnabulum*, che si dice collocato sopra una *turricula* in legno<sup>148</sup>, serviva per trasmettere i segnali dell'*Ave Maria* alle consuete ore del giorno e segnalare ai soldati i momenti in cui «compier doveano i religiosi e militari doveri»<sup>149</sup>. Era a tutti gli effetti un *signum*<sup>150</sup>, il cui ruolo di *vox* polisemica è esplicitato in un altro passo del Maggi:

Sole occidente, et mane ante lucem, ut fit in christianorum templis, tintinnabulum miles aliquis pulsabat, Deum Optimum Maximum orationem dominica, et Deiparam Virginem salutatione angelica venerandi signum perspicuum praebens. Cum bellicum canere oporteret, eodem tintinnabulo milites ad arma vocabantur. Cum in hostem progrediendum acieque confligendum esset, carrocium in media acie cum signo praenotato, et tintinnabulo sistebant [...] tantumque erat tuendi ac defendendi studium, tantus militum ardor, ut quem locum quisque vivens occupasset, eum amissa anima, corpore tegeret<sup>151</sup>.

La difesa strenua della campana e lo spregio cui poteva essere sottoposta in caso di sconfitta (come vedremo per il celebre caso della Martinella fiorentina dopo Montaperti) sono indicatori del suo grande valore rappresentativo. Il portato simbolico-civico della campana non sfuggì neppure agli eruditi dell'Ottocento, come Francesco Cancellieri, che osserva:

La machina [...] chiamavasi *Carrociium*, cioè un carro, a guisa di *campanile portatile*, da cui pendeva una campana che era circondata e difesa dai combattenti col maggior impegno, stimandosi la sua perdita come la più grande di qualunque altra. Serviva poi la campana per dare i segni,

<sup>147</sup> MAGIUS, *De tintinnabulis*, pp. 60-61.

<sup>148</sup> *Turricolae* sono definite nelle fonti merovinge le prime strutture (sicuramente lignee) destinate ad accogliere le campane presso i complessi ecclesiastici (TREVISAN, *Campane e campanili nell'altomedioevo*, pp. 136-139). Nell'incisione a corredo del testo del Maggi è raffigurata una *turricula-currus* per la sola campana.

<sup>149</sup> BOSSI, *Le campane*, p. 301.

<sup>150</sup> SETTIA, «*Quando con trombe e quando con campane!*», p. 360.

<sup>151</sup> MAGIUS, *De tintinnabulis*, pp. 61-62.

e delle preghiere religiose e delle mosse militari<sup>152</sup>.

9, 10

Va ricordato che la nostra conoscenza del carroccio dipende quasi esclusivamente da tarde fonti scritte<sup>153</sup>, e che esso fu oggetto di una frequente tendenza alla mitizzazione<sup>154</sup>. Le sole immagini medievali che possediamo, risalenti ad un'epoca in cui non era più in uso da un secolo, sono le miniature del codice vaticano della *Cronica* di Giovanni Villani<sup>155</sup>, con la raffigurazione di una sorta di campanile mobile in legno portato sul campo di battaglia. Molte furono invece le fantasiose ricostruzioni nelle opere storiografiche ed erudite, confluite in un'immagine standardizzata: un grande carro tirato da due buoi con una bandiera, una croce, una campana, un altare, un sacerdote, dei trombettieri ed un seguito di uomini armati. È però probabile che la presenza della campana fosse frutto di un'interpretazione semplificata ed approssimativa di una realtà più complessa.

Sulla base di un'accurata disamina delle fonti medievali, Ernst Voltmer conclude che, mentre la presenza della campana è sempre attestata per i carrocci toscani (in particolare per quello fiorentino), altrettanto non si può dire per quelli dei Comuni lombardi<sup>156</sup>. Ciò tuttavia non offre la certezza che i carrocci dell'Italia settentrionale non ne disponessero, mentre d'altro canto permangono dubbi su come fosse la struttura destinata ad accogliere la *campana castr*i fiorentina.

Nella storiografia fiorentina un posto di spicco è occupato dalla Martinnella. Il primo a citarla è Ricordano Malespini nella sua *Storia Fiorentina*, iniziata dopo il 1270. Dopo aver descritto il carroccio come «uno carro in su quattro ruote tutto dipinto vermiglio», egli ricorda che, nell'imminenza di uno scontro militare, esso veniva condotto sulla piazza del Mercato Nuovo;

---

<sup>152</sup> F. CANCELLIERI, *Le due nuove campane di Campidoglio con varie notizie sopra i campanili e sopra ogni sorta di orologi*, Roma 1806, p. 19.

<sup>153</sup> ZUG TUCCI, *Il carroccio*, pp. 1-4.

<sup>154</sup> Una riflessione sul valore simbolico attribuito al carroccio nei secoli in VOLTMER, *Il carroccio*, pp. 4-31.

<sup>155</sup> Cfr. *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano LVIII 296 della Biblioteca Vaticana*, a cura di C. Frugoni, Città del Vaticano 2005; V. GEBHARD, *Die Nuova Cronica des Giovanni Villani (Bib. Apost. Vat., ms. Chigi L. VIII.296): Verbildlichung von Geschichte im spätmittelalterlichen Florenz*, München 2007; EAD., *Representation of Florentine history and creation of communal myths in the illustrated Nuova Cronica of Giovanni Villani*, «Iconographica», 8, 2009, pp. 78-82.

<sup>156</sup> VOLTMER, *Il carroccio*, pp. 33-62, 193.

un mese prima della battaglia «si poneva una campana in sull'arco di Porta Santa Maria, che era in sul capo di Mercato nuovo: e quella era sonata al continuo di dì, e di notte, e ciò era per grandigia di dare campo al nimico [...] che si apparecchiasse». La campana era infine posta sul carroccio: «e chi la chiamava Martinella, e chi la campana degli Asini. E quando l'oste andava, si levava dell'arco e poneasi in su uno castello di legname, fatto in su un carro, e il suono di quella sì guidava l'oste»<sup>157</sup>.

I nomi Martinella e 'campana degli asini' alluderebbero, secondo Voltmer<sup>158</sup>, alla sconfitta inferta ai Fiorentini da Castruccio Castracani ad Altopascio nel 1325 e alle manifestazioni di pubblico scherno organizzate a Lucca dopo la battaglia. Nello scontro, Castruccio aveva catturato un gran numero di avversari, impossessandosi anche del carro con la campana e le bandiere del Comune di Firenze e del re di Napoli. Dopo la vittoria, si recò presso la città nemica ed organizzò davanti ad essa un palio con prostitute, uno con asini e altri giochi ingiuriosi. Dopo alcuni nuovi successi conseguiti nel contado fiorentino, Castruccio tornò a Lucca, dove nel giorno di san Martino fece sfilare per la città un corteo con il carro e la campana, sulla quale erano state poste a rovescio le bandiere<sup>159</sup>: il rituale infamante cui è sottoposto il bronzo si associava dunque al forte atto di ribaltare le insegne del nemico<sup>160</sup>. Entrambi gli appellativi assegnati alla campana fiorentina sono però, come si è visto, già menzionati da Malespini, e anche Giovanni Villani (sulla scorta dello stesso Malespini) impiega il nome Martinella per la campana castrense dei Fiorentini negli anni di Montaperti<sup>161</sup>.

Una tradizione etimologica, per ora non supportata da basi documen-

---

<sup>157</sup> *Storia fiorentina di Ricordano Malispini col seguito di Giacotto Malispini*, Firenze 1816, p. 133. PACICHELLUS, *De tintinnabulo nolano*, pp. 107-108, rileva l'importanza della *Martinella* sulla base di un passo delle *Historie fiorentine* di Machiavelli in cui, nei termini di Ricordano, l'autore ricorda la pratica di condurre in battaglia quella campana (N. MACHIAVELLI, *Opere*, a cura di M. Bonfantini, Milano-Napoli 1963, p. 626).

<sup>158</sup> VOLTMER, *Il carroccio*, pp. 49-50, nota 28.

<sup>159</sup> VILLANI, *Nuova Cronica*, II, pp. 485-486, 492-493.

<sup>160</sup> Sul rovesciamento delle insegne cfr. L. HABLLOT, «*Sens dessus dessous*». *Le Blason de la trahison au Moyen Age*, in *La trahison au Moyen Age. De la monstruosité au crime politique (Ve-XVe siècle)*, a cura di M. Billoré, M. Soria, Rennes 2009, pp. 331-347.

<sup>161</sup> VILLANI, *Nuova Cronica*, I, 1990, pp. 379-380: «E così s'adonò la rabbia dell'ingrato popolo di Firenze [...] e rimasevi il carroccio, e la campana detta Martinella, con innumerabile preda d'arnesi di Fiorentini e di loro amistade. E allora fu rotto e annullato il popolo vecchio di Firenze, ch'era durato in tante vittorie e grande signoria e stato per X anni».

tarie, vede nell'appellativo un riferimento a Marte e, dunque, al contesto bellico cui era associata: un'indicazione interessante per una città edificata nel segno di quel dio il cui tempio, secondo la tradizione, sarebbe divenuto il Battistero<sup>162</sup>. Nel commento all'edizione del 1815 de *Il Malmantile racquistato*, poema eroicomico di Lorenzo Lippi pubblicato postumo nel 1688 con lo pseudonimo di Perlone Zipoli, il nome è ricondotto all'uso di suonare a martello tale campana 'guerresca'<sup>163</sup>.

Quanto a 'campana degli asini', si è visto che a dorso d'asina la Martinella venne condotta in corteo dai Senesi, e sappiamo che anche dopo Montaperti un palio con asini fu organizzato per schernire i Fiorentini<sup>164</sup>. In questo caso Ricordano registrerebbe dunque un nome d'origine molto recente, a soli dieci anni dalla disfatta fiorentina.

Un'interessante testimonianza iconografica del corteo di spregio alla Martinella dopo Montaperti si trova nel manoscritto *La sconfitta di Monte Aperto*, scritto ed illustrato dal senese Niccolò di Giovanni Ventura e datato 1443<sup>165</sup>. Due sono le raffigurazioni della campana portata a dorso d'asino: la prima (c.18v) mostra il corteo trionfale dei Senesi che rientrano in città, la seconda (c. 20r) l'arrivo del corteo a San Cristoforo. L'episodio appare dunque emblematico nella vicenda storica narrata, anche in anni così lontani dagli eventi.

11  
12

<sup>162</sup> Cfr. *Cronaca senese conosciuta sotto il nome di Paolo di Tommaso Montauri*, a cura di A. Lisini, F. Iacometti, in *RIS*, XV-6, Bologna 1931, pp. 173-252: 215-216, nota 2. Un'altra tradizione (citata in B. LUISELLI, *Campane di Vedeseta: poeta cercasi*, «Quaderni Brembani. Bollettino del Centro Storico Culturale Valle Brembana», 2, 2003-2004, pp. 40-41: 40), priva di base documentaria, farebbe derivare il nome *Martinella* da san Martino in quanto protettore delle milizie (BATINI, *Per chi suona*, p. 27).

<sup>163</sup> *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli*, 4 voll., Prato 1815, I, pp. 66-67. Nel commento ci si sofferma sulla questione dell'alloggiamento della *Martinella*, proponendo la distinzione tra «carroccio de' Fiorentini» e «carro della Martinella».

<sup>164</sup> L'antica pratica di usare asini come animali da traino nei cortei dei vincitori ad onta degli sconfitti avrà per le campane un celebre seguito nel 'supplizio' della Piagnona del convento di San Marco a Firenze, punita per aver servito da allarme durante l'attacco degli Arrabbiati contro il Savonarola e i suoi seguaci; cfr. G. CAROCCI, *La campana di S. Marco a Firenze*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 7, 1908, pp. 256-264 e T. PELLIZZARI, *La Piagnona*, «La lettura», 7, 1925, pp. 551-552.

<sup>165</sup> Il codice, conservato alla Biblioteca degli Intronati di Siena con segnatura A.IV.5, è stato compiutamente studiato da A. CAVINATO; cfr. *scheda n. G. 30*, 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. 580-581 e EAD., «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, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 2/3, 2010, pp. 219-262.

Quanto all'effettiva collocazione della campana, nel commento all'edizione del 1830 della *Storia* di Malespini Antonio Benci interpreta il «castello di legname fatto in su un carro» come un'allusione all'esistenza di due carri distinti, l'uno per portare l'insegna del Comune (il carroccio vero e proprio) e l'altro per sostenere la campana: tanto più che Malespini parla di «due pompe del carroccio e della campana»<sup>166</sup>. Anche Voltmer intende il vocabolo «castello» nel significato di carrello, e dunque di una struttura separata dal carroccio<sup>167</sup>. Del resto, le miniature del citato codice vaticano mostrano una torretta lignea indipendente, anche se non si dovrà dimenticare che il codice fu confezionato in un'epoca in cui il carroccio era solo un ricordo lontano.

9, 10

La Martinella veniva dunque montata su di un castello ligneo, che potrebbe intendersi anche come struttura ad assi simile a quella destinata a reggere le campane nelle celle campanarie. Secondo la Zug Tucci<sup>168</sup>, sarebbe questa l'origine dell'equivoco interpretativo per cui si è sempre collocato sul carroccio il *tintinnabulum* più probabilmente destinato ad una sorta di carro-campanile separato, come testimonierebbe, oltre a Malespini e Giovanni Villani, anche Paolo di Tommaso Montauri<sup>169</sup>; Villani e Montauri, tuttavia, non conoscevano il carroccio per esperienza diretta e lo descrissero come un retaggio del passato<sup>170</sup>.

Il carroccio, la campana e la loro sfilata rituale erano dunque espressione dell'autoconsapevolezza del Comune: la sconfitta di Montaperti con l'umiliante perdita del carroccio e della campana rappresentò per Firenze la fine

<sup>166</sup> *Storia fiorentina di Ricordano Malespini dall'edificazione di Firenze fino al 1282 seguitata poi da Giacotto Malispini fino al 1286*, a cura di A. Benci, 3 voll., Livorno 1830, II, p. 380, nota 1. Malespini menziona di nuovo la «pompa» del carroccio al capitolo CLXXI: «E raunata la gente si parti l'oste all'uscita d'Agosto, e menarono per pompa il carroccio e la campana chiamata Martinella in su un carro, e andovvi quasi tutto il popolo colle insegne delle compagnie, e non fue casa in Fiorenza né famiglia che non ve ne andasse a piè o a cavallo, almeno un uomo o due, e di tali più» (*ibid.*, p. 136).

<sup>167</sup> VOLTMER, *Il carroccio*, p. 49.

<sup>168</sup> ZUG TUCCI, *Il carroccio*, pp. 23-24.

<sup>169</sup> *Cronaca senese*, p. 215: «Esendo araunato la gente de' Sanesi in sul pogio di Ronpoli, e furno neme legati e' loro prigionii con tuta la salmaria che avevano guadagnata nel campo de' Fiorentini; [...] e anco una campana chiamata Martinella che la tenevano e' Fiorentini nel campo sur uno caroccio aconcia per sonare a' loro consigli nel campo». Il fatto che nel parlare di «uno caroccio» per la campana non si faccia riferimento a quello precedentemente citato per lo stendardo che stava «sul grande carocio di Fiorenza» e la contrapposizione tra articolo determinativo ed indeterminativo avvalorano l'idea di due 'carocchi' separati.

<sup>170</sup> VOLTMER, *Il carroccio*, p. 60.

definitiva del 'Popolo vecchio'. Montauri descrive dettagliatamente il corteo vittorioso con il trasporto della Martinella a dorso d'asino, ricordando che i Senesi «per memoria e ricordanza misero in su quello asinello che aveva menato Usilia trecola molte bandiere e gonfaloni del campo de' Fiorentini e feciene due fardelletti e sopra vi miseno la detta campana di Martinella»; terminato il corteo ritornarono «a Santo Cristofano e ine lasaro tute le cose appartenenti al comune [...] che s'erano guadagnate nel campo de' Fiorentini». Il rituale si conclude con l'appropriazione ufficiale dello strumento: «E poi finito el palazzo del comuno fu mesa la campana Martinella nella camara del comuno in una inpeschiata pari terra, e le bandiere si distesero col capo di sotto in su la loggia del palazzo atacate a la trave del tetto»<sup>171</sup>.

## II. Una casistica di campane 'civiche' tra ufficialità sonora e visiva

La casistica che segue si concentra sulla campana in quanto luogo di rappresentazioni di alto contenuto ufficiale, espresse in forma di memorie epigrafiche o araldiche. Come anticipato in apertura, i bronzi presi in esame sono di pertinenza sia civica in senso stretto che ecclesiastica: in quest'ultimo caso, tuttavia, l'esibizione della committenza è talmente marcata da rendere le campane accostabili, per intento rappresentativo e manifestazione visiva di ufficialità, a quelle propriamente pubbliche per destinazione ed uso.

### II.1. Pisa: la Giustizia

Tra le sette campane alloggiare sulla torre della Cattedrale di Pisa<sup>172</sup> si trova un bronzo di originaria destinazione civica, fuso per il Comune pisano nel 1262 e collocato sulla torre pendente alla fine del Settecento<sup>173</sup>. Si tratta di un capolavoro dell'arte fusoria, realizzato da Lotteringo<sup>174</sup>, figlio di quel

13a, b

<sup>171</sup> *Cronaca senese*, pp. 216-217.

<sup>172</sup> Per un inquadramento generale cfr. D. SIMONI, *Il campanile del Duomo di Pisa e le sue campane*, «Bollettino storico pisano», 2, 1937, pp. 209-215; A. FASCETTI, *Vicende storiche delle campane della Torre Pendente*, «Rassegna periodica di informazioni», 1, 1966, pp. 32-37.

<sup>173</sup> *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 175.

<sup>174</sup> L'iscrizione ricorda anche il nome di chi sostenne le spese: A(NNO) D(OMINI) MCCLXII LOTTERINGUS DE PISIS ME FECIT GERARDUS HOSPITALARIUS SOLVIT. Tra le figure dell'angelo annunciante e della Vergine, poste appena al di sotto della fascia iscritta, corre il testo della salvezza angelica: AVE MARIA G(RATIA) P(LENA).

Bartolomeo Pisano che fu capostipite di una stirpe di fonditori stimati dai contemporanei tra i più abili di tutta la penisola<sup>175</sup>.

Non se ne conosce con certezza l'originaria collocazione<sup>176</sup>. Si può ipotizzare che si trovasse nei pressi del primo nucleo di edifici comunali pisani, sulla torre della chiesa di Sant' Ambrogio che, a quanto si deduce dagli statuti del 1286, ospitava le campane suonate al servizio del Comune. È probabile che essa svolgesse una funzione simile a quella della Lucardina di Bologna<sup>177</sup> e che dunque venisse suonata per la convocazione dei tribunali e per segnalare la lettura di sentenze, dato che fu presto nota con il nome di Giustizia. La sua decorazione, a metà strada tra il monito e l'omaggio devozionale, richiama l'annuncio della giustizia divina sulla terra con l'*Angelo* e la *Vergine annunciata* affiancati dai simboli degli evangelisti<sup>178</sup>. Fu ribattezzata Pasquareccia (o Pasquereccia) nel Settecento, quando, entrata a far parte del corredo campanario della Cattedrale, cominciò ad essere suonata per i riti in preparazione della Pasqua<sup>179</sup>. Il cambiamento di nome rispecchia in pieno quello di funzione e dimostra una volta di più come il corpo sociale si fosse appropriato, anche negli appellativi, delle campane di cui conosceva i segnali e gli impieghi.

Le altre sei campane, più tarde, commissionate da autorità politiche ed ecclesiastiche di spicco, recano una consistente memoria araldica: i Medici, l'arcivescovo Carlo Antonio Del Pozzo, i vari Operai del Duomo in carica al tempo delle fusioni, i Lorena.

---

<sup>175</sup> Su questa famiglia cfr. P.F. PISTILLI, *Campana*, in *EAM*, IV, Roma 1993, pp. 85-91: 88.

<sup>176</sup> Secondo SIMONI, *Il campanile del Duomo di Pisa*, p. 216, la campana si trovava «presso la torre del giudice e veniva suonata allorquando il reo, condannato a morte, era condotto al luogo del supplizio». S. BURGALASSI, *Moduli e tipologie sociologiche nei monumenti e nei manufatti della Piazza del Duomo di Pisa: analisi ed indicazioni alla ricerca delle unità culturali*, in *Storia ed arte nella piazza del Duomo. Conferenze 1991*, Pisa 1993, pp. 215-237: 233, la dice «qui [sulla torre pendente] trasportata dalla torre del Bargello»; così anche F. REDI, *Pisa. Il Duomo e la Piazza*, Pisa 1996, p. 34, nota 22. Per A. BELLINI PIETRI, *Guida di Pisa*, Pisa 1913, p. 166 era «una volta sull'antica torre dell'orologio, annessa al Palazzo della Prefettura»; cfr. J. ROSS, N. ERICHSEN, *The story of Pisa*, London 1909, p. 195.

<sup>177</sup> Cfr. *infra*, II.6.

<sup>178</sup> A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Livorno 1812, II, pp. 108-109, al di là dell'errore di lettura del bollo con «cavallo alato» (in realtà il bue di san Luca) e dell'infondato confronto stilistico giottesco suggerito per la figura della Vergine, ne dà un'accurata descrizione.

<sup>179</sup> FASCETTI, *Vicende storiche*, p. 33. BURGALASSI, *Moduli e tipologie*, p. 233 erroneamente intende «Peschereccia».

## II.2. Modena: la campana del Comune semplice strumento d'uso

14a Nel cortile del centro comunale di Piazzale Redecocca, a Modena, si conserva una campana datata 1310 e firmata da Guido da Modena<sup>180</sup>, proveniente dall'antica torre del Palazzo del Comune<sup>181</sup>. A seguito del terremoto del 1501, la torre fu danneggiata al punto da dover essere demolita dalla sommità fino alle seconde finestre, fatto per cui da allora venne detta 'torre mozza'. Nel 1671, dopo un nuovo terremoto, fu abbattuta. Tommaso Sandonnini, che nel 1899 ricostruì in un ampio contributo le vicende di palazzo e torre, testimonia che ai suoi tempi la campana di Guido si trovava ancora, sebbene non più suonata, nel cupolino sopra il tetto del palazzo ricavato sul sito ove un tempo sorgeva la torre<sup>182</sup>. L'attività della famiglia del fonditore Guido è documentata a Modena e nel modenese dal 1272 al primo decennio del Trecento<sup>183</sup>. I fonditori indicavano la propria provenienza più spesso quando si trovavano a lavorare fuori dalla propria città: in questo caso, invece, l'artefice non rinuncia a sottoscrivere un'opera di committenza comunale, indubbia fonte di prestigio<sup>184</sup>.

14b Di dimensioni medio piccole, la campana reca un'iscrizione contenente la data di fusione e, in forma più compatta entro un contorno rettangolare rilevato, la sottoscrizione dell'artefice con il suo marchio: MCCCX GUIDO DE MUTINA ME FECIT<sup>185</sup>. Tra i bronzi presi in esame, la campana di Guido e quella conservata al Museo del Risorgimento di Milano<sup>186</sup> sono le uniche prive di figurazioni. Si può pensare che l'assenza di elementi decorativi sul bronzo modenese, date le ridotte dimensioni, sia dovuta al suo essere *campana*

<sup>180</sup> La campana fa parte delle raccolte del Museo Civico di Modena, presso il quale era un tempo esposta. Nel catalogo del 1982, il pezzo figura nella collezione del fondo musicale del museo (*Antichi strumenti musicali. Catalogo del fondo musicale del Museo Civico di storia e arte medievale e moderna di Modena*, Modena 1982, p. 58).

<sup>181</sup> Cfr. T. SANDONNINI, *Del palazzo comunale di Modena*, «Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le province modenesi», s. 4, 9, 1899, pp. 93-132; per la 'torre mozza' in part. 114-118.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>183</sup> *Antichi strumenti musicali*, p. 58.

<sup>184</sup> Analogamente il caso di Alessandro Bonaventurini, fonditore del Rengo di Verona nel 1557 che si firma tre volte pur essendo anch'egli un artefice autoctono (cfr. *infra*, II.3).

<sup>185</sup> Guido da Modena e la sua campana compaiono nell'elenco dei fonditori modenesi dal XIII al principio del XX secolo approntato da A. SPINELLI, *Le campane del Modenese*, «Memorie dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti», s. 3, 4, 1902, pp. 213-254.

<sup>186</sup> Cfr. *infra*, II.4.

*minor* (o una delle *campanae minores*) del Comune. La sua sobrietà fa comunque riflettere sul rischio delle generalizzazioni: non sempre un bronzo civico recava una celebrazione epigrafica o figurativa dell'autorità.

### II.3. Verona: le campane scaligere del Museo di Castelvecchio, il Rengo e la Marangona

Nel Museo di Castelvecchio si conservano pregevoli esemplari campanari, che datano dal Trecento al tardo Cinquecento, di estremo interesse perché mostrano come figurazioni araldiche (signorili) ed epigrafi si prestino a divenire strumenti di memoria e celebrazione politica.

Notevole è la campana fusa da *magister* Manfredinus per Federico della Scala<sup>187</sup> nel 1321. Con la sconfitta di Federico e la distruzione nel 1325 del castello di Marano, sua roccaforte<sup>188</sup>, essa verrà 'conquistata' come trofeo, molto probabilmente donata dal vincitore Cangrande della Scala al collaboratore Spinetta Malaspina e quindi sistemata sul campanile della chiesa di San Giovanni a Sacco di Campagnola, posta sotto il patronato dei Malaspina. Il bronzo è ornato da una scala, libera sul corpo campanario, e da un grande scudo scaccato, in cui possiamo riconoscere l'arme personale di Federico. La committenza è ricordata anche nell'iscrizione (divisa tra la fascia superiore intorno alla calotta e quella inferiore in prossimità del labbro), insieme alla data e alla sottoscrizione del fonditore: MAGISTER MANFREDINUS ME FECIT // MCCCXXI MENSIS IANUARIO DOMINUS FEDERICUS DE LA SCALA FECIT FIERI HOC OPUS.

15a, b

Risale invece al 1358 la campana mezzana della Cattedrale di Verona, fusa dal veneziano *magister* Vivencus con il figlio Victor per Pietro della Scala, figlio naturale di Mastino II e vescovo di Verona<sup>189</sup>. L'insegna scaligera è qui sormontata dalla mitra vescovile e fiancheggiata dall'iniziale di Petrus, ricordato anche nell'iscrizione. Le iscrizioni sono due. Quella superiore recita: MCCCLVIII MAGISTER VIVENCUS ET VICTOR EIUS FILIUS ME FECIT IN VENECIIS.

16

<sup>187</sup> Si veda *Fonditori di campane a Verona dal XI al XX secolo*, a cura di L. Franzoni, Verona 1979, pp. 28-30; *Gli Scaligeri 1277-1387*, Verona 1988, a cura di G.M. Varanini, Verona 1988, p. 192.

<sup>188</sup> Giulio Sancassani ha ipotizzato la provenienza della campana proprio dal castello di Marano (*Fonditori di campane*, p. 29).

<sup>189</sup> *Ibid.*, pp. 32-35.

L'inferiore conserva la memoria della committenza, come nella campana di Federico della Scala del 1321 e in quella del Gardello del 1370: PETRUS DE LA SCALA DEI ET APOSTOLICE SEDIS GRATIA EPISCOPUS VERONENSIS FECIT FIERI HANC CAMPANA(M).

17a Fusa il 25 luglio 1370 da *magister* Iacobus<sup>190</sup>, la campana proveniente dalla Torre del Gardello è caratterizzata dalla figura di un grande san Zeno pescatore. L'ornamentazione araldica è molto insistita, e come in tutte le principali campane scaligere, tende al gigantismo: la grande insegna con  
 17b la scala libera sul corpo campanario è ripetuta entro uno scudo sormontato dal cimiero con il mastino alato e coronato, insegna introdotta al tempo della  
 17c signoria di Mastino II<sup>191</sup>. L'iscrizione superiore, a lettere rovesciate specularmente, recita: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM MAGISTRO JACOBUS FECIT. Quella inferiore – FATA AN(N)O DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI MCCCCLXX SUB MAGNIFICO DOMINO CANSIGNORIO DE LA SCALA DOMINO VERONE – si ripete, a lettere ugualmente rovesciate, subito sotto la precedente, con l'aggiunta del giorno di fusione, LULIO XXV<sup>192</sup>.

Sulla torre dei Lamberti del Palazzo della Ragione di Verona si trovano oggi quattro campane, due delle quali molto significative in quanto manifestazioni visive della committenza civica: il Rengo e la Marangona. Rifusioni di bronzi che dai secoli XIII e XIV erano state le voci della Signoria, e tali rimasero anche sotto il dominio veneziano, sono dotate di un ricco apparato araldico ed epigrafico. Esse dispiegano un 'manifesto politico', una sfilata di autorità terrene e celesti chiamate a garantire prosperità al governo.

18a Il Rengo, la seconda più grande campana del Veneto<sup>193</sup>, venne fuso dal veronese Alessandro Bonaventurini nel 1557. Riccamente decorata con fre-

<sup>190</sup> Per notizie sulle campane cfr. *ibid.*, pp. 38-40; sul fonditore Iacobus cfr. *ibid.*, pp. 37, 41-44.

<sup>191</sup> Sull'invenzione della 'maschera-cimiero' con il mastino alato (divenuta poi emblema stabile della dinastia scaligera) alla metà degli anni Trenta del Trecento cfr. E. NAPIONE, *Le arche scaligere di Verona*, Venezia 2009, pp. 223-224.

<sup>192</sup> Il verso dei caratteri si deve ad un errore del fonditore nel ricavare le lettere sulla forma: esse sono eseguite a mano libera senza tener conto che il passaggio delle iscrizioni dall'interno del mantello al corpo della campana fusa è un passaggio positivo-negativo, in cui è necessario tener conto del successivo verso di lettura (invertito).

<sup>193</sup> Notizie esaustive su questa campana in *Fonditori di campane*, pp. 55-64. Data l'importanza della sua collocazione e del suo impiego, le dimensioni della campana furono aumentate nelle successive rifusioni per accrescerne la potenza sonora, oltre che, ritengo, il prestigio (cfr. L. CHIAVEGATO, *L'evoluzione della sagoma e del suono*, in *Del fondere campane*, pp. 119-129: 121).

gi di festoni vegetali, bucrani, maschere e foglie, presenta lungo la calotta un'iscrizione che ricorda la data e i nomi dei due rettori veneziani, il podestà Gabriele Morosini ed il capitano Girolamo Ferro (GABRIELE MAUROCENO PRAETORE ET HIERONYMO FERRO PRAEFECTO ANNO DOMINI MDLVII). I loro stemmi compaiono, rispettivamente, sotto le immagini del *Crocifisso* e della *Vergine con il Bambino*. Più in basso figurano gli stemmi di due magistrati veneziani di rango minore, due stemmi di Verona e quelli dei Provveditori del Comune<sup>194</sup>. Oltre al medaglione con il leone di san Marco, compaiono entro tondi le immagini dei due patroni veronesi, san Zeno e san Pietro Martire.

18b-d  
18e, f

La distribuzione degli stemmi risponde ad una logica gerarchica: dei quattro stemmi maggiori, due sono riservati alla città e due ai rettori veneti, l'uno che presiedeva alla sfera civile, l'altro a quella militare; dei quattro minori, due, quelli degli altri magistrati veneziani, si allineano sotto quelli dei rettori veneti; gli altri, quelli dei magistrati di estrazione locale, sotto gli stemmi di Verona<sup>195</sup>. L'iscrizione maggiore, all'altezza della gola della campana, recita: AERE EGO PRAESTANTIUM VENETUM CAMPANA CANOROS ARTEQUE ALEXANDRI PROFLUO FUSA SONOS ALTISONANS POPULO RECINO SOLEMNIA DIVUM SACRA REIS POENAS LAETITIAM PATRIBUS.

Nella cella campanaria sotto la lanterna sono invece collocate la Marangona, la Terza (entrambe rifusioni del 1833 di Giovanni Cavadini) e la Quarta, fusa da Giuseppe Ruffini nel 1779. Tutte recano lo stemma di Verona, ripetuto due volte sulla Marangona e sulla Terza. Sulla Marangona<sup>196</sup> compaiono inoltre i consueti medaglioni con le immagini dei patroni, già incontrati sul Rengo e che si può supporre ornassero anche le precedenti fusioni.

19a, b

Sulle due campane del Cavadini, una tabella ansata ricorda le autorità committenti, ad ulteriore, assai tardiva, conferma di come i bronzi civici ospitassero di regola i nomi delle autorità. Vi si legge un vero elenco di cariche, per nulla diverso dagli esemplari di secoli più antichi: IOSEPHO GRASSERIO PONTIFICE / IOSEPHO BERETTA PRAEF(ECTO) URBI CURANDAE / IOSEPHO SARTORIO IIIVIRO MUNICIPALI / IOSEPHO GASPARIO AB ACTIS URBANIS / SENATUS URBANI VOTO / IN OFFICINA TURATIANA / IOANNES CAVADINIUS / ANN(O) MDCCCXXXIII.

19b

<sup>194</sup> *Fonditori di campane*, pp. 59-60.

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

II.4. *Milano: un simbolo dello spirito civico, dal Broletto alle Cinque Giornate*

20a, b Al Museo del Risorgimento di Milano si conserva una campana, datata 1352, su cui Ambrogio de Colderarii lasciò la propria firma e il proprio marchio: MCCCLII MAGISTER AMBROSIIUS DE COLDERARIIS FECIT HOC OPUS. Si tratta della campana più antica delle Civiche Raccolte d'Arte Milanesi ed è priva di corredo figurativo<sup>197</sup>. La collocazione in questo museo si deve alla sua storia, nella quale si coglie un'affinità tra lo spirito civico 'catalizzato' dal bronzo medievale ed i sentimenti comunitari risvegliati cinquecento anni più tardi dai moti risorgimentali.

22a-c Era la campana del Comune di Milano, posta in origine sulla torre di piazza dei Mercanti, ed assunse un ruolo significativo durante la ribellione dei Milanesi contro il governo austriaco: la vistosa fenditura che l'attraversa fu causata, a quanto pare, dall'incessante suono a martello cui venne sottoposta per chiamare i Milanesi alla rivolta il 22 marzo 1848<sup>198</sup>. Nel monumento celebrativo delle Cinque Giornate, realizzato da Giuseppe Grandi tra 1881 e 1894<sup>199</sup>, compare una grande campana, percossa con un sasso da una donna, che si sta arrampicando per meglio raggiungerla. Rappresenta la *Prima giornata*, a ricordo di tutti i campanili che in quel giorno suonarono a martello da un capo all'altro della città, e intende ricordare l'episodio della campana del Broletto, alla quale risposero altri bronzi nei dintorni di Porta Tosa. Lo scultore ottocentesco ha voluto firmarsi proprio sulla campana. L'epigrafe, dettata da Luca Beltrami, è coerente agli usi epigrafici campanari: QUAMVIS IMMOTA LOQUOR AN(NO) D(OMINI) MDCCCLXIII MDCCCLXXXI IOSEPH GRANDI MEDIOL(ANENSIS) SIGNA FINXIT AES CONFLAVIT. La campana, dunque, 'suona' anche da ferma: è una campana vera, ma è anche una metafora della voce del popolo e della memoria storica<sup>200</sup>.

Ancora a Milano è degna di nota una campana del 1727, rifusione di una datata 1519: era anch'essa una campana del Broletto ed il suo suono

<sup>197</sup> La campana era nota al Forcella, che ne riporta, oltre all'iscrizione, il disegno dell'intero e un particolare del bollo-marchio del Colderarii, aggiungendo notizie sulla famiglia e su alcune loro fusioni (FORCELLA, *Iscrizioni*, XI, pp. XXV-XXIX; fig. 22a, b).

<sup>198</sup> Secondo un'altra versione il bronzo sarebbe stato colpito dalle bombe degli Austriaci in ritirata da Milano (*ibid.*, p. XXV).

<sup>199</sup> A. FARUFFINI, *Storia del monumento delle Cinque Giornate di Milano nel centenario dell'inaugurazione (1895-1995)*, Milano 1995.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

regolava le attività mercantili<sup>201</sup>. Sul corpo del bronzo sono presenti quattro rilievi caratterizzati dalla compresenza di stemma cittadino e santi patroni, che potrebbero risalire all'esemplare più antico: sant' Ambrogio con lo staffile, lo stemma di Milano, ancora Ambrogio affiancato dai santi Gervasio e Protasio in una struttura a trifora entro una mandorla e, infine, una lettera B identificabile con la sigla della bottega fusoria milanese dei Bonavilla.

23a, b

## II.5. Firenze e Lodi: autorità civiche sui bronzi delle Cattedrali

Sul campanile di Santa Maria del Fiore a Firenze si trova una campana datata 1401 e firmata da Nicola e Luca di Bondi da Cortona<sup>202</sup>, che la realizzarono per l'Opera della Cattedrale<sup>203</sup>. La campana reca sul corpo le insegne della Parte Guelfa (l'aquila con il drago tra gli artigli), dei Priori di Libertà (lo scudo con l'iscrizione *Libertas* posta in banda e il giglio nel capo), l'arme crociata del Popolo di Firenze, il giglio della *communitas* fiorentina, l'immagine di santa Reparata<sup>204</sup> e infine l'arme dell'Arte della Lana<sup>205</sup> (l'*Agnus Dei*,

<sup>201</sup> O. ZASTROW, *Le campane storiche dal secolo XIV al XIX nelle Civiche raccolte Milanesi*, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta d'arte applicata e Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco di Milano», 27, 2003, pp. 347-380: 356-357.

<sup>202</sup> G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, 1854, p. 61, pubblicò il documento contenente il curriculum inviato da Luca all'Opera del Duomo di Siena per candidarsi alla realizzazione di una campana nel 1413. In questo si cita la campana per il Duomo fiorentino, opera che dava lustro all'artefice: «Se volete sapere due sono de' miei lavori da duemila lire in sù; [...] a Firenze, ne feci una di 6000 lire in sancta Reparata». Tra le più importanti fusioni di Nicola di Bondi è la campana della Torre delle Ore di Lucca, firmata e datata 1390, anno in cui fuse anche il bronzo della rocca di Massa (*Sulle vie del primo Giubileo*, p. 179).

<sup>203</sup> R. GIORGETTI, *Campane e fonditori in Toscana*, Poggibonsi 2005, pp. 59-60, trascrive due carte conservate presso l'Archivio dell'Opera (nella serie delle deliberazioni e degli stanziamenti dell'Opera di Santa Reparata), datate 20 ottobre 1401 e relative alla realizzazione della campana e ai pagamenti spettanti ai fonditori per le operazioni eseguite e i materiali utilizzati.

<sup>204</sup> L'associazione tra patrono (accompagnato o no dallo stemma della Opera) e insegne cittadine è analoga a quella che compare sulle campane della Cattedrale di Siena (S. CANTINI, *Le campane di Siena nella storia della città*, Siena 2006, pp. 43-64).

<sup>205</sup> Sui rapporti tra Arte della Lana e Opera del Duomo cfr. M. HAINES, *L'Arte della Lana e l'Opera del Duomo a Firenze con un accenno a Ghiberti tra due istituzioni*, in *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età Moderna*, atti della tavola rotonda (Firenze 1991), a cura di M. Haines, L. Riccetti, Firenze 1996, pp. 267-294 e L. FABBRI, *L'Opera di Santa Maria del Fiore nel quindicesimo secolo: tra repubblica fiorentina e Arte della Lana*, in *Opera di Santa Maria del Fiore. Atti del VII Centenario del Duomo di Firenze*, a cura di T. Verdon, A. Innocenti, 3 voll., Firenze 2001, I, pp. 319-339.

24a-f nella variante col capo d'Angiò)<sup>206</sup>. Quest'ultimo stemma ricorda il ruolo che la maggiore delle Arti fiorentine rivestì nelle committenze legate alla Cattedrale e nel controllo della fabbrica.

24g L'iscrizione, densa, imponente ed elegante, si sviluppa intorno alla calotta della campana occupando quattro fasce sovrapposte: A<NNO> D<OMINI> M<ILLESIMO> CCCC I HOC OPUS FIERI FECIT OPERA S(AN)C(T)E REPARATE DE FLORENTIA T(EM)P(O)RE NOBILIVM VIRORVM MATT/ EI NICOLI DE CORSINIS IACOBI UBALDINI DE ARDINGHELLIS IOH(ANN)IS NICOLAI RICCIALBANI SILVESTRI VAN{S}NIS<sup>207</sup> DE ALB/ ICIS SILVESTRI TOMASI POPOLESCHI TOMASI ANDREE MINERBETTI OPERARIUORVM DICTE OPERE P(RO)P(RIE)<sup>208</sup> S(ANCTE) REP(ARATE)<sup>209</sup> VENIT / IN PACE(M) DEUS HOMO FACTUS EST NICOLAUS ET LUCE<sup>210</sup> BONDIEI DE CORTONIO ME FECERUNT.

<sup>206</sup> Fotografie del bronzo e dei suoi stemmi sono pubblicate in GIORGETTI, *Campane e fonditori in Toscana*, pp. VII-XVI (nonché sulla copertina del volume); L. ARTUSI, R. LASCIARREA, *Campane, torri e campanili di Firenze*, Firenze 2008, p. 57 e L. ARTUSI, *Campane e campanili di Firenze*, Firenze 2008, p. 35. Queste pubblicazioni non si soffermano però sull'iscrizione e sull'apparato decorativo; quanto alla storia del bronzo, Giorgetti riporta il già citato documento del 1401, mentre Artusi e Sciarrea menzionano solo la sua sostituzione nel 1929 a causa di un danno che ne inficiava il suono.

<sup>207</sup> La s è da imputarsi ad un errore di chi dispose i modelli in cera dei caratteri dell'iscrizione; la forma corretta sarebbe il genitivo VANNIS. Il nome di «Salvestro di Vanni degli Albizzi» compare in questa forma nelle liste nominative di membri dell'Opera del Duomo predisposte da Diane Finiello Zervas, in cui è ricordato come camarlingo nel luglio del 1396, e due volte come Operaio e una come console negli anni 1397-1434 (D. FINIELLO ZERVAS, *The Parte Guelfa, Brunelleschi and Donatello*, New York 1987, p. 341). Quattro dei sei nomi di Operai menzionati dall'iscrizione figurano nelle liste della Zervas: oltre all'Albizzi, Iacopo di Ubaldino Ardinghelli (ricordato cinque volte come Operaio e quattro come console, *ibid.*), Salvestro di Tommaso Popoleschi (registrato come camarlingo nel gennaio del 1402, nove volte come Operaio e otto come console, *ibid.*, p. 345) e Giovanni di Niccolò Riccialbani (menzionato come camarlingo nel luglio del 1397 e di nuovo nel luglio 1423, sette volte come Operaio, una come Operaio arrotto nel 1416, sei come console, *ibid.*). Mentre membri della famiglia Minerbetti occuparono ruoli importanti nella Parte Guelfa già alla fine del Duecento, le famiglie di popolani Corsini, Albizzi e Ardinghelli, tra i più antichi e prestigiosi gruppi famigliari cittadini, vi entrarono da inizio Quattrocento (*ibid.*, p. 54). La menzione epigrafica di Silvestro di Vanni degli Albizzi comporta l'interessante presenza, nella stessa iscrizione, delle due forme *Vannis* e *Iohannis* per lo stesso nome.

<sup>208</sup> Altra proposta di scioglimento, per quanto più improbabile, può essere P(RO)P(TER).

<sup>209</sup> Nell'iscrizione sono accostate le due forme abbreviate PPS e REP; se si scioglie REP in REP(ARATE), ci sembra necessario considerare s separata da PP, non avendo sino ad ora rinvenuto casi di epigrafi campanarie in cui il nome di un santo non sia preceduto dal titolo. È comunque da rilevare l'anomalia per cui la separazione di s non è indicata dal segno divisorio regolarmente impiegato tra le parole (abbreviate e non) di tutta l'iscrizione.

<sup>210</sup> Si tratta di un errore di chi realizzò l'iscrizione sulla campana, essendo *Luce* la forma ablativa di *Lucas*; entrambe le forme compaiono nel documento di allogazione della

Pur nelle differenze legate al contesto e alla destinazione, l'iscrizione può essere tipologicamente accostata a quella della campana di Leonardo di Cavazapo per il Comune di Parma (1453)<sup>211</sup>. Anche qui si legge l'elenco dei committenti (i membri dell'Opera di Santa Reparata), che fa del bronzo un manifesto delle istituzioni prima che uno strumento di celebrazione divina; alla sacralità (ed al potere apotropaico) dell'oggetto rimanda il versetto giovanneo che precede la firma dei fonditori<sup>212</sup>. In un edificio sacro dalla fortissima connotazione civica si vuole dunque esibire l'ufficialità di un manufatto che è, insieme, voce della Cattedrale e del governo cittadino e strumento di invocazione della protezione divina sulla *civitas*.

Nell'atrio della Cattedrale di Lodi, invece, è depositata una campana datata 1584, l'unica sopravvissuta dell'antico concerto di campane fuse tra il 1522 e il 1584, sostituito sul campanile uno nuovo nel 1977. La *Communitas lodigiana*, committente di questo bronzo e delle altre campane perdute<sup>213</sup>, volle celebrarsi nel suo sobrio apparato decorativo. Sotto la spalla compa-

25a

---

campana pubblicato da Renzo Giorgetti, in cui *Lucas* è sempre correttamente impiegato come nominativo (GIORGETTI, *Campane e fonditori in Toscana*, p. 60).

<sup>211</sup> Cfr. *infra*, II.7.

<sup>212</sup> Il passo del Vangelo di Giovanni *Verbum caro factum est* (Gv, 1, 14) – meno frequente la formula *Deus homo factus est* – fa parte di un formulario comune ai fonditori, che comprendeva frasi e pericopi evangeliche cui si riconosceva un potere intrinseco trascendente il significato letterale. A questa formula e ad altre (*in primis* il cosiddetto epitaffio di sant'Agata), frequenti non solo sulle campane ma anche su svariati manufatti come anelli, croci, maioliche, pietre magiche) si attribuiva un potere protettivo-apotropaico; cfr. G. ERMINI, *Campane e cannoni. Agostino da Piacenza e Giovanni da Zagabria: un fonditore padano ed uno schiavone nella Siena del Quattrocento (con qualche nota su Dionisio da Viterbo e gli orologi)*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno (Venezia 2007), a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona 2008, pp. 387-446: 410-413, 438-440, note 268-302. Il versetto giovanneo era parte della liturgia degli esorcismi; evocandolo, si rafforzava il potere 'talismanico' delle *res sacrae* (cfr. S. DE BLAAUW, *Campanae supra urbem. Sull'uso delle campane nella Roma medievale*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 47, 1994, pp. 385-386).

<sup>213</sup> Si veda *Iscrizioni poste sulle campane della Cattedrale di Lodi (Dal Liber diversorum dell'Archivio Municipale)*, «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», 2, 1892, pp. 93-94. Le iscrizioni riportate in queste note contengono le date 1522 e 1557: i testi sono troppo diversi da quello della campana del 1584 per pensare ad errori di trascrizione delle date. Forse la campana del 1584 non era ancora stata fusa all'epoca delle registrazioni del *Liber decretorum* da cui l'autore delle note desume le notizie; la sua fusione, di pochi decenni successiva a quella dei bronzi ricordati, avvenne presumibilmente a seguito della rottura di uno di questi. Quanto al 1522, sappiamo che in quell'anno il campanile della Cattedrale fu distrutto e che sopravvisse una sola campana, recante l'arme viscontea e datata 1447, ancora esistente nel 1732 (A. CISERI, *Giardino storico lodigiano o sia istoria sacroprofana della città di Lodi e del suo distretto*, Milano 1732, pp. 19-20).

25b re anzitutto lo stemma di Lodi, in corrispondenza del quale si legge nella  
 25c fascia iscritta superiore: CURA ET IMPEN(SIS) M(AGNIFI)CAE COMUN(ITA)TIS LAUDAE  
 ANNO 1584; a fianco è l'immagine di Bassiano, santo patrono e titolare della  
 chiesa, con gli abiti vescovili e le iniziali *S B*, oltre alla *Crocifissione* e alla  
*Vergine col Bambino*.

Tutte le campane della Cattedrale lodigiana (fuse tra 1447 e 1561)<sup>214</sup> recavano l'arme del Comune e la menzione epigrafica della *Communitas* o *Respublica Laudensis*: emblematica quella perduta della cosiddetta 'campana della nova' (1561), ove si leggeva «Jesus, Res Publica Laudensis hanc campanam conflare curavere, 1561»<sup>215</sup>. Tra queste campane, poi, la Renghera o Arenga, fusa nel 1552 ed ancor oggi esistente (attualmente conservata nel cortile della Biblioteca Laudense), rivela nel nome, analogo al Rengo veronese<sup>216</sup>, la sua funzione civica: pur trattandosi di un bronzo della Cattedrale, le autorità le affidarono un compito civico. La correda l'iscrizione <T>INTINABULI HUIUS SONUS IUSTICIAM CLAMANTIS / COMMUNIBUS LAUDEN(S)IS MDLII<sup>217</sup>: un chiaro riferimento all'esercizio della funzione giudiziaria da parte del governo e al suo utilizzo quando si conducevano a supplizio i condannati.

## II.6. Bologna: la Lucardina

26a Al Museo Civico medievale di Bologna si trova una piccola campana, detta popolarmente Lucardina. L'etimo è oscuro e trova pochi riferimenti nella storia locale<sup>218</sup>. Proviene dal Palazzo della Mercanzia di Bologna<sup>219</sup>, presso

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>216</sup> Cfr. *supra*, II.3.

<sup>217</sup> L'epigrafe è ricordata nella seguente forma in *Iscrizione poste*, p. 94: «Tintinaboli hujus sonus Justitiam clamantis Comunitas Laudensis 1552».

<sup>218</sup> Rossi, *I maestri 'Dalle Campane'*, p. 131 parlando della campana menziona Lucardo, castello della Val di Pesa e luogo di provenienza di tali Andrea e Pietro di Matteo registrati come armaioli nella matricola dei Fabbri di Bologna, ma non chiarisce l'eventuale nesso tra queste informazioni e la Lucardina; mancano sinora notizie di una provenienza della campana (o di un esemplare di Lucardina anteriore a quello qui considerato) dal castello di Lucardo.

<sup>219</sup> Presso l'Archivio Storico dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna (da ora ASMCBo) sono registrate la data di acquisizione, la provenienza e le motivazioni della rimozione dalla collocazione precedente: «13 marzo 1876. Tit. XIV. Prot 2290. Campana del Tribunale di Commercio posta sul tetto per la più facile manutenzione viene tolta e depositata al Museo Civico» (ASMCBo, Museo Civico, Sezione Medievale e Moderna, ex cartone VI,

il cui balconcino si trovava forse appesa<sup>220</sup>. Il secondo piano del palazzo ospitava il tribunale mercantile, ed al suono di questa campana il Popolo ed i membri delle Arti si riunivano in attesa di comunicazioni di carattere organizzativo o punitivo. Dal balcone si annunciavano le riunioni e venivano lette le sentenze; il bronzo suonava anche per i fallimenti dolosi, quando i colpevoli venivano incatenati ad un palo posto davanti al pilastro centrale della loggia<sup>221</sup>. L'impiego della campana per la segnalazione della sentenza di fallimento doloso è testimoniato anche a Parma, dov'era la campana di piazza a fungere da gogna<sup>222</sup>.

Potrebbe darsi che il nome Lucardina sia passato a più esemplari rifusi nel tempo. La campana esibisce i nomi e gli stemmi dei consoli della Mercanzia in carica per i primi sei mesi del 1447. *Artifex* è Bonaccorso di Rinaldo dalle Campane, appartenente ad una stirpe di fonditori bolognesi che aveva allora la propria officina nell'attuale via Benedetto XIV, che a loro doveva l'antica denominazione di 'via delle Campane'<sup>223</sup>.

Nell'iscrizione superiore si leggono l'anno di fusione in cifre arabe (1447)<sup>224</sup>, la firma del fonditore (BON ACURSUS ME FECIT) ed il nome di MARESCHOTUS IU(DE)<sup>225</sup>, il giudice della Mercanzia allora in carica Ludovico Marescotti<sup>226</sup>. Sul corpo, il sistema decorativo-celebrativo esibisce gli stemmi

fasc. 72 [carte L. Sighinolfi], doc. n. 11, 13 marzo 1876).

<sup>220</sup> S. CECCHIERI, A. VIANELLI, *La Mercanzia*, Bologna 1982, p. 86.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> Cfr. *infra*, II.7.

<sup>223</sup> ROSSI, *I maestri 'Dalle Campane'*, p. 132.

<sup>224</sup> La cifra 7 appare rovesciata per un errore del fonditore nella disposizione del modello in cera del carattere, in fase di preparazione della forma. Per questo Luigi Frati lesse inizialmente 1442 (così la data è indicata nella sua *Guida al Museo Civico di Bologna* del 1887), correggendosi nell'edizione del 1914. La data 1447 è accettata dagli autori che hanno in seguito menzionato il pezzo (L. FRATI, *Guida del Museo Civico di Bologna: sezione antica*, Bologna 1887, pp. 72-73; ID., *Guida al Museo Civico di Bologna*, Bologna 1914, p. 158; P. DUCATI, *Guida al Museo Civico di Bologna*, Bologna 1923, p. 225; *La Mercanzia*, Bologna 1957, pp. 33-34).

<sup>225</sup> Nessuna delle abbreviazioni dell'iscrizione è marcata da un segno. FRATI, *Guida*, 1914, p. 158, intese come segni di abbreviazione i margini superiori dei piccoli quadrati contenenti i caratteri. Questa forte impronta artigianale è evidente anche nella resa degli stemmi, graffiti sulla forma della campana senza matrici, e spiega il carattere 'fluttuante' delle iscrizioni e degli stemmi.

<sup>226</sup> ROSSI, *I maestri 'Dalle Campane'*, p. 131, nota 2 riporta la notizia, ma erroneamente la riferisce a Giovanni Marescotti. A Ludovico è correttamente ricondotta da B. GASPARONI, *Il Buonarroti, scritti sopra le arti e le lettere*, Roma 1868, p. 268 e CECCHIERI, VIANELLI, *La Mercanzia*, p. 86.

26b dei committenti accompagnati dai rispettivi nomi. Sotto lo scudo *al cigno* si  
 26c legge IACOPUS DE ARENGLERIA, della famiglia Ringhieri; sotto lo scudo *al cin-*  
 26d *ghiale* (o verro) *al capo d'Angiò* SIMON VERADI, della famiglia Verardi; sotto lo  
 scudo *allo scaglione accompagnato in punta da una stella di otto punte* IACOBUS  
 DE MAGNANIS, della famiglia Magnani. Sotto lo scudo *al leopardo illeonito*, in-  
 fine, l'iscrizione è di difficile interpretazione: il personaggio rappresentato  
 dallo stemma, Ludovico Marescotti, è ricordato nell'iscrizione superiore,  
 probabilmente in ragione della sua più alta autorità; sotto lo scudo si legge  
 26e invece CONSULES PRO PRIMIS, forse un riferimento collettivo ai tre magistrati,  
 26f consoli della Mercanzia per i primi sei mesi dell'anno<sup>227</sup>. Presso il labbro  
 della campana si legge LUCARDINA(M) ME FIERI FECERU(N)T, dove il soggetto  
 è costituito dai *consules* in unione con lo *iudex* Marescotti. Si tratta di uno  
 splendido esempio di esibizione di araldica familiare e politica, su un og-  
 getto al servizio di un importante organismo amministrativo del Comune.

## II.7. Parma: la 'campana di piazza' e il bronzo di Leonardo di Cavazapo

Sulla torre del Palazzo del Governatore<sup>228</sup>, in quella che era la *platea maior* di Parma, si trovano quattro campane: il campanone delle ore nel fornice centrale (copia di quello antico, fuso da Alessio Alessi nel 1644 e conservato negli ambienti dell'ex chiesa di San Ludovico a Parma), la campana fusa da Leonardo di Cavazapo (la più antica, oggi nel fornice sinistro e proveniente dalla precedente torre), la copia di quella fusa nel 1608 da Gian Giacomo Alessi<sup>229</sup> e la più piccola (del 1784), firmata da Domenico Barborini, sulla sommità della torre.

La torre originaria, che doveva essere quadrata e merlata, già nel 1287 fu sopraelevata fino a raggiungere i 240 piedi di altezza<sup>230</sup>. Il *Chronicon par-*

<sup>227</sup> Si veda A. DE BENEDICTIS, *Lo stato popolare di libertà: pratica di governo e cultura di governo (1376-1506)*, in *Storia di Bologna*, 4 voll., Bologna 2005-2010, II, 2007, pp. 899-950. Nel testo epigrafico ho emendato BRO PRIMIS in PRO PRIMIS.

<sup>228</sup> La torre dell'orologio, al centro della facciata del palazzo, fu costruita nel 1673 e rimaneggiata nel 1709 e nel 1760 (G. CAPELLI, *Piazza Grande. Da Parma romana al Duemila*, Parma 1989, p. 33).

<sup>229</sup> La campana originaria è stata sostituita con una copia nell'aprile 2006.

<sup>230</sup> L'orditura di travi in legno andò distrutta in un incendio nel 1299. Cresciuta sempre più in altezza ed arricchitasi di pinnacoli e gallerie, la torre crollerà nel 1606 (CAPELLI, *Piazza Grande*, p. 29).

*mense* ricorda che nel 1287 «factum fuit in sumitate turis comunis unum aedificium de lignis pro campana magna nova ponenda, que com [sic] ibi fuisset posita, in tercia pulsacione fracta fuit»<sup>231</sup>. Questo *aedificium* era molto probabilmente il castello ligneo che sosteneva la campana in cima alla torre, non sappiamo se entro una cella campanaria o sopra la torre stessa<sup>232</sup>.

Dal *Chronicon parmense* si ricava notizia della fusione, nel 1244, di una «campana magna» per il Comune; il riferimento alle dimensioni farebbe pensare all'esistenza di almeno un altro bronzo più piccolo<sup>233</sup>. Dalle cronache pare infatti di capire che nel 1246 fu collocata sulla torre anche una campana piccola (*tintinellum*) per rispondere ad esigenze di diversificazione dei segnali<sup>234</sup>.

Le cronache sono molto ricche di notizie sulle distruzioni subite dalla torre e dalle sue campane e sulle successive rifusioni. Rimandando ad altra sede l'esame della complessa storia campanaria del Comune di Parma accenniamo almeno al bronzo fuso nel 1247. Nato come simbolo della libertà e della potenza comunali, fu collocato al centro della *platea* dopo la vittoria dei Parmigiani contro Federico II. Inizialmente posto su un'impalcatura di travi lignee, già nel 1310 fu innalzato su tre alte colonne marmoree<sup>235</sup>, divenute quattro nel 1420<sup>236</sup>. La struttura doveva avere un forte impatto monumentale sullo spazio cittadino e Bonaventura Angeli, alla fine del Cinquecento, racconta così la sua realizzazione:

In questo tempo fu fatta dal Comune una campana grande, con questi versi intorno: «Mille, et ducentis Domini labentibus annis / Septem et quadraginta, hic ego sum posita», la quale fu posta nella piazza suso tre colonne. Con nuova invenzione, disse il Sardo, ella col torello di pietra, del quale dicemmo disopra, essere l'arme et l'insegna de Parmigiani<sup>237</sup>.

<sup>231</sup> *Chronicon parmense*, p. 54.

<sup>232</sup> Strutture come queste sono testimoniate in pittura, come nel ciclo assiate di Giotto (*La cacciata dei diavoli da Arezzo*) e in una miniatura del *Libro del Biadaio* di Domenico Lenzi.

<sup>233</sup> *Chronicon parmense*, p. 13: «Et hoc anno facta fuit campana magna communis».

<sup>234</sup> «In [...] MCCXLVI [...] tintinnellum cum chorda aricalchi positum fuit ad turrem Communis» (*Chronica parmensia a seculo XI ad exitum seculi XIV*, Parmae 1858, p. 16).

<sup>235</sup> Si veda A.M. EDOARI DA ERBA, *Excerpta e compendio chronicorum omnium sec. XIV*, *ibid.*, pp. 400-444: 402.

<sup>236</sup> Cfr. B. ANGELI, *La historia della città di Parma, et la descrizione del fiume Parma*, Parma 1591, p. 121; PEZZANA, *Storia*, II, 1837, p. 183; G. STELLA, *Parma. Quaderni parmensi*, Parma 1988, p. 92.

<sup>237</sup> ANGELI, *La historia della città di Parma*, p. 121.

La campana ed il torello, una statua in pietra raffigurante un toro con le corna d'oro realizzata pochi anni prima, erano dunque affiancati a simboleggiare le istituzioni comunali<sup>238</sup>.

La campana è ricordata nell'*Historia dell'antichità di Milano* di Paolo Morigia, stampata l'anno successivo all'opera dell'Angeli. L'autore, che fornisce una data differente per la collocazione del bronzo, ricorda come esso recasse le insegne dei Visconti: «[...] et l'anno 1357 fu messa la gran Campana sopra le tre colonne su la piazza di Parma, come anco di presente si vede con armi de' Signori Visconti»<sup>239</sup>. Il passo documenta la rilevanza storica del manufatto: in esso si riconosce un'importante testimonianza del passato della città e la memoria araldica non passa inosservata (più di trecento anni dopo) nell'ottica di un recupero storiografico delle tracce del dominio milanese. È un riconoscimento, neppure tanto implicito, dell'ufficialità della campana e del suo peso rappresentativo.

29a La campana compare nella più antica mappa di Parma conservata, datata 1460, al centro della «piazza», in dimensioni ingigantite che ne evidenziano l'emblematicità nello spazio urbano. Finì presto per decadere «al ruolo di 'gogna' senza sbarre»<sup>240</sup>: sotto di essa venivano infatti condotti i falliti dolosi, cittadini morosi che intendevano autodenunciarsi per emendarsi in prima persona dai reati di ordine finanziario di cui si erano macchiati<sup>241</sup>. Con tale atto, i debitori potevano sfuggire alla prigione, rinunciando pubblicamente ai loro beni in favore dei creditori. Per questo il nostro bronzo è spesso richiamato negli indici dei volumi storici come 'campana dei falliti dolosi', oltre che come 'campana di piazza' o 'battifolle'. Dimenticato da tutti, la campana tornerà dopo alterne vicende<sup>242</sup> in fonderia come materiale

<sup>238</sup> La campana fusa per il Comune da Gian Giacomo Alessi nel 1608 reca ancora lo stemma della *civitas* (cfr. *infra*).

<sup>239</sup> P. MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia 1592, p. 128.

<sup>240</sup> CAPELLI, *Piazza Grande*, p. 42.

<sup>241</sup> Sotto la campana era collocata una pietra detta appunto 'dei falliti dolosi'; presso di essa i colpevoli si liberavano dal pericolo di essere imprigionati accusandosi tre volte e preferendo le parole *cedo bona*.

<sup>242</sup> ANGELI, *La historia della città di Parma*, p. 741, informa che fu trasferita nel 1566 nella piazza della Rocchetta: «Poco appresso la campana del Comune, che si trovava essere stata su la piazza Trecento et più anni, posta suso tre colonne, fu levata di quel luogo, et condotta nel Codiponte et sopra le medesime colonne fu accomodata nella piazza detta della rocchetta, dove oggidì ella si vede ancora». Già nel 1500 i Francesi, nel saccheggio della città, avevano tentato di distruggerla. Secondo una notizia anonima successiva al 1550 (raccolta nel secondo Ottocento da Amadio Ronchini), la campana era ancora al

di recupero, e null'altro ne resta all'infuori delle memorie storiche<sup>243</sup>.

Nel 1453 venne fusa da Leonardo di Cavazapo la campana cui si è accennato in apertura e su cui intendo soffermarmi per l'importanza del corredo epigrafico. L'iscrizione, che Angelo Pezzana ricavò da un calco del collezionista d'antichità Giuseppe Giordani, recita: MCCCCLIII LEONARDUS DE GAVAZAPO DE PARMA ME FECIT T(EM)P(OR)E ANTIA(NA)TIS. A questo testo seguono nomi dei dodici Anziani del Comune committenti del bronzo per conto della *civitas*, oggi quasi completamente illeggibili per la corrosione della superficie, ma documentati dal Pezzana<sup>244</sup>. 29b

La ricca epigrafe, testimone di uno spaccato di vita politica ed analoga nella concezione a quella della campana del 1401 di Santa Maria del Fiore a Firenze<sup>245</sup>, è accompagnata da due *Santi* entro quadrilobi, che, insieme ad una *Vergine col Bambino* e ad un *Cristo crocifisso tra Maria e Giovanni*, completano l'elegante e sobrio apparato decorativo. I due santi, finora non identificati, vestono presumibilmente un abito monastico. L'uno potrebbe rappresentare san Bernardo degli Uberti, monaco vallombrosano proclamato patrono insieme a sant'Ilario nel 1548, ma già dall'epoca della sua morte (1133) venerato come protettore 'politico' della città per il suo ruolo nella disputa tra filoimperiali e filopapali. Quanto all'altro santo, va respinta l'ipotesi d'identificarlo con Giovanni da Parma perché, nonostante l'abito monastico e quello che potrebbe essere un serpente sulle sue spalle (in riferimento ad uno dei suoi miracoli), la sua elezione tra i santi patroni di Parma risale al 1534 ed il suo culto non si affermò prima di allora. 29c

La campana fusa nel 1608 da Gian Giacomo Alessi reca invece lo stemma della città di Parma con la croce e il toro rampante e l'immagine del patrono, sant'Ilario di Poitiers, in un'associazione araldico-patronale che connota il bronzo come strumento ufficiale al servizio della *civitas*. 30a, b

---

centro della piazza alla metà del secolo (G. DREI, *L'antica torre del Comune*, «Aurea Parma», 4, 1923, pp. 203-208: 207).

<sup>243</sup> La sua distruzione avvenne probabilmente intorno alla metà del XVII secolo per necessità belliche legate alla guerra di Castro (*Parma. La città storica*, a cura di V. Banzola, Parma 1978, p. 112).

<sup>244</sup> PEZZANA, *Storia*, IV, p. 125: «Bartol. Gabrieli, Marchionne Della Porta, Paolo Ravacaldi, Ugolino Garimberti, Salvo da Marano, Ilario Bergonzi, Giovanni Balducchini, Luigi Crivelli, Antonio Stadiani, Damiano Cantelli, Antonio Bonzagni, Martino Cavalca».

<sup>245</sup> Cfr. *supra*, II.5.

II.8. *Brescia: la campana civica dell'orologio*

31 Un altro interessante bronzo civico è la campana dell'orologio di Piazza della Loggia a Brescia, percossa dai due automi popolarmente detti *Macc' de le ure* (i 'matti delle ore'). Fusa dal bresciano Nicola Cattaneo nel 1581, anch'essa reca il ricordo epigrafico ed iconografico delle autorità che ne promossero l'esecuzione<sup>246</sup>.

L'iscrizione menziona Fulvio Ugoni e Quinto Calzavellia, sindaci preposti ai beni ed alle finanze comunali<sup>247</sup>. Nella seconda fascia dall'alto si legge: MDLXXXI FULVIO UGONIO DOCT(OR) ET QUINTO CALZAVELIA SINDICIS. Il fonditore è ricordato in un cartiglio nella quinta fascia: HOC OPUS F(ECIT) NICOLAUS F(ILII)S Q(UO)D(AM) IOANES DE CATANEIS CIV(ITATI)S BRIXAE MDLXXXI<sup>248</sup>. La fascia al di sotto dell'iscrizione presenta una teoria di sedici santi, apostoli e patroni disposti in circolo intorno all'immagine della *Vergine col Bambino*: si è visto come le immagini sacre, in particolare la *Vergine* ed il *Crocifisso*, fossero una costante anche sui bronzi di destinazione civica. Ma è nella quarta fascia, la maggiore, che troviamo l'essenza del significato civico della campana: il leone rampante, stemma di Brescia, tra i santi Faustino e Giovita in armi, ufficialmente patroni della città dal 1438.

II.9. *Araldica famigliare: campane e celebrazione dinastica*

Sono da ricordare in questa sede, per il forte legame tra manufatto e manifestazione visiva della committenza, i casi delle campane donate alle chiese da committenti privati e dalle autorità. Gli esempi potrebbero essere innumerevoli e l'argomento è assai complesso, al punto di incontro tra celebrazione dinastica ed enunciazione di potenza politica e prestigio sociale.

---

<sup>246</sup> Sull'orologio cfr. *L'orologio di Piazza della Loggia: la misurazione del tempo tra tecnica e arte*, a cura di C.M. Belfanti, Brescia 2001; A. RAPAGGI, *Cronologia dei principali interventi all'orologio*, in *Il tempo ritrovato. L'orologio di piazza della Loggia restaurato*, Brescia 1986, pp. 107-108. Nicola Cattaneo, figlio di Giovanni, apparteneva ad una famiglia specializzata nella fusione del bronzo, la cui attività è documentata per i secoli XVI e XVII (*L'orologio di piazza della Loggia*, pp. 58-59).

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> R. STRADIOTTI, *La campana di Nicola Cattaneo*, in *Il tempo ritrovato*, pp. 101-106.

Propongo qui sei esempi, tra i quali spiccano quelli di area parmense, che nonostante l'assoluta rilevanza (storica, ma anche artistica) non hanno ricevuto sino ad ora molta attenzione.

La campana fusa nel 1320 da Sucharo e Bonaventura per San Martino a Lucca reca una replica del sigillo di Castruccio Castracani la sua immagine a cavallo: i marchi o bolli, spesso in forma di sigilli, erano impiegati per indicare la committenza attraverso il linguaggio più ufficiale della sfragistica. In questo caso il medaglione con l'immagine del signore è ripetuto ben tre volte. Attorno a ciascun bollo corre l'iscrizione «Kastruccius Kastracani de Anterminellis», e Castruccio è nuovamente ricordato nella lunga iscrizione su tre righe intorno alla calotta: «T(em)p(o)r(e) magnifici d(omi)ni Kastruccii de Anterminellis d(omi)ni Luc(ae)»<sup>249</sup>.

32

Una campana oggi nel chiostro dell'abbazia benedettina di Santa Maria della Neve a Torrechiara (Parma), datata 1475<sup>250</sup>, celebra il fondatore dell'abbazia, il conte di Berceto Pier Maria Rossi. Ai Rossi è riferibile lo scudo *al leone rampante*, mentre nel giglio e nell'aniconico intreccio che lo affianca sono da riconoscersi l'emblema personale<sup>251</sup> di Bianca Pellegrini d'Arluno (favorita di Pier Maria, che nel castello di Torrechiara la omaggerà ricorrendo costantemente all'araldica) e un monogramma formato dall'incrocio delle iniziali del nome Petrus Maria. L'apparato decorativo è completato da un'insegna a forma di M intrecciata ad un nastro, che trova confronti con formelle fittili del castello, e da una placchetta con due cuori entro corone marchionali, entrambi emblemi della *gens Rubea*<sup>252</sup>. L'iscrizione, oltre all'invocazione sacra CH(RISTUS) VICIT CH(RISTUS) REGNAT CH(RISTUS) IMPERAT ed alla firma del fonditore A(N)TONIUS F(ECT), porta l'indicazione PETRUS MARIA DE

33a

33b

33c

<sup>249</sup> Si riporta la trascrizione da *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 81, 172.

<sup>250</sup> La campana venne fusa per l'abbazia, i cui lavori di fondazione iniziarono nel 1471. Per la storia dell'edificio si veda L. SUMMER, *La Badia di Torrechiara*, «Archivio storico per le Province Parmensi», s. 4, 25, 1973, pp. 119-175: 141.

<sup>251</sup> Non si tratta dell'arme della famiglia Pellegrini, assai più complessa, riprodotta nello zoccolo in terracotta della Camera d'oro del Castello di Torrechiara insieme al leone dei Rossi, al nastro con il motto *Nunc et semper* e all'emblema con due cuori uniti cinti da tre corone marchionali e il motto *Digne et in aeternum* (G.B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 voll., Pisa 1886-1890, II, 1888, p. 306; G. CAPELLI, P.P. MENDOGNI, *Il castello di Torrechiara. Storia, architettura, dipinti*, Parma 1994, p. 32; P.P. MENDOGNI, *Torrechiara. Il castello e la Badia Benedettina*, Parma 2002, pp. 25-26).

<sup>252</sup> A. MORDACCI, *Una campana di Antonio da Ramiano (1475)*, in *L'abbazia benedettina di Santa Maria della Neve a Torrechiara*, Parma 2009, pp. 147-151: 147-148.

RUBEIS CO(MES) BERCETI F(ECIT) F(IERI) MCCCCLXXV<sup>253</sup>.

34 Sempre nel Parmense, nella chiesa dei Santi Abbondio e Moderanno di Berceto, si conserva una splendida campana fusa nel 1497 per iniziativa di Bertrando Maria Rossi, figlio naturale di Pier Maria, al quale il padre aveva lasciato in appannaggio Berceto<sup>254</sup>. Anche in questo esemplare non manca la memoria araldica dell'autorità committente, in forma di sigilli rotondi recanti l'arme del conte, mentre tutt'intorno corre l'iscrizione: BERTRANDUS MARIA COMES BERCETI URBIS COMES BERCETI. I bolli sono ben dodici: sei minori (con l'arme personale di Bertrando, un cimiero sormontato da un dragone)<sup>255</sup> e sei maggiori (il leone rampante, blasone dei Rossi). Bertrando è ricordato anche nell'iscrizione principale in cui, oltre all'invocazione alla Vergine e ai santi dedicatari della chiesa<sup>256</sup>, si legge: BELTRANDO DE RUBEIS BERCETI COMITE ET DOMINUS. Le due campane dei Rossi si pongono – come alcuni dei casi esaminati – su un piano più complesso di quello della committenza nobi-

<sup>253</sup> La campana, ricordata in PEZZANA, *Storia*, III, p. 368, è stata pubblicata in vari contributi: ricordiamo I. DALL'AGLIO, *La Diocesi di Parma*, 2 voll., Parma 1966, II, p. 1037; E. DALL'OLIO, *Itinerari turistici della provincia di Parma*, 3 voll., Parma 1975-1976, I, 1975, p. 122; G. CIRILLO, G. GODI, *Guida artistica del parmense*, 2 voll., Parma 1984-1986, II, 1986, p. 266; L. SUMMER, *Il castello e la badia di Torrechiara: nuova guida storico artistica*, Parma 1991, p. 58; *Le trame della storia fra ricerca e restauro*, II. *Risultati di un censimento nei Comuni di Langhirano, Lesignano, Tizzano, Corniglio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Etnoantropologico di Parma e Piacenza, Parma 2005, p. 192. Il riconoscimento della data corretta (1475 anziché 1472, riportato in tutta la precedente bibliografia) si deve a MORDACCI, *Una campana*. N. PELICELLI, *Pier Maria Rossi e i suoi castelli*, Parma 1911, p. 42 accenna a più campane commissionate dal Rossi per l'abbazia, evidentemente perdute con le successive requisizioni belliche.

<sup>254</sup> Si veda *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, III. *Provincia di Parma*, a cura del Ministero dell'Educazione Nazionale Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma 1934, p. 173; A.C. QUINTAVALLE, *La strada Romea*, Parma 1975, pp. 213-218; DALL'OLIO, *Itinerari turistici della Provincia di Parma*, II, 1976, pp. 127-128; ID., *Gli antichi bronzi*, «Gazzetta di Parma», 20 aprile 1976, p. 8; G.Z. ZANICHELLI, *Sant'Abbondio, San Remigio, poi San Moderanno a Berceto*, in *Natura e cultura in Val Baganza*, Parma 1996, pp. 123-127: 123; PELLEGGRI, *Un feudatario*, p. 306.

<sup>255</sup> Cfr. M. PELLEGGRI, *Un punto d'arrivo nella Val Baganza: Berceto*, «Per la Val Baganza», 1, 1977, pp. 36-39, che nota la presenza dei bolli con il leone rampante e con il «drago» (così definisce il più complesso cimiero, p. 36), cui il resto della bibliografia non dedica spazio.

34 <sup>256</sup> Questa l'iscrizione principale, su due fasce: ANNO DOMINI MCCCCLXXXVII AD HONOREM DEI BEATISSIME VIRGINIS MARIE SANCTORUM REMIGII ABONDII MODERANNI BROCARDI ET CHR(IST) OFORI BELTRANDO DE RUBEIS BERCETI COMITE ET DOMINUS. Il nome del fonditore figura entro un rettangolo separato, al di sotto di un'immagine del *Cristo in Pietà* affiancata da due bolli coll'arme personale di Bertrando: JACOBUS DE REGIO ME FECIT. Per la sottoscrizione cfr. C. BERNAZZANI, *Le sottoscrizioni dei magistri campanarum: nomi e itinerari dei fonditori di campane medievali nei territori diocesiani di Parma e Piacenza*, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, pp. 99-136: 115, 129.

liare privata: i due donatori erano anche signori territoriali dell'area in cui sorgono le istituzioni religiose cui i bronzi furono destinati.

Per concludere, ricordo altre due campane conservate presso il Museo di Castelvecchio a Verona: una, del 1488, fu donata da Gabriele Melchiorre Malaspina a San Giovanni in Sacco<sup>257</sup> e reca lo stemma familiare sopra la fascia iscritta superiore. L'altra, datata 1590 e fusa per San Rocco a Quinzano<sup>258</sup>, è ornata da tre stemmi appartenenti ad Agostino Giusti, Francesco Bevilacqua e Geronimo Canossa. Ad essi si aggiunge l'insegna dalla *Communitas Veronae*, in un connubio tra autorità pubblica e committenza privata che scaccia ogni residuo dubbio sulla valenza propagandistica dell'apparato decorativo della campana. 35 36

### Conclusioni

Anche nell'ambito dell'iconografia campanaria, come per tutti i fenomeni figurativi, esistono dunque non poche varianti, benché una linea di continuità, nella concezione della campana come spazio di raffigurazioni dal potere 'ufficializzante', attraversi i secoli, fissando una tradizione lunghissima e per certi aspetti ancor oggi viva. Il ricorso all'araldica nella decorazione delle campane testimonia l'intento delle autorità, comunali e signorili, di sancire l'ufficialità del suono. Alla campana si riconosce un valore intrinseco, ed un 'plusvalore' derivante dall'importanza e dall'ufficialità del suo suono. Da parte della committenza dinastica, l'intento è essenzialmente celebrativo: la campana, oltre ad esibire il prestigio sociale ed economico in quanto oggetto costoso, era un manufatto destinato a durare nel tempo, a mantenere viva la memoria dei nomi ricordati nelle epigrafi o per mezzo delle armi araldiche.

L'immagine dei santi patroni, pur attestata in numerosi casi, è meno frequente dell'ornamentazione araldica sulle campane di destinazione civica:

---

<sup>257</sup> *Fonditori di campane*, p. 47. La campana reca memoria anche epigrafica del committente: CHR(ISTU)S REX VENIT IN PACE ET D(EU)S HO(MO) FACTUS EST MCCCCLXXXVIII SEBASTIANUS DE PADUA F(ILIU)S GABRIEL MELCHIOR MALASPINA.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 62. La campana fu realizzata dai fratelli Giulio e Ludovico Bonaventurini. Sotto gli stemmi sono scritti i nomi dei donatori, in quell'anno fabbricieri della chiesa da cui il bronzo proviene: IO(HANNES) FRANCISCUS BIVILAQUA COMES HIERONIMUS CANOSSA COMES AUGUSTINUS IUSTUS COMES.

iscrizioni, stemmi e sigilli ne marcavano con forza l'ufficialità. Il sigillo è segno visibile dell'autorità che agisce in quanto persona giuridica e della sua sovranità: la campana mostra così anche il suo lato di oggetto 'terreno'. Mai del tutto laica, essa non è solo il tramite benedetto tra la comunità e Dio, ma anche uno strumento nel quale esibire il ruolo delle autorità terrene, quasi anteponendo la loro commemorazione al legame con il divino.

L'unione di sacralità e funzionalità nel suono non venne mai meno: la funzione di segnale d'allarme in occasione di calamità naturali si intrecciava, ad esempio, al valore apotropaico attribuito per tradizione al suono della campana, che poteva cacciare tempeste in quanto *res sacra*, oggetto di uno speciale rito di benedizione<sup>259</sup>. Allo stesso modo, un suono come quello della campana del carroccio si rivestiva di connotazioni simboliche e sacrali non meno evidenti della finalità pratica di convocazione dell'esercito. I segnali ufficiali che scandivano le attività quotidiane e amministrative della città si accostavano a quelli ecclesiastici delle ore canoniche, quando non coincidevano con essi: benché pertinenze e diritti sul suono dei bronzi fossero chiarite dalle leggi, un comune orizzonte percettivo li affiancava nella mentalità del cittadino, che distingueva i segnali e riconosceva il potere normativo ed inviolabile del suono di tutti i bronzi, ecclesiastici e civici. L'attenzione che cronisti, letterati e giuristi rivolgono loro è, come si è visto, indice di un loro innegabile protagonismo nel paesaggio sonoro urbano e di un consapevole e diffuso riconoscimento del loro valore simbolico.

La campana esprime così la sua doppia valenza di oggetto d'uso e di simbolo, sia in quanto strumento sonoro che in quanto manufatto. Come strumento, in forza delle normative che sancivano l'obbligo di rispettarne i segnali; come manufatto, nel suo apparato decorativo ed epigrafico e nel suo essere 'oggetto-emblema' in grado di rappresentare simbolicamente, nel linguaggio delle immagini, i principi di unità della *Communitas* e di ufficialità del potere.

La campana è così un oggetto che, come pochi altri, coniuga, in un prisma sfaccettato, il massimo livello di concretezza d'uso alla più alta connotazione simbolico-sacrale, passando per varianti formali e d'impiego generate

---

<sup>259</sup> Cfr. gli spunti sul tema in J. LECLERCQ-MARX, *Vox Dei clamat in tempestate. À propos de l'iconographie des Vents et d'un groupe d'inscriptions campanaires (IX-XIII siècles)*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 42, 1999, pp. 179-187.

dalle più diverse realtà artistiche e politiche. La durata incredibilmente lunga di consuetudini d'uso e concezioni ornamentali ne fa una testimonianza storica di prim'ordine, anche per cogliere elementi di contatto tra contesti geografici e storici per altri aspetti lontanissimi.

*Abstract*

This article focuses on epigraphy and heraldry on bells as a mirror of the civic authorities will of self-representation and celebration. The first part examines, from an historical point of view, the origins and the achievement of the use of civic bells in the Middle Ages and later on in the modern age: they really became instruments of the power and were the basic signals to regulate both the administrative activities and the daily ones. Passages from chronicles, literary works and statutes help to understand their importance in the past. The second part gathers in examples of civic and ecclesiastical bells on which public (but also private) purchasers wanted to be remembered and celebrated through images and inscriptions. The bells taken into consideration date back to the 13th, the 14th and the 15th century, with few 16th century examples to show how this use crossed the time.



## APPENDICE

### DAL CAPITOLARE DEL COMUNE DI BERGAMO<sup>1</sup>

*Il Capitolare (BMBg, Archivio Storico Comunale, sezione antico regime, ms. AB 94, ; cfr. nel testo a p. 319) costituisce una delle raccolte di mansioni e regolamenti previsti per le figure attive nel quadro politico-amministrativo della città di Bergamo.*

*Il volume, la cui carta introduttiva reca in calce la data 7 agosto 1657 e il nome del cancelliere Bartolomeo Farina, è il risultato di un accorpamento di scritture normative redatte da mani diverse, in momenti differenti, tra Sei e Settecento, per riunire le regole previste per le cariche contemplate, agevolandone la consultazione. Le cc. 122r-127v contengono le normative previste per i ballottini. Il titolo della sezione del Capitolare ad esse dedicata, a c. 122r, è seguito dal rimando al capitolo LXXIII della collatio prima degli statuti cittadini del 1491. Intitolato De electione servitorum campanariorum, il capitolo elenca, insieme al successivo LXXIV (De eodem), le mansioni dei Servitores Communis Bergomi, con specifici riferimenti alle modalità e alle occasioni di suono delle campane, nonché alla piena responsabilità assegnata a questi funzionari civici in caso di rottura o danneggiamento dei bronzi (per il testo statutario, cfr. Statuta Magnificae Civitatis Bergomi cum Correctionibus, Reformationibus, et aliis Decretis, Bergomi 1727, pp. 29-30).*

*La regolamentazione delle mansioni dei ballottini fu soggetta a ripetute integrazioni e aggiunte normative, come mostrano (oltre agli aggiornamenti sei e settecenteschi elencati, nel Capitolare qui preso in esame, alle cc. 125r-127v, in ordine cronologico dal 1616 al 1757) i Ballottinorum capitula del 3 febbraio 1588 (BMBg, Archivio Storico Comunale, sezione antico regime, ms. S.4.41, c. 194r-v) e altre normative conservate nei capitolari seicenteschi, ivi, ms. Spec. Doc. 992, c. 17v (deliberazione del 18 dicembre 1560) e, ivi, ms. Sala I.D.7 26, c. 79r-v. I capitula del 3 febbraio 1588 sono riportati anche nel ricco registro, ivi, ms. 1.2.3.8-1 (cc. 3v-4r), preceduti dal testo della Riforma delli obblighi et capitoli vecchi dei balotini del 21 dicembre 1571 (ibid., cc. 2-3r) e seguiti da un capitolo aggiunto il 18 maggio 1591 (ibid., c. 4r-v).*

---

<sup>1</sup> Trascrivo qui i passi che ritengo più significativi del testo che occupa le cc. 122r-125r. La c. 126r-v, intitolata *Giornate nelle quali si sonano alla distesa le campane della Città et dalla medesima sono pagate*, reca un elenco di festività religiose con l'indicazione delle relative modalità di suono previste e della paga, in soldi, spettante al campanaro; è differente per supporto cartaceo e grafia dalle carte precedenti, certamente posteriore. Nella trascrizione ho sciolto tutte le abbreviazioni; ho introdotto segni di interpunzione e maiuscole secondo i criteri moderni; ho mantenuto gli a capo che scandiscono il testo.

BMBg, Archivio Storico Comunale, sezione antico regime, ms. AB 94, *Capitolare*, cc. 122r-125r

c. 122r

*De balotinis*

*Capitoli de servitori provisionati della Magnifica Communità chiamati balottini confirmati nel Magnifico Maggior Consilio sotto li 30 dicembre 1616*

1. Siano obbligati i quattro balottini essequire et fare tutti i servitii di dita Magnifica Communità et per suo interesse come si sarà ordinato per li Magnifici signori Antiani collegi, Deputati et Cancellieri così dentro la Città come fuori; et quando gli convenga andar più distante dalla città di milia cinque siano loro pagati soldi quaranta per il nolo del cavallo et oltre milia quindici di distanza lire quattro et niente altro.

2. Ogni volta che sarà ordinato di convocar il consiglio così maggiore come minore, o altra congregatione de Deputati o Collegi per causa publica, debbano andar ad avisar i Signori Antiani Consiglieri e Deputati comandandoli che si trovino il giorno at hora terminata, nel qual giorno anticipatamente tutti essi si trovino alla loggia, et siano pronti a sollecitarli et congregarli [...].

3. Che tinghino netta la sala et cancellaria et loggia et ogni cosa della comunità cittadina per quanto sia in loro potere et a debito de buoni et fedeli servitori.

4. Habbiano similmente custodia del Palazzo della Ragione di sopra et quello aprir e serrar a tempi debiti [...].

5. Et custodischino la torre del commune et tenghino sempre chiuse le porte et avertiscano dove si seguisse bisogno di reparatione o pericolo intorno quella e campane. Essi diano aviso et sia fatto inventario di ciò che si trova sopra di quella ferramenti e ogni cosa che sia loro consignata. Né permettino che alcuno vadi su la torre

c. 122v

a sonar campane o far altra attione senza la presenza et assistenza di uno

di loro per schivar li inconvenienti [...].

9. Che debbano sonar i botti della bina et del consiglio due volte mezza hora per volta et i segni all' hora di ridursi il consiglio l' Ave Maria di mezzo giorno et della sera, i botti della serrata delle porte all' hora debita, i tre segni doppo l' hora di notte secondo il consueto, le vigilie e feste comandate, nell' hora delle processioni et altre occorrenze di pubbliche allegrezze, accidenti straordinarii, et nei tempi pericolosi di tempesta, avertendo a non sonarle quando si fanno prediche et si cantano officii solenni nelle chiese di S. Maria e di S. Vincenzo, eccetto i casi gravi, et nel sonarle per le suddette et altre occorrenze avino moderatione non toccando la campana grossa, se non nei casi e giorni come sarà loro prescritto nel particolare regolato nel fine<sup>2</sup> [...].

c. 123r

16. Il salario sia di lire quindici al mese per ciascuno et un vestimento ogni anno, cioè cameca calce calcette e capello una volta di panno et l' altra di drappo leggiero, un feramolo di panno ogni

c. 123v

quattro anni et un altro leggiero alternatamente di color rosso con guarimento di color giallo alla livrea solita. Delli quali habiti et livrea siano obligati andar continuamente vestiti secondo i tempi in pena di perder il salario di un mese per volta, salvo se non haveranno licenza in scrittura dalla maggior parte de Signori Antiani [...].

c. 124r

*Ordini del sonar le campane*

Ogni giorno al mezzodì l' Ave Maria con la campana seconda. Sonate le 23 hore i botti della serrata con detta campana al numero di trenta in quaranta. La sera alle vintiquattro l' Ave Maria. A una ora e mezza, giusta di notte, cominciino con la terza campana doi segni longhi et in fine con la seconda con botti sin alle due hore di notte.

---

<sup>2</sup> Si fa riferimento agli *Ordini del sonar le campane*, un dettagliato regolamento che occupa le cc. 124r-125r (cfr. subito *infra*).

Li sabbati e vigilie di feste comandate alle hore vinti una sonino tre volte con la seconda campana e le due inferiori a botti da festa per un quarto di hora in tutto.

Le Domeniche e feste indette, finita la Messa grande, sonino come sopra tre volte et alle hore 21 il simile da festa.

c. 124v

Le feste delle chiese di questa Città et delli santi protettori delle arti et fraglie non comandate tocchino le campane come avanti tre volte sonata l'Ave Maria et la mattina al levar del sole et niente più, potendo da quelli haver l'elemosina et honorario solito e da gl'altri ancora.

Le vigilie e feste delli santi i corpi de quali sono nella chiesa cathedrale et altre chiese non comandate il simile.

Le feste e giorni ordinati dalla Città per qualunque causa.

Tutta la quattagesima, doppo finita la predica, sonino un segno con la terza campana, doppo il quale si possa agitar cause in palazzo come fu ordinato nel 1523, et avanti l'Ave Maria un segno simile secondo il consueto.

Quando si fanno le processioni le seconde e terze Domeniche del mese per la piazza sonino con le tre campane come sopra da festa.

Et per le altre processioni ancora che si cominciano dal Domo per altre solennità.

La Campana maggiore non si possa sonare se non nelli seguenti giorni et occorrenze.

Le vigilie et le feste principali Natale di Nostro Signore, Primo dell'anno, Epifania, Pasca di Resurrezione, Assensione, Pentecoste, Corpus Domini.

Tutte le vigilie e feste della Beatissima Vergine et de Santi Apostoli sonando ancora la sera doppo l'Ave Maria et la mattina.

Santo Alessandro, Santo Vincenzo, Santo Marco et d'ogni santi et la sera.

Nei giorni che entrano in reggimento gl'Illustrissimi Signori Rettori.

La festa della creazione dei Serenissimi Principi.

Et anche nelle altre pubbliche occorrenze quando gli sarà comandato da Magnifici Signori Anziani.

Sonate le due hore di notte non possano sonar le campane maggiori della torre fino alla mattina.

Ne casi d'incendio dentro la Città subito al toccar a marteli d'altre campane si preparino su la torre per sonar se hanno

c. 125r

motto et ordine per parte delli Illustrissimi Signori Rettori anco altri Pubblici Rappresentanti et non altrimenti.

Generalmente non possino sonar campane della torre oltre li casi sopraditti ad istanza di alcuna particolare chi si sia né secolare né regolare senza licenza della Magnifica Bina<sup>3</sup> et con assenso degl' Illustrissimi Signori Rettori.

Quando si hanno ad affittar ben all'incanto della comunità sonino tre segni anticipati al solito.

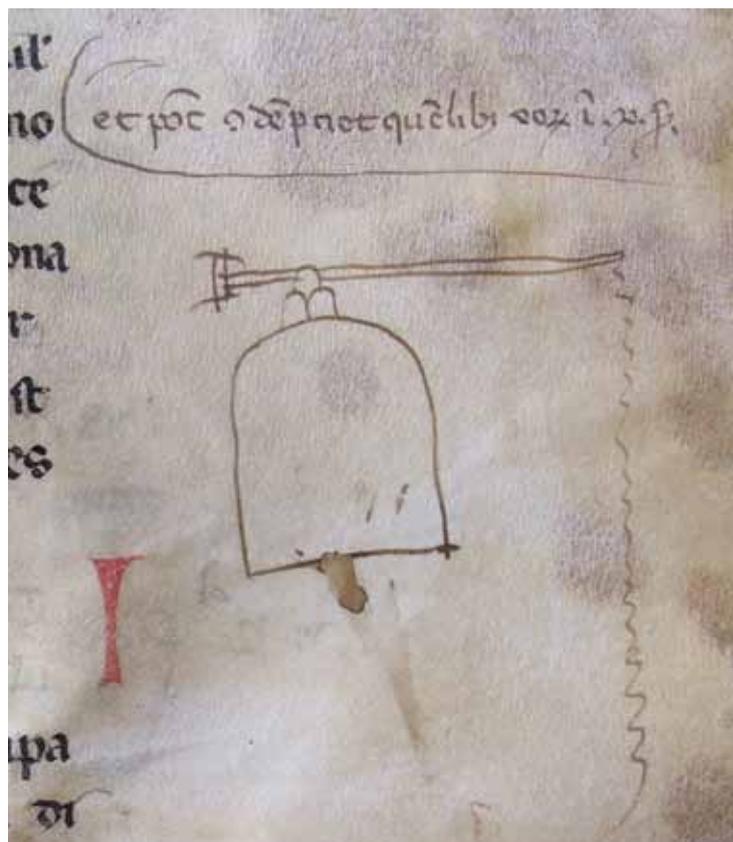
---

<sup>3</sup> Il Consiglio Minore.

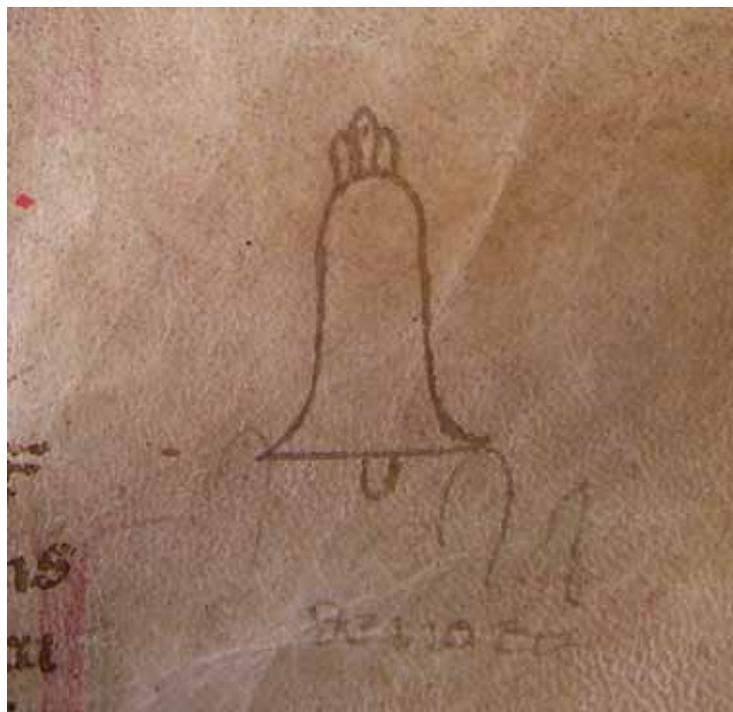
### *Referenze fotografiche*

- © Foto M. Ferrari: 1 (su concessione dell'Archivio di Stato di Brescia, Prot. n. 217/28.34.01.07 [1])
- © Reggio Emilia, Archivio di Stato: 2, 3 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, immagini non riproducibili)
- © Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati: 11, 12
- © Foto C. Bernazzani: 8, 13a-b, 14a-b, 15a-b, 17a-b, 18a-f, 19a-b, 20a-b, 24a-g, 25a-c, 26a-f, 29b-e, 30a-b, 31, 33a-c, 34
- © Siena, Biblioteca degli Intronati: 11, 12
- © Verona, Museo di Castelvecchio: 16, 17c, 35, 36
- © Milano, Musei del Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata: 23a-b
- © Foto L. Tosi: 22a-c

1. *Campana*. Archivio di Stato di Brescia, ms. ASC 1044 1/2, c. 113r.



2. *Campana*. Archivio di Stato di Reggio Emilia, Archivio del Comune, Statuti, 1311, c.n.n.

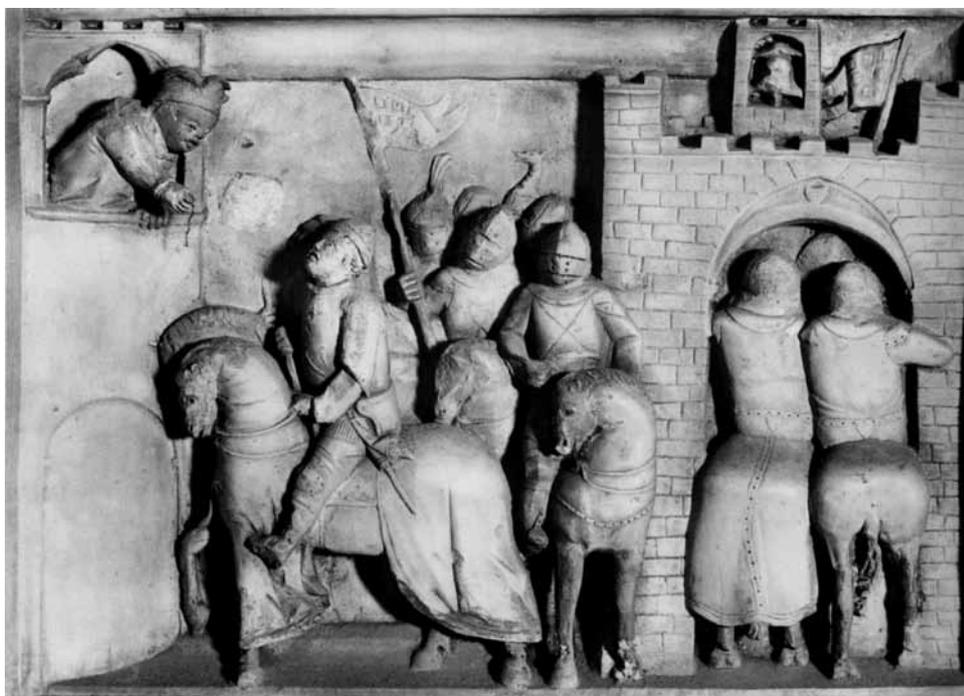




3. *Guardiano su torre con torcia e piccola campana.*  
Archivio di Stato di Reggio Emilia, Archivio del Comune,  
Statuti, 1312, c.n.n.



4. *La costruzione delle mura di Arezzo, rilievo della tomba di Guido Tarlati, 1330. Arezzo, Duomo (da P. REFICE, *Le città. Breve excursus di storia urbana*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, pp. 247-254: 248).*

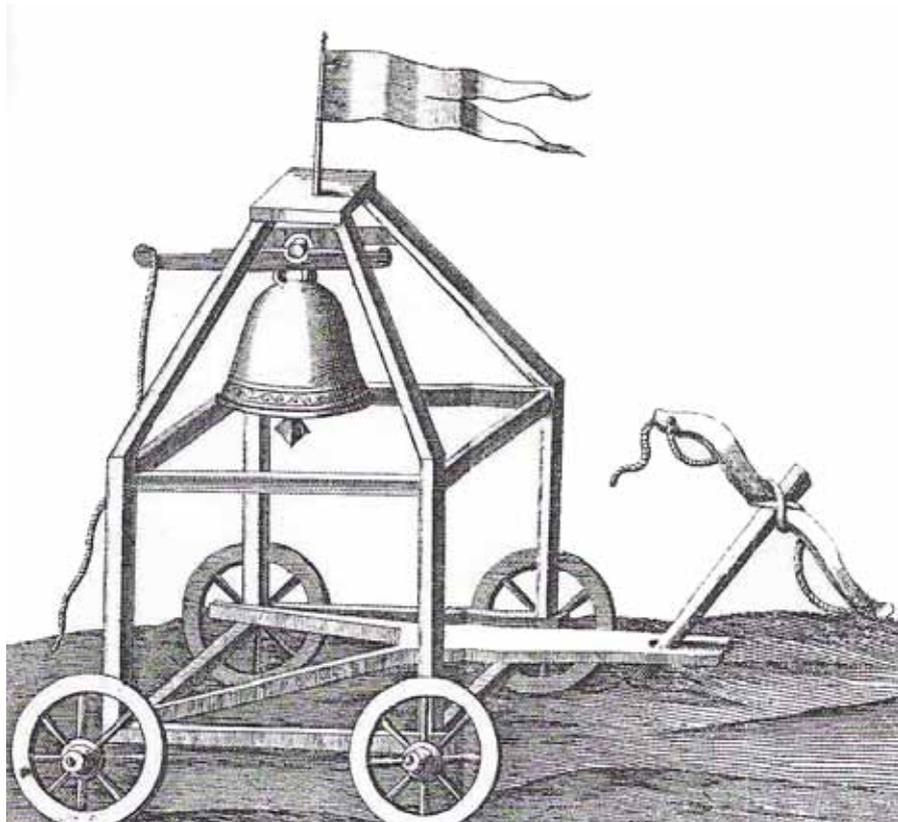
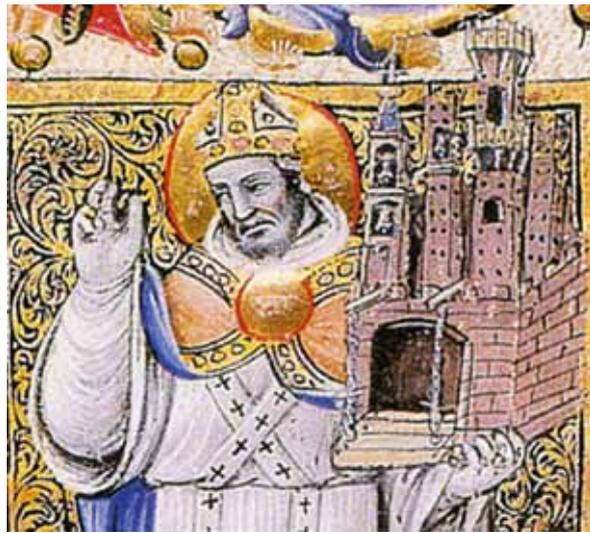


5. *La presa del castello di Bucine, rilievo della tomba di Guido Tarlati, 1330. Arezzo, Duomo (da R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Milano 2005, p. 228).*



6. *I poveri, cacciati da Siena, arrivano a Firenze*, miniatura dal *Libro del Biadaio*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tempi 3, c. 58r (da PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, tav. V).

7. *San Petronio regge la città di Bologna*, miniatura. Bologna, Archivio dei Creditori del Monte, Codici miniati, ms. 26, c. 2r (da *I santi patroni. Modelli di santità, culti e patronati in Occidente*, a cura di C. Leonardi, A. Degl'Innocenti, Roma 1999, p. 139).



8. *Carroccio con campana*. H. MAGIUS, *De tintinnabulis*, Amstelodami 1664, p. 64.



9. *Fiorentini con il carroccio alle porte di Siena*, miniatura dalla *Nuova Cronica* di Giovanni Villani. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi L VIII 296, c. 92r (da *Il Villani illustrato*, p. 142).



10. *Tradimento del ghibellino Rozzante prima di Montaperti (con il carroccio dei Fiorentini)*, miniatura dalla *Nuova Cronica* di Giovanni Villani. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi L VIII 296, c. 93v (da *Il Villani illustrato*, p. 143).



11. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Corteo trionfale dei Senesi di rientro a Siena*, ID. *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 18v.



12. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *Arrivo del corteo a San Cristoforo*. ID., *La sconfitta di Monte Aperto*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. A.IV.5, c. 20r.



13a. LOTTERINGO DI BARTOLOMEO PISANO, campana detta Giustizia, 1262. Pisa, campanile del Duomo.



13b. LOTTERINGO DI BARTOLOMEO PISANO, campana detta Giustizia, 1262, particolare della firma del fonditore. Pisa, campanile del Duomo.



14a. GUIDO DA MODENA, campana, 1310. Modena, Centro comunale di Piazzale Redecocca.

14b. GUIDO DA MODENA, campana, 1310, particolare con la firma del fonditore. Modena, Centro comunale di Piazzale Redecocca.





15a. MAESTRO MANFREDINO, campana di Federico della Scala, 1321, l'insegna scaligera. Verona, Museo di Castelvecchio.



15b. MAESTRO MANFREDINO, campana di Federico della Scala, 1321, lo stemma di Federico. Verona, Museo di Castelvecchio.



16. MAESTRI VIVENZIO E VITTORE, campana del vescovo Pietro della Scala, 1358, stemma del vescovo. Verona, Museo di Castelvecchio.



17a. MAESTRO JACOPO, campana della Torre del Gardello, 1370, *San Zeno pescatore*. Verona, Museo di Castelvecchio.



17b. MAESTRO JACOPO, campana della Torre del Gardello, 1370, *l'insegna scaligera*. Verona, Museo di Castelvecchio.



17c. MAESTRO JACOPO, campana della Torre del Gardello, 1370, particolare con il cimiero scaligero. Verona, Museo di Castelvecchio.



18a. ALESSANDRO BONAVENTURINI, campana detta Rengo, 1557. Verona, Torre dei Lamberti.

18b. ALESSANDRO  
BONAVENTURINI,  
campana detta  
Rengo, 1557,  
particolare con gli  
stemmi di Verona  
e di Cristoforo  
Cartolari, secondo  
Provveditore del  
Comune. Verona,  
Torre dei Lamberti.



18c. ALESSANDRO BONAVENTURINI,  
campana detta Rengo, 1557,  
particolare con gli stemmi del  
podestà Gabriele Morosini e del  
magistrato Nicola Mocenigo.  
Verona, Torre dei Lamberti.





18d. ALESSANDRO BONAVENTURINI, campana detta Rengo, 1557, particolare con medaglione, *Leone di san Marco*. Verona, Torre dei Lamberti.



18e. ALESSANDRO BONAVENTURINI, campana detta Rengo, 1557, particolare con medaglione, *San Zeno*. Verona, Torre dei Lamberti.



18f. ALESSANDRO BONAVENTURINI, campana detta Rengo, 1557, particolare con medaglione, *San Pietro Martire*. Verona, Torre dei Lamberti.



19a. GIOVANNI CAVADINI, campana detta Marangona, 1833. Verona, Torre dei Lamberti.



19b. GIOVANNI CAVADINI, campana detta Marangona, 1833, particolare, tabella con l'elenco delle autorità committenti. Verona, Torre dei Lamberti.



20a. AMBROGIO DE COLDERARII, campana, 1352. Milano, Museo del Risorgimento.

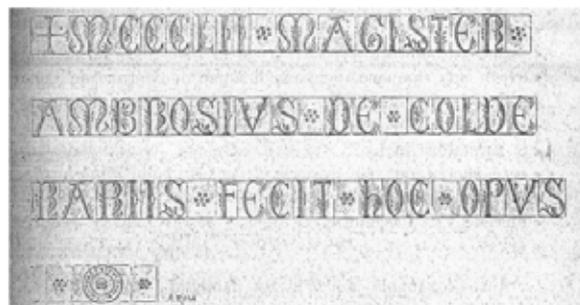


20b. AMBROGIO DE COLDERARII, campana, 1352, particolare con la firma del fonditore. Milano, Museo del Risorgimento.



21a. A. ROSA, disegno della campana del Broletto di Milano del 1352  
(da FORCELLA, *Iscrizioni*, XI, 1892, p. XXVI).

21b. A. ROSA, disegno  
del corredo  
epigrafico della  
campana del  
Broletto di Milano  
del 1352  
(da FORCELLA,  
*Iscrizioni*, XI, 1892,  
p. XXVII).





22a-c.  
G. GRANDI, *Monumento celebrativo delle Cinque Giornate di Milano*, 1881-1894, particolari della *Prima giornata*. Milano, Piazza Cinque Giornate.





23a. Campana, 1727. Milano, Musei del Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata.

23b. Campana, 1727, particolare con sant' Ambrogio. Milano, Musei del Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata.





24a. NICOLA E LUCA DI BIONDI, campana, 1401, particolare con l'insegna della Parte Guelfa. Firenze, campanile di Santa Maria del Fiore.



24b. NICOLA E LUCA DI BIONDI, campana, 1401, particolare con l'insegna dei Priori di Libertà. Firenze, campanile di Santa Maria del Fiore.



24c. NICOLA E LUCA DI BIONDI, campana, 1401, particolare con l'insegna del Popolo di Firenze. Firenze, campanile di Santa Maria del Fiore.

24d. NICOLA E LUCA DI BIONDI, campana, 1401, particolare con il Giglio della *Communitas* di Firenze. Firenze, campanile di Santa Maria del Fiore.



24e. NICOLA E LUCA DI BIONDI, campana, 1401, particolare con l'immagine di santa Reparata. Firenze, campanile di Santa Maria del Fiore.



24f. NICOLA E LUCA DI BIONDI, campana, 1401, particolare con l'insegna dell'Arte della Lana. Firenze, campanile di Santa Maria del Fiore.





24g. NICOLA E LUCA DI BIONDI, campana, 1401, particolare dell'iscrizione con l'elenco degli Operai di Santa Reparata. Firenze, campanile di Santa Maria del Fiore.



25a. Campana, 1584. Lodi, Duomo.



25b. Campana, 1584, particolare con lo stemma della *Communitas* di Lodi. Lodi, Duomo.



25c. Campana, 1584, particolare con l'immagine di san Bassiano. Lodi, Duomo.



26a. BONACCORSO DI ROLANDO DELLE CAMPANE, campana detta Lucardina, 1447.  
Bologna, Museo Civico Medievale.



26b. BONACCORSO DI ROLANDO DELLE CAMPANE, campana detta Lucardina, 1447, particolare con lo stemma e il nome di Jacopo Ringhieri. Bologna, Museo Civico Medievale.



26c. BONACCORSO DI ROLANDO DELLE CAMPANE, campana detta Lucardina, 1447, particolare con lo stemma e il nome di Simone Verardi. Bologna, Museo Civico Medievale.



26d. BONACCORSO DI ROLANDO DELLE CAMPANE, campana detta Lucardina, 1447, particolare con lo stemma e il nome di Jacopo Magnani. Bologna, Museo Civico Medievale.

26e. BONACCORSO DI ROLANDO DELLE CAMPANE, campana detta Lucardina, 1447, particolare con lo stemma di Ludovico Marescotti. Bologna, Museo Civico Medievale.



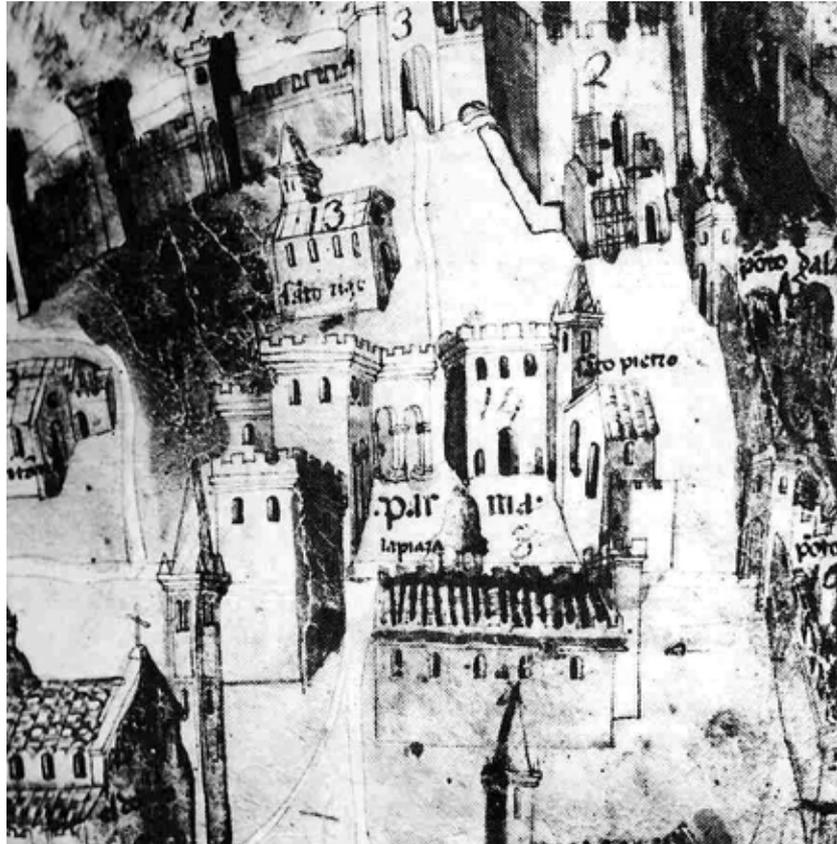
26f. BONACCORSO DI ROLANDO DELLE CAMPANE, campana detta Lucardina, 1447, particolare dell'epigrafe con il nome della campana. Bologna, Museo Civico Medievale.



27. GIOTTO, *La cacciata dei diavoli da Arezzo*, particolare. Assisi, Basilica superiore (da *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, 4 voll., a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, II, p. 853).



28. *I poveri sono cacciati da Siena*, miniatura dal *Libro del Biadaiolo*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tempi 3, c. 57v (da PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, tav. V).



29a. Mappa della città di Parma, particolare con la 'campana di piazza', 1460 (da G. CAPPELLI, *Piazza Grande. Da Parma romana al Duemila*, Parma 1989, p. 24).

29b. LEONARDO DI CAVAZAPO, campana, 1453. Parma, Torre del Palazzo del Governatore.





29c. LEONARDO DI CAVAZAPO, campana, 1453, particolare dell'epigrafe con l'elenco degli Anziani. Parma, Torre del Palazzo del Governatore.



29d. LEONARDO DI CAVAZAPO, campana, 1453, particolare con santo entro quadrilobo. Parma, Torre del Palazzo del Governatore.



29e. LEONARDO DI CAVAZAPO, campana, 1453, particolare con santo entro quadrilobo. Parma, Torre del Palazzo del Governatore.



30a. GIAN GIACOMO ALESSI, campana, 1608. Parma, Torre del Palazzo del Governatore (fotografia anteriore alla sostituzione della campana con una copia nel 2006).

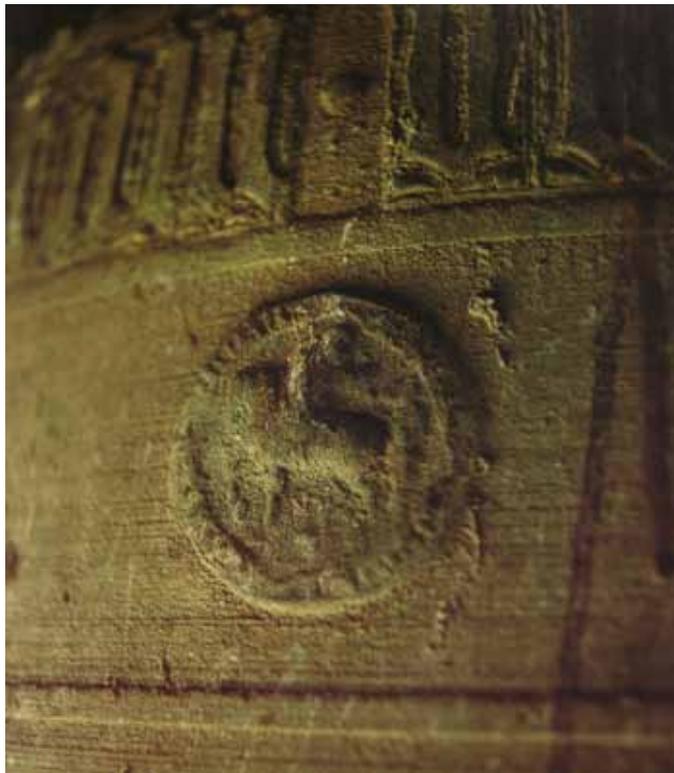


30b. GIAN GIACOMO ALESSI, campana, 1608, particolare con lo stemma della città di Parma. Parma, Torre del Palazzo del Governatore (fotografia anteriore alla sostituzione della campana con una copia nel 2006).

31. NICOLA CATTANEO,  
campana dell'orologio  
astronomico con uno  
degli automi, 1581.  
Brescia, Piazza della  
Loggia.



32. MAESTRI SUCHARO E  
BONAVENTURA, campana,  
1320, particolare,  
medaglione con  
Castruccio Castracani  
a cavallo. Lucca, San  
Martino (da *Sulle vie del  
primo Giubileo*, p. 83).





33a. ANTONIO (DA RAMIANO?),  
campana di Pier Maria  
Rossi, 1475. Torrechiara  
(Parma), abbazia di Santa  
Maria della Neve.



33b. ANTONIO (DA RAMIANO?), campana di Pier Maria  
Rossi, 1475, particolare dell'iscrizione con l'arme  
dei Rossi. Torrechiara (Parma), abbazia di Santa  
Maria della Neve.



33c. ANTONIO (DA RAMIANO?), campana di Pier  
Maria Rossi, 1475, particolare dell'iscrizione  
con il giglio di Bianca Pellegrini d'Arluno  
e il monogramma di Pier Maria Rossi.  
Torrechiara (Parma), abbazia di Santa Maria  
della Neve.



34. JACOPO DA REGGIO, campana, 1497, particolare: *Pietà*, firma del fonditore e due bolli con l'arme di Bertrando Maria Rossi. Berceto (Parma), chiesa dei Santi Abbondio e Moderanno.



35. SEBASTIANO DA PADOVA, campana di Gabriele Melchiorre Malaspina, 1488, particolare: *Veronica* e stemma Malaspina. Verona, Museo di Castelvecchio.



36. GIULIO E LUDOVICO BONAVENTURINI, campana, 1590, particolare, l'insegna della *Communitas* di Verona e i nomi dei fonditori. Verona, Museo di Castelvecchio.

GIORGIO VASARI, GIOVANNI BATTISTA ADRIANI  
E LA STESURA DELLA SECONDA EDIZIONE DELLE VITE  
RAGIONI E NUOVE EVIDENZE  
DELLA LORO COLLABORAZIONE

ELIANA CARRARA

Nell'attesa crescente della pubblicazione a stampa delle Vite di Giorgio Vasari – attesa che coinvolse a Venezia anche il pittore e scrittore Paolo Pino<sup>1</sup> –, un testimone attento e documentato quale il fiorentino Benedetto Varchi, nella *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti* [...] del

---

Una prima versione dello scritto che qui si pubblica è stata presentata al convegno *Giorgio Vasari e la sua epoca* (Isernia, 10-12 dicembre 2008), organizzato da Giorgio Patrizi, cui va il mio ringraziamento per l'invito a tenervi una relazione. Un grazie di tutto cuore a Monica Donato per aver accolto l'articolo nella rivista da lei diretta e per i suoi amichevoli consigli, così come a Elena Vaiani e Monia Manescalchi per aver seguito, con grande pazienza, il lavoro. I miei ringraziamenti infine a Alessandro Pisoni, curatore dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella, per la sua costante disponibilità.

Nel prossimo numero di questa rivista (4, 2011) analizzerò alcune delle fonti classiche citate dall'Adriani, con particolare attenzione all'esemplare di Plinio da lui postillato: una copia dell'edizione basilese del 1545, oggi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: è stata distinta *u* da *v*; si è reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso odierno, così come la divisione delle parole e l'uso delle maiuscole; sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto; solo quando la lettura della parte soluta non è certa verranno impiegate le parentesi tonde ad indicare l'avvenuto scioglimento. Fra parentesi quadre, infine, sarà posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione.

<sup>1</sup> P. PINO, *Dialogo di pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari 1960-1962, I, 1960, pp. 93-139: 135; ID., *Dialogo di pittura*, a cura di S. Falabella, Roma 2000, pp. 131-132. Sull'opera: M. PARDO, *Paolo Pino's Dialogo di pittura: a translation with commentary*, Ph.D. Thesis (University of Pittsburgh, 1984), Ann Arbor 1985; M. POZZI, *Appunti sul Dialogo di pittura di Paolo Pino*, in *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille, études réunies par M.-F. Piéjus*, Nanterre 1998, pp. 383-398; G.C. SCIOLLA, *Grazia, prestezza, terribilità: definizione e ricezione della pittura in Paolo Pino e Lodovico Dolce*, in *Omaggio secondo all'arte veneta nel ricordo di Rudolfo Pallucchini* [«Arte Documento», 14], Monfalcone 2000, pp. 92-95; S. TOMASI VELLI, *L'eredità di Alberti: Paolo Pino e la «brevità» della pittura (1548)*, in EAD., *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa 2007, pp. 23-28. Sull'artista cfr. *Paolo Pino, teorico d'arte e artista: il restauro della pala di Scorzé*, catalogo della mostra (Scorzé 1990), a cura di A. Mazza, Scorzé 1992.

1547, descriveva l'opera vasariana come una 'traduzione' pliniana (e su Plinio e la *Naturalis historia* avremo modo di tornare proprio in relazione ad Adriani e al suo contributo alle *Vite*):

Potremmo addurre infiniti altri esempi [...] i quali non racconterò sì per maggiore brevità e sì per lo averne scritto lungamente e con gran diligenza M. Giorgio Vasari d'Arezzo, mio amicissimo, a imitazione di molti altri pittori antichi o più tosto di Plinio<sup>2</sup>.

Al brano appena menzionato fa da rimando (e da controcanto) il citatissimo passo dell'autobiografia vasariana, che vede come protagonista Paolo Giovio e come ambientazione la corte del cardinale Alessandro Farnese a Roma, nel Palazzo della Cancelleria:

[...] si venne a ragionare, una sera fra l'altre, del Museo del Giovio e de' ritratti degl'uomini illustri che in quello ha posti con ordine et iscrizioni bellissime; e passando d'una cosa in altra, come si fa ragionando, disse monsignor Giovio avere avuto sempre gran voglia, et averla ancora, d'aggiugnere al Museo et al suo libro degli Elogii un trattato, nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri. Dintorno a che allargandosi, mostrò certo aver gran cognizione e giudizio nelle cose delle nostre arti; ma è ben vero che bastandogli fare gran fascio, non la guardava così in sottile, e spesso, favellando di detti artefici, o scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano apunto, ma così alla grossa. Finito che ebbe il Giovio quel suo discorso, voltatosi a me disse il cardinale: «Che ne dite voi Giorgio, non sarà questa una bell'opera e fatica?». «Bella, – rispos'io – monsignor illustrissimo, se il Giovio sarà aiutato da chi che sia dell'arte a mettere le cose a' luoghi loro, et a

---

<sup>2</sup> P. BAROCCHI, *Premessa*, in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987 (d'ora in poi VASARI, seguito dal numero del volume), I (*Commento*), 1966, pp. IX-XLV: IX-X, n. 3. Il testo del Varchi è stato riedito in B. VARCHI, V. BORGHINI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno 1998, pp. 7-84: 35. Sull'opera si veda ora la puntuale scheda (XV.19) di C.A. GIROTTI, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di C. Conforti et al., Firenze 2011, p. 390, con rimando alla bibliografia precedente. Sulla figura del letterato fiorentino (1503-1565) si vedano inoltre i contributi recenti e importanti di A. ANDREONI, *Questioni e indagini per l'edizione delle Lezioni accademiche*, «Studi e problemi di critica testuale», 73, 2006, pp. 117-137; S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008; A. SIEKIERA, *Benedetto Varchi*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma 2009, pp. 337-357; A. ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, in corso di stampa. Il carteggio varchiano è ora riunito in B. VARCHI, *Lettere 1535-1565*, a cura di V. Bramanti, Roma 2008.

dirle come stanno veramente. Parlo così, perciò che, se bene è stato questo suo discorso meraviglioso, ha scambiato e detto molte cose una per un'altra». «Potrete dunque, – soggiunse il cardinale pregato dal Giovio, dal Caro, dal Tolomei e dagli altri – dargli un sunto voi, et una ordinata notizia di tutti i detti artefici, dell'opere loro secondo l'ordine de' tempi; e così aranno anco da voi questo beneficio le vostre arti». La qual cosa, ancorché io conoscessi essere sopra le mie forze, promisi, secondo il poter mio, di far ben volentieri. E così messomi giù a ricercare miei ricordi e scritti, fatti intorno a ciò infin da giovanetto per un certo mio passatempo e per una affezione che io aveva a la memoria de' nostri artefici, ogni notizia de' quali mi era carissima, misi insieme tutto che intorno a ciò mi parve a proposito, e lo portai al Giovio; il quale, poi che molto ebbe lodata quella fatica, mi disse: «Giorgio mio, voglio che prendiate voi questa fatica di distendere il tutto in quel modo che ottimamente veggio saprete fare, perciò che a me non dà il cuore, non conoscendo le m a n i e r e , né sapendo molti particolari che potrete sapere voi: sanzaché, quando pure io facessi, farei il più un trattatetto simile a quello di Plinio. Fate quel ch'io vi dico, Vasari, perché veggio che è per riuscirvi bellissimo, che saggio dato me ne avete in questa narrazione»<sup>3</sup>.

Interpretato spesso come una mera ricostruzione *ex post*<sup>4</sup>, il brano in questione contiene almeno un elemento linguistico che è spia della scrittura vasariana più autentica e più antica; si tratta del termine «maniere», che, declinato al singolare, ritorna in quella che è la dichiarazione di metodo per antonomasia del biografo aretino, il *Proemio di tutta l'opera*, che cito, ovviamente dall'edizione Torrentiniana, ad avvalorare la contiguità, se non temporale, di pensiero fra i due dettati:

E così mi persuado che queste fatiche mie diletteranno coloro che non sono di questi esercizi, e diletteranno e gioveranno a chi ne ha fatto professione. Perché, oltre che nella Introduzione rivedranno i

<sup>3</sup> VASARI, VI, pp. 369-408 (*Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*): 389-390; cfr. P.L. RUBIN, *Giorgio Vasari. Art and history*, New Haven-London 1995, p. 147, nota 155; B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008, pp. 34-35.

<sup>4</sup> Cfr. TH. FRANGENBERG, *Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives (1550)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65, 2002, pp. 244-258: 245-246. Sulla posizione dell'autore che – sulla scorta dell'articolo di CH. HOPE, *Can you trust Vasari?*, «The New York Review of Books», 42, 15, 1995, October 5, pp. 10-13 – si è spinto a sostenere che «all [...] introductory texts, with the exception of parts of the technical introduction, contain evidence to suggest that Vasari was not their author» (p. 244), cfr. anche *infra*, nota 79.

modi dello operare e nelle Vite di essi artefici impareranno dove siano l'opere loro et a conoscere agevolmente la perfezzione o imperfezzione di quelle e discernere tra maniera e maniera, e' potranno accorgersi ancora quanto meriti lode et onore chi con le virtù di sì nobili arti accompagna onesti costumi e bontà di vita, et accesi di quelle laudi che hanno conseguite i sì fatti, si alzeranno essi ancora a la vera gloria<sup>5</sup>.

Era, in definitiva, attraverso la pietra di paragone della «maniera»<sup>6</sup>, dell'analisi e del riconoscimento del diverso operare da artista ad artista, che si poteva tracciare «la storia, vera guida e maestra delle nostre azzioni», una storia che consiste peraltro nella narrazione della «varia diversità di infiniti casi occorsi agli artefici, qualche volta per colpa loro e molte altre della fortuna»<sup>7</sup>.

Non è un caso che il termine «maniere», al plurale, emerga con tutto il suo peso anche ad apertura della *Torrentiniana*, nella *Dedica allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Signor Cosimo de' Medici Duca di Fiorenza*, laddove il Vasari scrive:

penso che non Le sarà se non grata questa fatica presa da me di scriver le vite, i lavori, le maniere e le condizioni di tutti quelli che, essendo già spente, l'hanno primieramente risuscitate [scil. le arti], dipoi di tempo in tempo accresciute, ornate e condotte finalmente a quel grado di bellezza e di maestà dove elle si truovano a' giorni d'oggi<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> VASARI, I, p. 29. Sulle edizioni vasariane (Firenze, 1550, presso Torrentino, e 1568, presso i Giunti) cfr. ora C.M. SIMONETTI, *La vita delle Vite vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005; resta fondamentale, per la genesi e il carattere delle due stesure, W. KALLAB, *Vasaristudien*, Wien-Leipzig 1908; cfr. inoltre R. BETTARINI, *Vasari scrittore: come la Torrentiniana diventò Giuntina*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, atti del convegno internazionale (Arezzo-Firenze 1974), Firenze 1976, pp. 485-500.

<sup>6</sup> Sul termine cfr. da ultimi M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006, pp. 148-152.

<sup>7</sup> VASARI, I, p. 29. Sul valore della storia e sui modelli storiografici in Vasari cfr. da ultimi G. PATRIZI, *Vasari e la storia come modello*, in ID., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma 2000, pp. 43-72; P. EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, Leuven 2001, pp. 298-299; POZZI, MATTIODA, *Giorgio Vasari*, pp. 25-30; E. MATTIODA, *Giorgio Vasari tra Roma e Firenze*, «Giornale storico della letteratura italiana», 181/608, 2007, pp. 481-522: 509-511; ID., *Machiavelli nelle Vite di Vasari*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, a cura di K. Burzer et al., Venezia 2010, pp. 41-48; M. BURIONI, *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità? Storia, antropologia e critica d'arte nelle Vite del Vasari*, *ibid.*, pp. 153-160.

<sup>8</sup> VASARI, I, p. 1.

E Vasari continuava:

E perciò che questi tali sono stati quasi tutti toscani, e la più parte Suoi fiorentini, e molti d'essi dagli illustrissimi antichi Suoi con ogni sorte di premii e di onori incitati et aiutati a mettere in opera, si può dire che nel Suo stato, anzi nella Sua felicissima casa, siano rinate, e per beneficio de' Suoi medesimi abbia il mondo queste bellissime arti ricuperate e che per esse nobilitato e rimbellito si sia<sup>9</sup>.

Era questa la base ideologica, esasperata nella cortigianeria tipica di una dedica, della grande costruzione monolitica e piramidale della *Torrentiniana*, che poneva al suo vertice sommo la solitaria grandezza di Michelangelo<sup>10</sup>, principio teleologico dell'intero progresso artistico, considerato del resto in un lasso di tempo ben preciso e limitato («da Cimabue insino a' tempi nostri»).

Era ovvio che contro una tale impostazione storico-culturale si alzassero critiche e proteste, motivate da ragioni le più diverse. Si passa, così, dal burbero risentimento di Michelangelo, espresso nelle pagine di Ascanio Condivi<sup>11</sup>, e che colpisce il resoconto spesso non accuratamente documentato del Vasari sul suo operato, fino alle posizioni filo-venete manifestate nel 1557 da Ludovico Dolce, brillante, sebbene non sempre fedelissimo, interprete delle tesi di Pietro Aretino, peraltro decisivo punto di riferimento, anche scrittorio, per il Vasari della *Torrentiniana*<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> VASARI, I, pp. 1-2. Per un'analisi della dedica cfr. RUBIN, *Giorgio Vasari*, p. 154.

<sup>10</sup> Si veda P. BAROCCHI, *Michelangelo tra le due redazioni delle Vite vasariane (1550-68)* (1968), in EAD., *Studi vasariani*, Torino 1984, pp. 35-52. Per un profilo bibliografico aggiornato sulla *Torrentiniana* mi permetto di rimandare alla scheda di chi scrive (XV.14) in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, p. 384 (e cfr. anche *infra*, nota 79). Sulla dedica come genere letterario cfr. da ultimo M. PAOLI, *La dedica. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, Lucca 2009, in part. p. 65, nota 32 e p. 75.

<sup>11</sup> Sulla biografia redatta dall'artista marchigiano ed apparsa a Roma, presso Antonio Blado, nel 1553, cfr. L. PON, *Michelangelo's Lives: sixteenth-century books by Vasari, Condivi, and others*, «Sixteenth Century Journal», 27, 1996, pp. 1015-1037; C. ELAM, «Ché ultima mano!»: *Tiberio Calcagni's marginal annotations to Condivi's Life of Michelangelo*, «Renaissance Quarterly», 51, 1998, pp. 475-497, edito anche in A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroto*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, pp. XXIII-XLVI. Il testo condiviano è consultabile *on line* all'indirizzo <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714/>>: *Vita di Michelagnolo Buonarroto raccolta per Ascanio Condivi da Ripa Transone (Rom 1553). Teil I: Volltext mit einem Vorwort und Bibliographien*, hrsg. von Ch. Davis (ultima consultazione 25/5/2011).

<sup>12</sup> Sul Dolce cfr. M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004, pp. 62-74 e 80-81; TH. PUTTFARKEN, *Sul molteplice nella teoria pittorica del Rinascimento italiano*, «Accademia Raffaello. Atti e Studi», 2006/1, pp. 39-53. Sul

1 Fronteggiare tali spunti polemici significò per il biografo aretino affrontare una totale riscrittura del testo, iniziata a partire dal 1564, e che si giovò della costante collaborazione di Vincenzo Borghini (1515-1580)<sup>13</sup>, e, in seconda battuta, di quella di Giovanni Battista Adriani (1511-1579)<sup>14</sup>, non a caso effigiati da Vasari al suo fianco in uno dei riquadri del soffitto del Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio<sup>15</sup>.

---

rapporto stretto del Vasari con l'Aretino cfr. da ultima E. CARRARA, *Spigolature vasariane. Per un riesame delle Vite e della loro fortuna nella Roma di primo Seicento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 2010-2012, pp. 155-184: 157-158.

<sup>13</sup> Sui contributi di cui si giovò Vasari nella stesura della Giuntina rimangono imprescindibili: U. SCOTI-BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905, pp. 51-136; KALLAB, *Vasaristudien*, pp. 293-402; CH. DAVIS, *Collaboratori alla stesura delle Vite (1568)*, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo 1981), a cura di L. Corti et al., Firenze 1981, pp. 227-228; P. BAROCCHI, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in EAD., *Studi vasariani*, pp. 157-170. Per un profilo bibliografico aggiornato sulla Giuntina cfr. la scheda di chi scrive (XV.16) in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, pp. 386-387. Su Borghini e i suoi stretti rapporti con Vasari e la corte medicea cfr. la scheda di chi scrive (III.7), *ibid.*, p. 166, con rinvio alla vasta bibliografia precedente.

<sup>14</sup> Sul letterato e storico fiorentino (autore della monumentale *Istoria de' suoi tempi*, edita postuma, nel 1583 a Firenze, presso i Giunti, a cura del figlio Marcello) cfr. S. ALBONICO, *Giovan Battista Adriani. Nota introduttiva*, in *Storici e politici del Cinquecento*, I. *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*, a cura di A. Baiocchi, S. Albonico, Milano-Napoli 1994, pp. 907-916; E. FASANO GUARINI, *Committenza del principe e storiografia pubblica: Benedetto Varchi e Giovan Battista Adriani*, in *La pratica della storia in Toscana: continuità e mutamenti tra la fine del '400 e la fine del '700*, a cura di E. Fasano Guarini, F. Angiolini, Milano 2009, pp. 79-99 (in part. 91-98); EAD., *Storici tra repubblica e principato: da Benedetto Varchi a Giovan Battista Adriani*, in EAD., *Repubbliche e principi. Istituzioni e pratiche di potere nella Toscana granducale del '500-'600*, Bologna 2010, pp. 247-279 (in part. 268-279). Sui suoi rapporti con Borghini fin dalla giovinezza cfr. *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo della mostra (Firenze 2002) a cura di G. Belloni, R. Drusi, Firenze 2002, pp. 20-25 (E. CARRARA, *scheda n. 2.3*): 21.

<sup>15</sup> «Quel grassotto, che è il primo [scil. a sinistra, in basso] è don Vincenzo Borghini, priore degl'Innocenti; quell'altro [scil. a destra, in basso] con quella barba un poco più lunga è M. Giovambatista Adriani, i quali mi sono stati di grandissimo aiuto in quest'opera con l'invenzione loro»; si cita da G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanese, 9 voll., Firenze 1878-1885, VIII, 1882, p. 219. Sulla tavola, eseguita da Vasari, con l'aiuto di Giovanni Stradano, nel 1565 cfr. E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, p. 241; E. CARRARA, «Qui non si è mangiato altro che pane et messer Giorgio». *Un probabile ritratto giovanile di Vincenzo Borghini di mano del Vasari*, «Iconographica», 5, 2006, pp. 106-117: 110 e fig. 13; EAD., *Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite: il manoscritto inedito della Lettera a messer Giorgio Vasari*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 281-289. Un bel ritratto dell'Adriani è presente in un disegno del Poppi (1544-1597), oggi agli Uffizi (GDSU, inv. 4292F, mm 164x100): cfr. *Francesco Morandini detto il Poppi. I disegni. I dipinti di Poppi e Castiglione Fiorentino*, catalogo della mostra (Poppi 1991), a cura di A. Giovannetti, Poppi 1991, p. 37, *scheda n. 45* e fig. 45; A. GIOVANNETTI, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Firenze 1995, p. 221, *scheda n. D42* e fig. 160.

2

Fra i portati più evidenti dell'edizione apparsa a Firenze nel 1568, per i tipi dei Giunti, spicca senza dubbio il peso ed il nuovo ruolo concesso all'arte del Medioevo, frutto delle ricerche condotte dal Borghini sui testi letterari del XIII e del XIV secolo, con un significativo allargamento delle fonti a disposizione del Vasari. Ricordiamo solo il travaso nelle *Vite* (ed in particolare di quelle di Giotto e di Buffalmacco) di elementi narrativi desunti dal *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti<sup>16</sup>, opera a cui il Borghini cominciò ad interessarsi almeno a partire dal 1559, come testimonia la bella lettera indirizzata a Cosimo de' Medici il 28 agosto di quell'anno, e recentemente edita da Daria Perocco.

Ma il testo di Sacchetti «utile [per la] ragionevole notitia de' modi del vivere, vestire et conversare, et (per dire in una parola) della semplice bonarietà de' nostri vecchi»<sup>17</sup>, non fu l'unico su cui si appuntasse l'attenzione del Borghini, capace di recuperare scritti come l'*Historia Francorum* di Gregorio di Tours (Paris 1561). Il «variavit marmore» dello scrittore merovingio (538-594)<sup>18</sup> diede l'avvio ad una penetrante analisi da parte del benedettino:

Avvertiscasi se il modo del fare le facciate de' templi et le incrostature delle mura di vari marmi et colori, come è la chiesa di S. Giovanni et di S. Maria del Fiore et la facciata di S. Miniato et della Badia di Fiesole è cosa antica, cioè del buon tempo de' Romani, o pure fu trovato de' Gotti et Longobardi. Non perché io non sappia che queste di S. Giovanni et di S. Miniato son moderne, et sassi a che tempo et da chi furon fatte, ma lo dico se fusse a proposito servirsene in discorrendo come in diversi tempi è variato il modo et la forma del fabbricare. Hammi messo questo sospetto le parole di S. Gregorio Turonense c. 288 variavit marmore. Et bisognando se ne potrà scrivere a Roma, ma quanto a' pavimenti che si facessero anchor ne' buoni tempi di mosaico di varie pietre, credo che ne sia assai buona certezza<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> R. DRUSI, *Borghini e i testi volgari antichi*, in *Fra lo «Spedale» e il Principe. Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, atti del convegno (Firenze 2002), a cura di G. Bertoli, R. Drusi, Padova 2005, pp. 125-147: 129-131; ID., *Ancora su Borghini e i testi volgari antichi*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 421-453: 432 e 447-448.

<sup>17</sup> Firenze, Archivio dell'Istituto degli Innocenti, serie 62, filza 26, cc. 157r e 186v: cfr. Vincenzio Borghini. *Filologia e invenzione*, pp. 307-309 (D. PEROCCO, scheda n. 5.13.4): 309.

<sup>18</sup> Su cui cfr. A. DUCCI, *Rileggendo un brano della Historia Francorum: eredità e trasmissione di modelli in Gregorio di Tours*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno internazionale (Parma 1999), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 167-177.

<sup>19</sup> Cfr. E. CARRARA, *Doni, Vasari, Borghini e la tecnica del mosaico*, in *Fra lo «Spedale» e il Principe*, pp. 79-93 (si cita dal ms. Chigiano L V 178 della Biblioteca Apostolica Vaticana,

Le riflessioni del Borghini, databili con certezza al 1565-1566, si concretizzarono nel dettato vasariano, il Vasari ovviamente della Giuntina, del capitolo XXIX delle *Teoriche*, fra le occorrenze del «buon mosaico de' vetri», che propone il tentativo di un'esaustiva rassegna degli esempi più illustri di tale arte:

come nel tempio di Bacco a S. Agnesa fuor di Roma, dove è benissimo condotto tutto quello che vi è lavorato; similmente a Ravenna n'è del vecchio bellissimo in più luoghi, et a Vinezia in San Marco, a Pisa nel Duomo, et a Fiorenza in San Giovanni la tribuna; ma il più bello di tutti è quello di Giotto nella nave del portico di San Piero di Roma, perché veramente in quel genere è cosa miracolosa; e ne' moderni, quello di Domenico del Ghirlandaio sopra la porta di fuori di Santa Maria del Fiore che va alla Nunziata<sup>20</sup>.

La trattazione del mosaico era per Vasari, a quest'altezza cronologica, una delle vie privilegiate per affrontare un ulteriore nodo innovativo fra i più rilevanti della Giuntina, ossia la grande attenzione rivolta alle tecniche (basti pensare allo spazio concesso all'incisione e all'arte della stampa)<sup>21</sup>, ma la menzione del Ghirlandaio apriva la via ad un'altra tematica, altrettanto importante, quello del mecenatismo di casa Medici.

È, infatti, per la volontà e per la passione del Magnifico per l'Antico se si può parlare di una rinascita quattrocentesca del mosaico a Firenze, legata alla bottega dei Ghirlandaio e di personaggi 'bizzarri' come Gherardo del Fora e Graffione, capace quest'ultimo di rispondere a Lorenzo de' Medici con una battuta sapida e nello stesso tempo irriguardosa: «Eh, Lorenzo, i

c. 50r): 91-92. Si sa con certezza che Borghini possedeva l'opera: cfr. G. BERTOLI, *Conti e corrispondenza di don Vincenzio Borghini con i Giunti stampatori e librai di Firenze*, «Studi sul Boccaccio», 20, 1993, pp. 279-358: 326, n. 276.

<sup>20</sup> CARRARA, *Doni, Vasari, Borghini*, p. 90 (si cita da VASARI, I, pp. 148-149). L'opera dei fratelli Domenico e David Ghirlandaio (compiuta fra il 1491 e il 1495) è stata recentemente restaurata: si veda S. BRACCI *et al.*, *Un mosaico del Ghirlandaio per Santa Maria del Fiore a Firenze. Indagini conoscitive per il restauro e la conoscenza dei materiali*, in *Atti del IX Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Aosta 2003), a cura di C. Angelelli, Ravenna 2004, pp. 627-634. Sui due artisti cfr. L. AQUINO, *I Ghirlandaio, Baccio d'Agnolo e le loro botteghe «in sulla piazza di San Michele Berteldi»*, in *Invisibile agli occhi*, atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini (Firenze 2005), a cura di N. Baldini, Firenze 2007, pp. 64-76.

<sup>21</sup> S. GREGORY, E. CARRARA, *Borghini's print purchases from the Giunti in Florence*, «Print Quarterly», 17, 2001, pp. 3-17: 4-7.

danari non fanno i maestri, ma i maestri fanno i danari»<sup>22</sup>.

L'ampliamento giuntino sul mosaico isolava e dava risalto anche all'attività di un altro membro della famiglia dei Ghirlandaio, David, ricordato proprio per le

molte cose di vetri e musaici, e particolarmente alcuni vasi che furono donati al magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici; e tre teste, cioè di San Piero e San Lorenzo e quella di Giuliano de' Medici in una teg[gh]hia di rame, le quali son oggi in guardaroba del Duca<sup>23</sup>.

La continuità, un vero passaggio di consegne si potrebbe dire, di collezionismo e di gusto fra un esponente, prestigioso, della casa medicea e l'attuale signore di Firenze portava con sé la necessità di un'attenta considerazione proprio della committenza di Cosimo I; ne scaturiva, ovviamente, anche una narrazione più ampia, capace di uno sfondamento critico e temporale che attingesse non solo alle vite degli artisti scomparsi nel lasso di tempo successivo alla Torrentiniana, ma in grado di descrivere l'operato di coloro che a Firenze (soprattutto il Vasari e la sua vasta bottega) ed altrove (*in primis* Tiziano a Venezia) erano attivi sulla scena coeva.

La Giuntina aveva il compito, insomma, di comunicare che l'arte non era morta con Michelangelo, anzi.

Tracciare la mera successione degli artisti, vissuti e viventi, non era però il compito della nuova edizione delle *Vite*, stando almeno al parere autorevole di Vincenzio Borghini, che nell'importante lettera del 14 agosto 1564 così scriveva al Vasari:

IL FINE di questa vostra fatica non è di scrivere la vita de' pittori, né di chi furono figl[i]uoli, né quello che e' feciono d'ationi ordinarie, ma solo per le OPERE loro di pittori, scultori, architetti; che altrimenti poco importa a noi saper la vita di Baccio d' Agnolo o del Puntormo. E lo scrivere le vite, è solo di principi et huomini che habbino esercitato cose da principi et non di persone basse, ma solo qui havete per fine l'arte et l'opere di lor mano. Et però insistete in questo più che potete et usateci diligentia, et ogni minutia ci sta bene<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> CARRARA, *Doni, Vasari, Borghini*, p. 86 (si cita da VASARI, III, *Vita di Alesso Baldovinetti pittore fiorentino*, pp. 317-318); l'aneddoto è già presente nella Torrentiniana.

<sup>23</sup> CARRARA, *Doni, Vasari, Borghini*, p. 87 (si cita da VASARI, V, *Vita di Ridolfo, David e Benedetto Grillandai pittori fiorentini*, p. 438).

<sup>24</sup> *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, hrsg. von H.-W. Frey, 3 voll., München-Burg bei

Le parole di Borghini al Vasari seguono di pochi giorni un'altra pressante serie di raccomandazioni espresse nella missiva dell'11 agosto:

[...] vi ricordo che mettiate a ordine le cose de' vivi, massime de' principali, acciò questa opera sia finita et perfetta da ogni parte, et che sia una HISTORIA universale di tutte le pitture et sculture di Italia etc., et che questo è il fine dello scriver vostro<sup>25</sup>.

La campitura storica delle *Vite* giuntine doveva superare il puro elemento biografico (ché agli artisti non spetta l'onore di un tale genere narrativo nella rigida scala gerarchica dell'uomo di chiesa), e non poteva frantumarsi in una minuta sequela di maestri e botteghe, di discepoli e di epigoni, ma aveva l'obbligo di svilupparsi in una trattazione generale dell'operato artistico: appunto una «historia universale» dell'arte.

Ad una simile convinzione Borghini era giunto, senza dubbio, grazie ad una paziente lettura e ad un continuo lavoro sulle fonti letterarie di carattere storico-artistico in suo possesso. Ne fa fede un altro passo della lettera già citata del 14 agosto 1564:

Hora vi bisognerà rigare più diritto, che io ho studiato Plinio et la letione del Varchi et quelle belle lettere del Tasso sopra la pittura, tal che io ci son mezzo dottorato et saprò vedere meglio et giudicare più minutamente le virtù et difetti de l'arte, sì che voi non harete a far più con ciechi: però state in cervello. Ma fuor di baie, io ho letto ben tanto et tanto discorso sopra questa arte, che forse harò trovato qualcosa da non vi dispiacere; et quando io non vo' dormire, io fo scrivere a ser Marco, che ò meco, et già sono a più di 130 faccie d'un libro in quarto, sì che mettetevi a ordine d'haver che leggere et che masticare<sup>26</sup>.

Come ha dimostrato Paola Barocchi, il «libro in quarto di 130 faccie» altro non è che la cosiddetta *Selva di notizie*, oggi conservata nella Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, una raccolta di appunti borghiniani

Magdeburg 1923-1940 (d'ora in poi FREY, *Nachlass*, seguito dal numero del volume), II, 1930, lettera CDLIX, pp. 100-103: 102. Cfr. RUBIN, *Giorgio Vasari*, p. 192; BURIONI, *Rinascita dell'arte*, p. 155.

<sup>25</sup> FREY, *Nachlass*, II, lettera CDLVIII, pp. 97-100: p. 98. Cfr. P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, II. *L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 5-81: 14-15; RUBIN, *Giorgio Vasari*, p. 192. SIMONETTI, *La vita delle Vite*, p. 108.

<sup>26</sup> FREY, *Nachlass*, II, lettera CDLIX, pp. 100-103: 101.

sulle arti, dall'Antichità all'età presente<sup>27</sup>.

Il valore normativo di testo latino permette di comprendere le amplificazioni della Giuntina: si tratta di una storia delle arti, che si occupa delle tecniche e dei materiali, dei prodotti artistici prima ancora che degli artefici, dove il giudizio storico deve avere la meglio, o per dir più chiaramente, sostanziare quello estetico. Era su queste basi e sul riconoscimento di tali capacità che muoveva l'apprezzamento del Borghini nei confronti di Vasari, pronunciato di lì a qualche tempo dopo l'uscita della seconda edizione delle *Vite*:

Et con gran giuditio messer Giorgio scrisse et notò le virtù delli antichi pintori, né dispregiò di considerare, né dispregia anchora di riguardar spesso l'opere loro, non per imitarle, ché meglio fanno molti de' sua garzoni, etc., ma perché quelle parti buone che coloro trovarono gli danno piacer et maraviglia et insegnamento anchora di aggiugnere al trovato, et al primo principio accrescer perfettione etc.<sup>28</sup>

Diventa allora chiarissima l'importanza della *Lettera* dell'Adriani, capace di colmare la parte mancante dell'«historia universale», le *Vite* appena menzionate. Eppure la critica non ha avuto un atteggiamento benevolo nei confronti di questo scritto; basti menzionare il giudizio tagliente di Karl Frey, che nel 1911 così sentenziava: «Adrianis Elaborat hat keinen selbständigen Wert», e continuava definendolo «unvollständig, unsystematisch [...] sogar flüchtig»<sup>29</sup>. Tali definizioni sono frutto molto probabilmente, come ha fatto notare Paola Barocchi, della «scarsa esegesi» che ha accompagnato la *Let-*

<sup>27</sup> P. BAROCCHI, *Una Selva di notizie di Vincenzio Borghini*, in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 87-172; poi anche *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971-1977, I, 1971, pp. 611-673; VARCHI, BORGHINI, *Pittura e scultura*, pp. 85-142; E. CARRARA, *Vasari e Borghini sul ritratto. Gli appunti pliniani della Selva di notizie (ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 44, 2000, pp. 243-291.

<sup>28</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in poi BNCf), ms. II X 116, c. 11r e v; si veda R.J. WILLIAMS, *Vincenzio Borghini and Vasari's Lives*, Ph.D. diss. (Princeton University, Faculty of Arts, 1988), Ann Arbor 1993, p. 290; E. CARRARA, *Antichi e moderni in alcune note di Vincenzio Borghini*, «Studi di grammatica italiana», 17, 1998, pp. 117-126: 122. Sulle difficoltà di datazione del manoscritto in questione si veda la veloce scheda (E. MATTIODA, M. POZZI, scheda n. 5.17.3) in *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione*, pp. 338-341.

<sup>29</sup> *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari*, hrsg. von K. Frey, München 1911, p. 224, nota 1; cfr. VASARI, I (*Commento*), p. 234. Pozzi e Mattioda definiscono il testo dell'Adriani un'«ampia ma fredda lettera»: cfr. POZZI, MATTIODA, *Giorgio Vasari*, p. 37.

*tera*<sup>30</sup>, conosciuta finora soltanto grazie al testo stampato nelle *Vite*, e che si articola in quaranta pagine fitte di rimandi dotti (sono menzionati Erodoto, Varrone, Pomponio Attico), dove le citazioni sono rare, ma è tutta la scrittura ad essere imbevuta di notizie tratte da varie fonti (non solo da Plinio, quindi)<sup>31</sup>.

L'erudito fiorentino, inoltre, attua una sapiente rimodulazione delle notizie tratte dalla *Naturalis historia*. Laddove Plinio distribuisce la trattazione artistica nei libri XXXIV-XXXVI, dedicati, rispettivamente, ai metalli, alle terre e ai materiali lapidei, e quindi alla scultura fusoria, alla pittura e alla lavorazione del marmo, Adriani organizza il proprio scritto in maniera ben diversa, distaccandosi da qualsiasi succube adesione al modello antico (ma aveva ben presenti anche fonti greche, da Strabone a Plutarco, da Pausania a Luciano, nonché altre latine, in primis il Cicerone delle *Verrine* e del *De inventione*, ma pure Vitruvio e Valerio Massimo)<sup>32</sup>. Apre, infatti, la sua analisi sulle origini dell'arte considerata più antica, ossia la pittura, di cui rimarca l'alta considerazione goduta presso i Greci, tanto da essere praticata solo da uomini liberi (p. 189); e ciò andrebbe sottolineato con attenzione, in un'epoca in cui prendeva sempre più piede la pratica del dilettantismo artistico, ed in particolare pittorico, sancito dal trattato redatto, non casualmente, da Alessandro Allori, un altro dei giovani della vasta bottega del Vasari<sup>33</sup>.

Attraverso il catalogo dei pittori greci (pp. 189-202), fra cui sono menzionate pure alcune donne (p. 202), si passa a quelli romani (pp. 202-204). Dopo di che, lo storico fiorentino prende in considerazione la «plastiche» (pp. 204-206), ossia l'arte di modellare con la terra, per poi esaminare le sculture in bronzo e in altri metalli. Ampio spazio è dedicato ai grandi

<sup>30</sup> VASARI, I (*Commento*), p. 286.

<sup>31</sup> Mi si permetta di rinviare a E. CARRARA, *Plinio e l'arte degli antichi e dei moderni. Ricezione e fortuna dei libri XXXIV-XXXVI della Naturalis historia nella Firenze del XVI secolo (dall'Anonimo Magliabechiano a Vasari)*, in *Plinie l'Ancien à la Renaissance*, atti del convegno internazionale (Besançon 2009), éd. par A. Perifano [«Archives Internationales d'Histoire des Sciences», 61, 166-167], Turnhout 2011, pp. 367-381: 376-378.

<sup>32</sup> Cfr. P. BAROCCHI, *Indice analitico del commento alla lettera dell'Adriani*, in VASARI, I (*Commento*), pp. 387-415. Il testo della *Lettera* è facilmente consultabile in VASARI, I, pp. 176-227, da cui qui citeremo, con il semplice rinvio alla pagina.

<sup>33</sup> BNCF, ms. Palatino E. B. 16. 4, A. ALLORI, *Ragionamento delle regole del disegno*, la cui prima stesura data al 1565: cfr. E. CARRARA, *La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari*, in *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, éd. par M. Deramaix et al., Genève 2008, pp. 129-162: 141-142, con rimando alla bibliografia precedente.

nomi dell'arte fusoria, da Policleteo a Lisippo, senza dimenticare ovviamente Fidia e Prassitele (pp. 206-216). I nomi di tali scultori ricompaiono subito dopo, quando Adriani affronta la nascita e la diffusione della scultura in pietra (pp. 216-224), per fermare la propria attenzione sulle statue colossali ed istituire un confronto fra il mondo greco e quello romano, fra i tipi figurativi delle due grandi culture antiche (pp. 224-226). Le conclusioni (p. 227) fanno seguito, però, ad un brevissimo *excursus* sull'oreficeria, ossia sull'arte del vasellame più minuto e raffinato (pp. 226-227), che si ricollega alla scultura di opere miniaturizzate in marmo (p. 223), la quale, a sua volta, introduce per converso la già menzionata scultura monumentale lapidea.

Il raffinato gioco d'incastri all'interno del testo rimanda, inoltre, alla struttura delle *Teoriche*: se Vasari dà inizio alla sua scrittura partendo dall'architettura, per poi affrontare la scultura ed infine la pittura, e come pittore è a quest'arte che dà l'ultima parola<sup>34</sup>, Adriani sembra voler armonizzare l'insieme e chiudere il cerchio della narrazione con un percorso che, alla stregua del modello pliniano, non solo esclude l'arte considerata più quotidiana e utilitaristica, ma che punta tutto sulla grande scultura in marmo monumentale, sia sacra che profana, modello ultimo, guarda caso, per le celebrazioni coeve del principato mediceo<sup>35</sup>.

Si tratta, dunque, di un testo che presenta molti spunti di interesse e che meriterebbe un esame più approfondito di quello ricevuto finora, al fine di affrontare la disamina, necessariamente meditata e di vasta portata, delle numerose fonti consultate dallo storico mediceo e della loro rifusione in una densa sintesi, che documenta la conoscenza delle arti antiche a Firenze nella seconda metà del Cinquecento. Ad agevolare ogni tentativo di una compiuta esegesi della *Lettera* giunge l'individuazione, da parte di chi scrive, del suo testimone manoscritto, pressoché completo, oggi conservato nell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella<sup>36</sup>. Nel corso, infatti, di una più vasta indagine sul Vasari<sup>37</sup>, sono riuscita a recuperare una stesura che ritengo autografa

3

<sup>34</sup> VASARI, I, pp. 31-172; cfr. CARRARA, *Doni, Vasari, Borghini*, pp. 83-84.

<sup>35</sup> Si veda il panorama offerto da D. ERBEN, *Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz und ihre politische Bedeutung*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 40, 1996, pp. 287-361.

<sup>36</sup> La prima segnalazione è presente in CARRARA, *Giovanni Battista Adriani*. Chi scrive sta lavorando all'edizione del manoscritto.

<sup>37</sup> E. CARRARA, *Giorgio Vasari*, in *Autografi dei letterati italiani*, pp. 359-372. Colgo l'occasione per ringraziare ancora, e di tutto cuore, Emilio Russo e Antonio Ciaralli dell'aiuto fornito

dell'opera dell'Adriani, con significativi interventi e correzioni sempre di mano dell'autore. Me ne convince il confronto con il *ductus* di lettere firmate dell'erudito fiorentino, sia giovanili, come nel caso di una missiva a Piero Vettori del 17 gennaio 1543<sup>38</sup>, sia senili, come l'epistola indirizzata a Vincenzo Borghini il 7 settembre 1574<sup>39</sup>. Non meno stringente è poi il paragone con la redazione del sonetto *La ben faconda, e più verace storia* accompagnata dalla firma per esteso del suo autore «Giovanbatista Adriani Marcellino»<sup>40</sup>, così come è altrettanto positivo il raffronto con la stesura definitiva, contenuta nel ms. Palatino 1154 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dell'*Oratio Iohannis Baptistae Adriani habitae Florentiae in sacris funeribus Caroli Quinti*, stampata da Lorenzo Torrentino nel 1558 (e poi ancora nel 1562)<sup>41</sup>. E una conferma ulteriore giunge dalla sottoscrizione autografa apposta da Adriani il 23 maggio 1566, nella sua veste di censore dell'Accademia Fiorentina, a ratificare la riammissione di Agnolo Bronzino in tale illustre

---

nel corso della stesura del lavoro.

<sup>38</sup> London, British Library, ms. Add. 10268, c. 62r: cfr. D. GIANNOTTI, *Lettere a Piero Vettori. Pubblicate sopra gli originali del British Museum da Roberto Ridolfi e Cecil Roth*, Firenze 1932, p. 170. Il documento (inedito per quanto mi consta) è segnalato e illustrato in CARRARA, *Giovanni Battista Adriani*. Un'altra lettera giovanile dell'Adriani al Vettori, spedita «di Firenze il primo di giugno 1537», è conservata nel ms. Add. 10273, c. 305r-v, della British Library di Londra: cfr. S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008, pp. 175-176.

<sup>39</sup> BNCF, ms. Magl. XXV 551, c. 160r-v: la lettera, inedita, è menzionata in *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione*, pp. 25-30: 27 (E. CARRARA, scheda n. 2.4); cfr. anche V. BORGHINI, *Carteggio 1541-1580. Censimento*, a cura di D. Francalanci, F. Pellegrini, Firenze 1993, p. 176, n. 1519; altre missive autografe indirizzate da Adriani a Borghini sono segnalate a p. 31, nn. 241-242; p. 38, n. 300; p. 165, n. 1337; p. 182, n. 1570; p. 184, n. 1592 e p. 189, nn. 1634 e 1637.

<sup>40</sup> BNCF, ms. Banco Rari 63, c. 17r; la composizione poetica si trova edita fra i *Sonetti spirituali di M. Benedetto Varchi. Con alcune risposte, et proposte di diversi eccellentissimi ingegni*, in Firenze, nella stamperia de' Giunti 1573, p. 125. Sul patronimico «Marcellino» usato per indicare la diretta discendenza di Giovanni Battista da Marcello Virgilio Adriani (1464-1521), cancelliere della Repubblica fiorentina e colto letterato, cfr. G. BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, a cura di A. Siekiera, Firenze 1997, p. 291.

<sup>41</sup> BNCF, ms. Palatino 1154, cc. 4r-9v; il manoscritto conserva, oltre all'abbozzo dell'opera (cc. 1r-3v), altre *Orazioni e Lezioni Accademiche* del letterato fiorentino: cfr. *I Manoscritti Palatini della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, 6 voll., a cura di P.L. Rambaldi, A. Saitta Revignas, Roma 1950-1967, III.4, a cura di A. Saitta Revignas, 1955, pp. 298-300. L'orazione funebre, tenuta dall'Adriani il 9 dicembre 1558, avrebbe dovuto essere in origine pronunciata da Benedetto Varchi: cfr. M. FUBINI LEUZZI, *L'oratoria funeraria nel Cinquecento. Le composizioni di Benedetto Varchi nei loro aspetti culturali e politici*, «Rivista storica italiana», 118, 2006, pp. 351-393: 384 (e, con il titolo *Le orazioni funebri di Benedetto Varchi nella loro cornice storica, politica e letteraria*, anche in *Benedetto Varchi (1503-1565)*, atti del convegno [Firenze 2003], a cura di V. Bramanti, Roma 2007, pp. 185-229: 219-220).

consesso letterario per meriti poetici<sup>42</sup>.

Il codice dell'Archivio Borromeo è oggi suddiviso in due lacerti costituiti rispettivamente da 18 e da 20 carte, che portano in alto, a destra, una numerazione a penna seriore e continua da 1 a 40, con un'unica lacuna che si registra fra le cc. 18v (bianca come il suo recto) e la c. 21r<sup>43</sup>. Il testo, che presenta la stessa forma epistolare dello stampato<sup>44</sup>, scorre senza discontinuità o grandi pentimenti fino a c. 17v, quando s'interrompe bruscamente dopo pochi righe, all'altezza della narrazione che ha come soggetto le razzie di opere d'arte compiute dai Romani nei territori conquistati, lasciando il resto del foglio bianco<sup>45</sup>. A c. 21r la stesura ricomincia con l'elenco delle opere di

7

8

<sup>42</sup> Il documento, presente a c. 109v del ms. II IX 10 (*Delle rime del Bronzino pittore libro primo*), è edito da G. TANTURLI, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: «Delle rime del Bronzino pittore libro primo»*, «Studi di filologia italiana», 62, 2004, pp. 195-224: 196-197, nota 9, e riprodotto da M. ROSSI, «... quella naturalità e fiorentinità (per dir così)». *Bronzino: lingua, carne e pittura*, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze 2010-2011), Firenze 2010, pp. 177-193: 178, fig. 67.

<sup>43</sup> Conservati nell'Archivio Borromeo, Isola Bella, ms. AD, LM, *Adriani, G.B.* (d'ora in poi ADRIANI, ABIB, seguito dal numero della carta). I fogli misurano: mm 300x215. Sono riconoscibili le filigrane: Briquet 6085 alle cc. 1-16; Briquet 5377 alle cc. 16-17; Briquet 7387 alle cc. 21-40. Come mi conferma gentilmente il dottor Alessandro Pisoni, conservatore dell'Archivio (che qui ringrazio di tutto cuore), il materiale manoscritto fu acquisito dal conte Giberto VI Borromeo (1815-1885), raffinato bibliofilo: cfr. C.A. PISONI, «À cêléberrime bibliophile conte Gilberto Borroméo...», in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra (Milano 2006-2007), a cura di M. Natale, A. Di Lorenzo, Milano 2006, pp. 221-231. Va pertanto corretto l'erroneo «Giberto V» riportato in E. CARRARA, *Alcune lettere inedite di Giorgio Vasari*, «L'Ellisse», 5, 2010, pp. 61-75: 69, nota 30.

<sup>44</sup> ADRIANI, ABIB, c. 1r: «Io ho dubitato alcuna volta meco medesimo messer Giorgio carissimo se quello di che voi et il molto reverendo don Vincenzio Borghini mi havete più volte ricerco si doveva mettere in opera o no, cioè il raccorre et brevemente raccontare coloro che nella pittura et nella scultura, et in arti simiglianti alli antichi tempi furono celebrati, de' quali il numero è grandissimo, et a che tempo essi feciono fiorire l'arti loro, e delle opere di quelli le più onorate e le più famose, cosa che in sé ha del piacevole assai, ma che più si converrebbe a coloro che in cotali arti fussero [corretto su «fusseno»] esercitati o come pratici ne potessero più propriamente parlare [«più ... parlare» in interlinea su «dare miglior giudizio di me» depennato]». Cfr. VASARI, I, p. 179.

<sup>45</sup> ADRIANI, ABIB, c. 17v: «[...] figure di bronzo e di marmo, delle quali a Roma ne fu portato dal mondo, et in Roma sì gran numero, che si credeva che vi fossero più statue che huomini; dell'arte delle quali e de' maestri più nobili d'esse è tempo homai, come habbiamo fatto delle pitture e de' pittori, che alcune cose ne diciamo, quello che intanto troviamo scritto da altro, che volendo ogni cosa raccontare sarebbe cosa troppo lunga, e più di noia che di diletto». Cfr. VASARI, I, p. 204 (righe 22-27). Sulla carta sono presenti due annotazioni più tarde e di mano diversa da quella dell'Adriani; sullo stesso rigo, ove finisce il testo del letterato fiorentino, si legge: «Vedi i fogli seguenti alla chiamata [segue un vistoso segno di richiamo]»; sul margine sinistro, di mano otto-novecentesca (che finora non sono riuscita ad identificare): «Seguita lo stampato: "quanto però pare che al nostro proponimento si convenga. E perocché egli pare che il ritrarre etc. etc."».

9 un pittore greco<sup>46</sup>, che qui non ci è tramandato per la lacuna testé descritta, e il testo segue difilato fino a c. 23r, quando un paio di righe nettamente depennati ci preannunciano un deciso intervento dell'autore, segnalato anche da un vistoso richiamo sul margine sinistro<sup>47</sup>. La narrazione, infatti, prosegue da dove si era interrotta a c. 17v, con una parziale riscrittura, per giungere, escluse le formule di commiato e di saluto attestate nella Giuntina, fino alla conclusione del testo trådito a stampa<sup>48</sup>.

Che le carte dell'Archivio Borromeo costituiscano la prima stesura della *Lettera* dell'Adriani ci viene confermato dallo stato di abbozzo incompleto di alcune parti, ove mancano riferimenti precisi agli anni dell'attività di uno o più artisti o dell'esecuzione di un'opera, indicati genericamente con il rimando all'Olimpiade allora in corso, sulla scorta della fonte pliniana<sup>49</sup>. Se

---

<sup>46</sup> ADRIANI, ABIB, c. 21r: «un che si soffiava il naso, et il medesimo dipinse Oreste che uccideva la madre et Egisto adultero, et in più tavole la guerra troiana, la quale era in Roma, nella loggia di Filippo, et una Cassandra nel tempio della Concordia». Cfr. VASARI, I, p. 201 (righe 29-32). Nel testo a stampa ricorre il nome «Teodoro», come nella *Selva borghiniana* (a p. 67), mentre le edizioni moderne attestano «Theorus»: PLIN. *nat.* 35,44, cfr. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV*, éd. par J.-M. Croisille, Paris 1985, cap. 144; CARRARA, *Vasari e Borghini sul ritratto*, p. 256 e nota 135.

<sup>47</sup> ADRIANI, ABIB, c. 23r: «E come questo advenne nelle cose dipinte, così e molto più nelle [segue depennato: «figure di bro»] statue di bronzo e di marmo, delle quali a Roma ne fu portato d'altronde, et ve ne fu [«ve ... fu» in interlinea su «quivi» depennato] fatto sì gran numero, che si teneva per certo [«per certo» in interlinea] che vi fusse più statue che huomini; delle arte delle quali e de' maestri più nobili d'esse è tempo homai, come habbiamo fatto de' pittori e delle pitture, così anco alcune cose ne diciamo [seguono i righe depennati], e quanto pare che si convenga al nostro proponimento». Cfr. VASARI, I, p. 204 (righe 21-27). Cfr. *supra*, nota 45.

<sup>48</sup> ADRIANI, ABIB, c. 40r-v: «Havevano le greche statue et le romane differenza infra di loro assai chiara, che le greche per lo più erano secondo l'usanza delle palestre igniude, dove i giovani alla lotta et ad [«ad» in interlinea] altri giuochi si esercitavano igniudi, che in quelli ponevano il sommo honore. Le romane si facevano coperte o d'armadura [corretto in interlinea su «arme»] o di toga, habito [segue depennato: «proprium»] spezialmente romano, il quale honore, come noi dicemo poco fa [c. 40v] dava primieramente il comune; poi, cominciando l'ambitione a crescere, fu dato anco da privati e da comuni forestieri a questo e quel cittadino, o per beneficio ricevuto da lui o per haverlo amico, e massimamente lo facevano i minori amici ai più potenti, di maniera che in brieve spazio le piazze, i templi [in interlinea su «le chiese» depennato] e le loggie ne furono tutte ripiene». Cfr. VASARI, I, pp. 225-226 (righe 1-10). Il passo di Plinio che sottende al testo dell'Adriani corre nel libro XXXIV, capp. 17-18.

<sup>49</sup> ADRIANI, ABIB, c. 33r: «Dicesi [su margine sinistro con richiamo, a sostituire «e si dice» depennato nel corpo del testo] che i primi maestri di questa arte di cui ci sia memoria furono Dipeno e Scilo, che nacquero nell'isola di Creti al tempo che i Persi regnavano, che secondo il corso degli anni de' Greci viene a essere intorno a l'olimpiade cinquantesima inanzi alla fondazione di Roma anni [...]. Cfr. VASARI, I, pp. 216-217 (righe 39-40 e 1-3), ove la datazione è così completata: «intorno alla olimpiade cinquantesima, cioè dopo

ne ha una chiara attestazione a c. 5v, in cui compare il nome di

10

Polignoto da Taso, il primo che dipingessi le donne con veste lucenti e di belli colori, ed i capi di quelle con ornamenti varii e di nuove<sup>50</sup> maniere adornò; e ciò fu intorno agli anni ...<sup>51</sup>. Per costui fu la pittura molto innalzata. Egli primo mostrò nelle sue figure aprire la bocca, scoprire i denti, e i volti da quella antica rozzezza<sup>52</sup> fece parere più arrendevoli<sup>53</sup> e più vivi.

Il brano in questione venne integrato e corretto come segue nell'approdare alla stampa giuntina:

Polignoto da Taso, il primo che dipinse le donne con veste lucenti e di begli colori, et i capi di quelle con ornamenti varii e di nuove maniere adornò; e ciò fu intorno a gli anni 330 dopo Roma edificata: per costui fu la pittura molto inalzata. Egli primo nelle figure humane mostrò aprir la bocca, scoprire i denti, et i volti da quella antica rozzezza fece parere più arrendevoli e più vivi<sup>54</sup>.

---

alla fondazione di Roma anni 137». Il passo di Plinio corrispondente si trova nel libro XXXVI, cap. 9. E cfr. anche c. 36v, da confrontare con VASARI, I, p. 221 (righe 16-17) e con il capitolo 30 del libro XXXVI della *Naturalis historia*.

<sup>50</sup> «Di» correzione su un bisillabo iniziante per vocale (motivo per cui Adriani usa la congiunzione copulativa «ed», da me emendata in «e»), mentre «nuove» è inserito in interlinea su «belle».

<sup>51</sup> Sul margine sinistro «Olimp. 90».

<sup>52</sup> «Rozzezza» inserito in interlinea (preceduta da «e», da me espunta) su «durezza» depennato.

<sup>53</sup> «Arrendevoli» inserito in interlinea su «humani».

<sup>54</sup> Cito da *Delle Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. Secondo et ultimo volume della terza parte [...]. Et con una Descrizione degl'artefici antichi, greci et latini, et delle più notabili memorie di quella età [...]*, in Firenze, appresso i Giunti 1568, c. a3v. L'esemplare da me consultato (Biblioteca Universitaria di Pisa, S. R. 12 1173.2) appartenne, come fa fede l'*ex libris*, ben visibile in particolare sul frontespizio del *Primo volume della terza parte*, a Iacopo Dani (1530-1598), potente segretario della corte medicea, su cui cfr. V. BAGGIANI, *ad vocem*, all'indirizzo <[http://www.archiviodistato.firenze.it/siasfi/cgi-bin/RSOLSearchSiasfi.pl?\\_op=printsprod&id=IFDC2586XX&\\_cobj=yes&\\_language=eng&\\_selectbycompilationdate=](http://www.archiviodistato.firenze.it/siasfi/cgi-bin/RSOLSearchSiasfi.pl?_op=printsprod&id=IFDC2586XX&_cobj=yes&_language=eng&_selectbycompilationdate=)>, con il rimando ad ulteriore bibliografia (ultima consultazione 25/5/2011); cfr. pure V. BRAMANTI, *Dall'eroe alla statua. Sulla stampa cinquecentesca della Vita di Antonio Giacomini di Jacopo Nardi*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, 2 voll., a cura di B.M. Da Rif, C. Griggio, Firenze 1991, I. *Da Dante al Manzoni*, pp. 247-258: 253. Dani fu anche il possessore di un codice con disegni dall'antico di mano di Giovanni Battista Naldini (1535-1591): cfr. *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, N.A. 1159. Catalogue*, ed. by E. Casamassima, R. Rubinstein, Milano 1993, pp. XIII, XX-XXIII e fig. 1; E. CARRARA, *Giovanni Antonio Dosio e Giovanni Battista Naldini: pratica del disegno e studio dell'antico nella Roma del settimo decennio del Cinquecento*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, 3 voll., a cura di F.P. Di Teodoro, Firenze 2009, I, pp. 151-159. Il segretario

11

Accanto a questo passo della *Lettera*<sup>55</sup>, che riecheggia *ad verbum* Plinio<sup>56</sup>, si può citare un altro punto della stessa carta del manoscritto, in cui Adriani ricorda l'«eccellenza della arte [*scil.* la pittura], alla quale arrecò gran chiarezza Apollodoro atheniese ...<sup>57</sup>, il quale primo cominciò a dar fuori figure bellissime et arrecò a questa arte gloria grandissima»; anche in questo caso il riferimento temporale, inserito a margine nel manoscritto secondo la cronologia olimpica, viene reso nella stampa con una datazione *ab Urbe condita*: «intorno a l'anno 345 da Roma edificata»<sup>58</sup>.

Un esempio di integrazione più ampia apportata dallo storico fiorentino al proprio abbozzo è testimoniata dalla narrazione relativa all'attività celebrata di Mirone «[...] per quella bella giovenca che egli fece<sup>59</sup> di bronzo, la quale fu in versi lodati molto commendata. Fece anco un cane di meravigliosa bellezza et uno che scagliava in aria il disco, et un satiro il quale pareva che stupisse al suono della sampogna [...]»<sup>60</sup>; sul margine sinistro compare, infatti, una lunga annotazione, tratta dal Cicerone delle *Verrine* (2.4.93), non recepita nel testo a stampa della Giuntina: «In Cicilia a Gergento era anco uno Apolline che haveva scritto in una coscia a lettere d'argento comesso il nome dello artefice, la qual figura fu rubata da Verre»<sup>61</sup>. A c. 39r, sempre sul margine sinistro, si trova, invece, una nota poi inserita nel testo

12

---

fiorentino carteggiò anche con l'antiquario imperiale Iacopo Strada (1507/1515-1588), che gli inviò alcune lettere per ottenere copie di iscrizioni e pezzi antichi e per proporgli l'acquisto di proprie opere manoscritte: cfr. R. OLITSKY RUBINSTEIN, *A Codex from Dosio's Circle (BNCF NA 1159) in its mid-sixteenth-century context*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Akten des internationalen Symposions (Coburg 1986), hrsg. von R. Harprath, H. Wrede, Mainz am Rhein 1989, pp. 201-214: 211-212 e P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELA, *Collezionismo medico. Cosimo I, Francesco I e il cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena 1993, pp. 50-51, 79-80, 86-87 e 117-118; cfr. anche H. LOUTHAN, *The quest for compromise. Peacemakers in Counter-Reformation Vienna*, Cambridge 1997, p. 33, nota 29, e 124-125. Tre missive dirette al Dani da Vincenzio Borghini fra il 16 settembre e il 12 dicembre 1576 sono edite nel *Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini raccolto e ordinato dal prof. A. Lorenzoni*, Firenze 1912, pp. 105-108.

<sup>55</sup> Cfr. VASARI, I, p. 185 (righe 11-17).

<sup>56</sup> Cfr. PLIN. *nat.* 35,58.

<sup>57</sup> Sul margine sinistro «Olimp. 93».

<sup>58</sup> Cfr. *Delle Vite*, c. a3v; VASARI, I, p. 185 (righe 36-39); la fonte è PLIN. *nat.* 35,60.

<sup>59</sup> «Che egli fece» inserito in interlinea.

<sup>60</sup> ADRIANI, ABIB, c. 26v. Cfr. *Delle Vite*, c. d1r: «[...] per quella bella giovenca che egli formò di bronzo, la quale fu in versi lodati molto commendata. Fece anco un cane di meravigliosa bellezza, et uno giovane che scagliava in aria il disco, et un satiro, il quale pareva che stupisse al suono della sampogna [...]»; VASARI, I, p. 208 (righe 27-31); la fonte è PLIN. *nat.* 35,57.

<sup>61</sup> ADRIANI, ABIB, c. 26v.

dell'edizione del 1568<sup>62</sup> e relativa alla dispersione delle statue antiche in epoca bizantina:

[...] al tempo di Zenone imperatore per un grandissimo incendio, che<sup>63</sup> disfece la più bella e la miglior parte di Costantinopoli, molte ne<sup>64</sup> furono guaste, fra le quali fu<sup>65</sup> quella bella Venere Gnidia di Prassitele, di cui di sopra facemo menzione, e quel Giove miracoloso di Fidia che era ad Olimpia<sup>66</sup>, e molte altre nobili di marmo e di bronzo<sup>67</sup>.

13

A c. 39<sup>v</sup> troviamo, invece, una serie di interventi di maggior respiro relativi al brano in cui si tratta della presenza, già nella Roma repubblicana, di statue in onore di personalità di rilievo<sup>68</sup>:

14

Hebbevela<sup>69</sup> ancora<sup>70</sup> quello Hermodoro savio da Efeso, il quale, a quei X cittadini romani che compilavano le romane<sup>71</sup>, le greche leggi interpretava. E quello Oratio Coclite, il qual solo sopra il ponte haveva l'impeto de' Toscani sostenuto. Vedevansene inoltre molte altre antiche

<sup>62</sup> *Delle Vite*, c. e3r: «[...] al tempo di Zenone imperatore per un grandissimo incendio, il quale disfece la più bella e la miglior parte di Costantinopoli, molte [scil. statue] ne furono guaste, infra le quali fu quella bella Venere da Gnido di Prassitele, di cui di sopra facemo menzione, e quel meraviglioso Giove Olimpico fatto per mano di Fidia, e molte altre nobili di marmo e di bronzo»; VASARI, I, p. 224 (righe 18-23).

<sup>63</sup> Segue depennato: «gran».

<sup>64</sup> «Molte ne» inserito in interlinea.

<sup>65</sup> Segue una lettera depennata.

<sup>66</sup> «E quel Giove miracoloso di Fidia che era ad Olimpia» inserito in margine. La scultura fidiaca dovette andare perduta nel corso dell'incendio che nel 475 distrusse il *Lauseion* di Costantinopoli, ove era stata portata al pari di altre opere classiche: cfr. R. CORMACK, *Icons*, London 2007, p. 27. Sulla raccolta di antichità allestita da Lauso, ricco eunuco e *praepositus sacri cubiculi*, nel suo palazzo cfr.: C. MANGO, M. VICKERS, D. FRANCIS, *The palace of Lausus at Constantinople and its collection of ancient statues*, «Journal of the History of Collections», 4/1, 1992, pp. 89-98: 93-95 (sullo *Zeus*).

<sup>67</sup> Secondo le indicazioni fornite da Frey (cfr. *Le vite*, p. 312, nota 262), la fonte è da ritrovare nella *Σύνοψις ιστορίων* di Giorgio Cedreno, edita a Basilea nel 1566 in versione bilingue (greca e latina), con ampi indici e tavole cronologiche: G. CEDRENI *Annales, sive Historiae ab exordio mundi ad Isacium Comnenum [...]*, Basileae 1566, p. 265, righe 12-13 e pp. 288-289 (righe 57-60 e 3-9). Sull'autore, vissuto a Costantinopoli fra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, cfr. R. MAISANO, *Note su Giorgio Cedreno e la tradizione storiografica bizantina*, «Rivista di studi bizantini e slavi», 3, 1983, pp. 227-248; sull'edizione cfr. A. PERTUSI, *Storiografia umanistica e mondo bizantino* (1967), in *Id.*, *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco. Tre saggi*, a cura di C.M. Mazzucchi, Milano 2004, pp. 3-111: 55-56.

<sup>68</sup> Sulle statue presenti sui *rostra* del Foro e nel *Comitium* cfr. M. SEHLMAYER, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins*, Stuttgart 1999, pp. 63-88 e 103-109.

<sup>69</sup> «La» inserito in interlinea.

<sup>70</sup> «Ra» inserito in interlinea. Segue depennato: «la statua».

<sup>71</sup> «Romane» inserito in interlinea su «leggi» depennato.

poste dal popolo o dal Senato ai lor cittadini, e massimamente a coloro i quali, essendo ambasciatori, erano stati da' nimici uccisi, come alcuni che da<sup>72</sup> il re de'<sup>73</sup> Veienti, a Fidene<sup>74</sup>, furono uccisi, et altri da Teusa<sup>75</sup>, regina di Schiavonia, e quello Ottavio che, rinchiudendo il re Antiocho in breve cerchio fattoli intorno nella polvere con una verga, e che domandava spazio, costrinse a risolversi avanti che quindi uscisse, il quale, essendo poi dagli inimici ucciso, meritò per questo conto d'havere in ringhiera una statua.

Come evidenza una nota di mano otto-novecentesca<sup>76</sup>, la seconda parte del passo (da «come alcuni» a «una statua») non è presente nell'edizione giuntina, che in tal modo non dà conto dei nomi ricordati dall'Adriani fra gli «ambasciatori [...] da' nimici uccisi»<sup>77</sup>.

Ogni tentativo di lettura e di esegesi della *Lettera* dovrà in futuro, sicuramente, partire dal suo manoscritto autografo, che testimonia in modo tangibile la collaborazione dello storico fiorentino con il Vasari: documentare la fase redazionale, i pentimenti, le integrazioni e le varianti apportate dall'Adriani al proprio testo, così come provare a cogliere gli interventi editoriali avvenuti su tale scritto all'interno della tipografia dei Giunti<sup>78</sup>, credo possa costituire anche un utile esercizio di metodo per avvicinarsi con il doveroso rispetto al grande cantiere delle *Vite*, e per affrontare senza pregiudizi e preconcetti lo straordinario lavoro del Vasari, impegnato in

<sup>72</sup> Segue depennato: «fidenati». La correzione apportata dall'Adriani sembra originata dall'aver collazionato la narrazione di PLIN. *nat.* 34,23-24, che sottostà a tutto il brano, con il passo di LIV. 4,17, in cui viene citato Larte Tolumnio, sovrano dei Veienti.

<sup>73</sup> Segue depennato: «d».

<sup>74</sup> «Il re ... Fidene» inserito su margine sinistro, con richiamo nel testo.

<sup>75</sup> Già Ermolao Barbaro (1454-1493), sulla scorta di Polibio (2, 4, 7; 2, 6, 4 ss.; 2, 8, 4 ss.; 2, 9, 1; 2, 11, 4 ss.; 2, 12, 3) nutriva dubbi («non Teusam») sul nome trådito dai manoscritti della *Naturalis historia*, corretto in «Teuta» nelle moderne edizioni: cfr. *Hermolai Barbari castigationes Plinianae et in Pomponium Melam*, ed. G. Pozzi, 4 voll., Patavii 1973-1979, III, p. 1090; PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXIV, texte établi et traduit par H. Le Bonniec*, commenté par H. Gallet de Santerre et par H. Le Bonniec, Paris 1953, p. 116.

<sup>76</sup> Sul margine sinistro, evidenziato da una *manicula*: «Tutto questo luogo fra le due linee verticali manca nello stampato».

<sup>77</sup> Cfr. *Delle Vite*, c. e3v; VASARI, I, p. 225 (righe 13-19).

<sup>78</sup> G. LE MOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les Vite*, Grenoble 1988, pp. 209-235 sottolinea il peso delle correzioni apportate in tipografia al testo vasariano. Sul lavoro di redazione editoriale cfr. P. TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia* (1987), in ID., *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma 1998, pp. 175-195; B. RICHARDSON, *Print culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge 1994, in part. pp. 127-139 e 155-181 per quel che concerne la Firenze del Cinquecento.

prima persona come scrittore<sup>79</sup> a redigere uno dei capolavori della letteratura italiana rinascimentale.

Si avverte, insomma, con sempre maggior urgenza la necessità di uno studio consacrato alla lingua e allo stile del biografo aretino, dopo le aperture promosse da Nencioni<sup>80</sup>, e non raccolte dalla storiografia più recente, anche se di certo non mancano – ed anzi ne emergono di nuovi – testimoni autografi della vasta produzione scrittoria vasariana<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Di fronte alla tesi, cara a certa storiografia anglosassone (cfr. FRANGENBERG, *Bartoli, Giambullari*; CH. HOPE, *The Lives of the Trecento artists in Vasari's first edition*, in *Le Vite del Vasari* 2010, pp. 33-39: 33 e nota 1, con rinvio ad ulteriore bibliografia), di un Vasari non-autore (o autore *pro forma*) delle *Vite*, non posso che condividere in pieno le riserve espresse da POZZI, MATTIODA, *Giorgio Vasari*, p. 22, nota 45; F. CONTE, *Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta*, Torino 2010, pp. 10-15; P. SCAPECCHI, *Chi scrisse le Vite del Vasari. Riflessioni sulla editio princeps del 1550*, «Letteratura e Arte», 9, 2011, pp. 153-159, ribadendo così quanto ho già asserito in CARRARA, *Spigolature vasariane*, p. 157. Sempre valide le caute osservazioni espresse da G. FOLENA, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale* (1983), in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, pp. 255-279: 261, nota 10, in merito all'epistolario del pittore cadorino: «Tiziano si è certo servito di varie consulenze letterarie, e quelle dell'Areteino e del Verdizzotti sono a tratti evidenti: ma tutte le lettere da lui firmate vanno considerate 'autentiche', seppure in parte o *in toto* frutto di una mediazione letteraria [...]».

<sup>80</sup> G. NENCIONI, *Premesse all'analisi stilistica del Vasari*, «Lingua nostra», 15/2, 1954, pp. 33-40. E si veda anche, e più indietro ancora nel tempo, la *Parte seconda. Esame stilistico dell'opera vasariana* del tuttora utile SCOTI-BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, pp. 155-223. Vasari, nella *Torrentiniana*, aveva fatto professione di umiltà, ma pure di consapevole orgoglio per la propria capacità espressiva, nella *Conclusione della opera a gli artefici et a' lettori*: «[...] io ho scritto come pittore, e nella lingua che io parlo, senza altrimenti considerare se ella si è fiorentina o toscana, e se molti vocaboli delle nostre arti, seminati per tutta l'opera, possono usarsi sicuramente, tirandomi a servirmi di loro il bisogno di essere inteso da' miei artefici più che la voglia di esser lodato. Molto meno ho curato ancora l'ordine comune della ortografia, senza cercare altrimenti se la Z è da più che il T, o se si puote scriver senza H: perché rimessomene da principio in persona giudiziosa e degna di onore, come a cosa amata da me e che mi ama singularmente, le diedi in cura tutta questa opera, con libertà e piena et intera di guidarla a suo piacimento, pur che i sensi non si alterassino et il contenuto delle parole, ancora che forse male intessuto, non si mutasse»; cfr. VASARI, VI, pp. 409-413: 412. Come osservano POZZI, MATTIODA, *Giorgio Vasari*, p. 5, nota 12, il passo (da «toscana» in avanti) corre con tale veste solo nella prima edizione delle *Vite*, per poi mutarsi radicalmente in quella del 1568 (dove sparisce anche la menzione della «persona giudiziosa e degna di onore», da identificare, a mio avviso, in Borghini: cfr. CARRARA, *Spigolature vasariane*, p. 156). Sul valore e l'originalità del lessico vasariano, ben rilevato anche da M. BAXANDALL, *Doing justice to Vasari*, «Times Literary Supplement», 1980, February 1, p. 111: «1550 was a benign moment for the biggest critical catch of all, but it was Vasari who made it», è di grande importanza il progetto in corso presso la fondazione *Memofonte* di Firenze, diretta da Paola Barocchi, che prevede anche la realizzazione di un lemmario (<<http://vasariscrittore.memofonte.it/lemmario>>).

<sup>81</sup> CARRARA, *Alcune lettere inedite*.

*Abstract*

The publication of the second edition of the Lives, (Florence 1568), has enabled Vasari to significantly expand the text, by increasing the biographies' number and by extending the chronological field. From this point of view the Lettera a Giorgio Vasari by Giovanni Battista Adriani (Florence, 1511-1579) is certainly important, because the text is inserted in the Giunti edition to draw a quick profile of the ancient art, Greek and Roman.

Through the analysis of the unpublished manuscript of the Lettera, this paper will focus its attention on the collaboration between Vasari and Adriani, particularly in order to emphasize the great interest of a text that has not yet received the attention it deserves for its significance in the transmission of classical culture by means of a learned reworking of the ancient sources known by the author, in primis Pliny.

*Referenze fotografiche*

- ©Isola Bella, Stresa, Archivio Borromeo: 3, 8, 9, 10, 12
- ©Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale: 4, 5, 6
- ©Pisa, Biblioteca Universitaria: 11



1. G. VASARI, G. STRADANO, *Trionfo della guerra di Siena*, 1563-1565. Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento (da U. MUCCINI, *Pittura, scultura e architettura nel Palazzo Vecchio di Firenze*, Firenze 1997, p. 112).



2. F. MORANDINI, detto IL POPPI, *Ritratto di Giovanni Battista Adriani*. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 4292F (da Francesco Morandini 1991, p. 92, fig. 45).

Io ho dubitato alcuna volta meo medesimo M<sup>o</sup> Giorgio Vasari  
di quello di chi noi è il meglio D<sup>o</sup> Don Vincenza Bergami  
haudè più volte visto si deueno mentre in opera et no. cioè il  
vostro et breuement raccontare color, che nella pittura et nella  
scultura, di un suo spogliarsi alle antiche tempi furono celebrati di quelli  
il numero è grandissimo, et a chi tempo l'ha potuto farne l'una loro  
e delle opere di quella li più onorate et li più famose, e se in li ha  
del piacere agui, ma che più si conuertirebbe a coloro che in corali  
con più forza di uirtù et come grandi et possenti, che migliori giudicio  
di me, impio che egli è forza che nel disegno una, e si fara cosa  
bene spesso occorra parlare di quello et altri non sa cosa agui, massi-  
mamente quando si uolano una cosa, e uocabili spiccati che no si  
tano, e non i uindano agui, agui si non da coloro che in essi sono  
ammalitati, ne sola questa dubitazione, ma molti altri mi si parano  
in uari che non si ingannare di nomi da uerità impio, alle  
quali ho detto molto principalmente l'amar et in parte a luno et l'altro  
di noi, che mi si dice a per questo et ogni altra cosa et in fia in  
piace, et in altre quel di noi, et di D<sup>o</sup> priore in uari di me il quale  
si ha il solo uindato non si uindano che amandosi come noi, poi non  
mi ha il uindato di cosa et in fatto di uindato, mi et in uindato nel  
giudicio et afferire uindato in parte messo a questa opera et no spa-  
glio in molte lunga et molte fa' a se' domandi, et lo più uindato uindato  
casi et breuement capi detto da altri, et altri uindato non si perua fare

3. G.B. ADRIANI, Lettera a messer Giorgio Vasari. Isola Bella, Archivio Borromeo, ms. AD, LM, Adriani, G.B., c. 1r.

P

Molto caro mio. Quello di cui mi domandate è la  
 lettera ecc. quella vostra significo vigilie quando disse  
 una, <sup>libro</sup> meno curandovi meo e cose molto facili, stando coperti  
 sopra come ben sapete, e come disse di chiamare il luogo viluani o  
 la somma di calharos non sta sopra nefe presso ecc. ma  
 il più delle volte al tempo ameo nefe solenne edificat come i luoghi  
 difficili ad andarvi o a costruirvi. nel 1° e il 2° di Rom-  
 manari e Romulo lantiano forse se nefe nefe anridano  
 quel voluano, ma ora non è più e non può habere o un  
 no fucati o Aborigeni come dicono. Et ciò fanno et nefe si  
 significo luoghi altri molti nefe istampi appo vigilie o altri posti  
 libri nefe nel nefe nel primo delle georg. v. nefe nefe  
 contempit. nel 4° f. lantano v. nefe nefe nefe nefe  
 h. nefe disse del, calharos o ignes accipit nefe. istampi alcuni  
 volu posti i luoghi viluani sono stati chiamati nefe come nel 6°  
 vigilie. Calcedonia h. nefe nefe nefe nefe nefe nefe nefe  
 nefe nefe nefe nefe nefe nefe nefe nefe nefe nefe nefe  
 ni fo nefe come nefe nefe nefe nefe nefe nefe nefe nefe  
 f. lantano a Giovanni Capponi. quod nefe nefe.

Di cose altre 7 di 764 474

P. so grandem  
Adrian

4. G.B. ADRIANI, Lettera a Vincenzo Borghini. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano XXV 551, c. 160r.

A M<sup>e</sup> Benedetto Varchi risp.<sup>a</sup>

La ben faconda, e più verace storia:  
In cui dal fatto il detto mai non torse,  
Dara fama a noi chiara: e senza forse  
Alla Patria comun grata memoria  
Ma n' noi uide più lucente, e vera gloria  
Risplenderà per lui, ch'è'n terra corsa  
Dal'empireo cielo, e ne soccorse  
Al maggior uopo: ond'huom tanto si gloria.  
Tal nelle lodi sue spendere l'honore,  
Tal son l'opre, i pensieri, e i santi modi:  
Perch'ogni duro intenderisce il core.  
Beato uoi, che da diuin furore,  
Sciolti del mondo i lacci, erotti i chiudi;  
Stretto vi siete in sì perfetto amore.

Giov. B. Adriani Marcelli

5. G.B. ADRIANI, *La ben faconda, e più verace storia*, sonetto a Benedetto Varchi. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 63, c. 17r.

Quae res, animum, studiumque, ipsi, qui laudant quicquid instituerunt  
addere solent, hic michi hoc tempore vehementer obliuere rerum precla-  
rissime gestarum copia atque amplitudo. Cum enim in leuon ipse conce-  
dero breui temporis spatio laudes Caroli Quinti Caesaris augustissimi  
uobis presentibus amplissima, ac summa dignitate patris, honestissimi  
magistratus, ac praestantis nobilitate (uis ante est celebranda), non tam  
quid me faceret oportet in hoc munere obliuere suam ancept, quam aut  
unde exordiar, aut quem ad eorum oratio dirigatur. Quae enim tanta ingenti  
uis, quis memore tam diuisi thesaurus? quae unquam tanta fuit eloquentia? qui  
non tantum rerum mole, uirtutumque maximam copia ac uarietas non fa-  
cile obui possit. accedit ad haec animi nostri molestiam ueluti, ac totius  
populi. Flor: atque ut uobis dica totius per orbem Romanam ludis, atque in  
gubris, nihilque conspectus, qui quocumque oculi incedit animi suo affectu  
languescentem comuni metum etiam inleuat. Illud praeterea non negationem  
quodlibet nihil in Christiani uiri obliuere. et si enim is nichil, aut parum  
ad me prius uidetur, quippe qui aulico magis affectu, nec publica ulli mu-  
neribus uirtutum, non possum tamen uelut inuoluntate non comoueri in illis  
Hispanias, Arabiam, Germaniam, Belgas, innumerasque gentes nationes ac pro-  
uincias laeta copia, ac desiderio optimi patris, iustissimi regis, fortissimi  
Imperatoris, motus: homo enim sum, atque eadem uariis qua plerumque mor-  
talis ipse etiam uelut in tam prudenti gubernatore, uirtutem primam  
mirandum est, si pro mea parte tamquam de proprio periculo dolam. quam  
bonum civium illud est res, ut ipsorum affectibus, quibus principis in  
civitate uiri illi etiam moueantur. Cum igitur audiam amplissimam  
ducta omnium illius illustri familia in laeta est, atque de gratissimum  
casu, acerbissimumque metum, ipse non dolam, non lugram, non metum cofiam?  
ferens profecto non ut dica impius, si tam graui, ac tam communi dolore, partem  
ad me prius non quidem. Quod si michi hoc omni saluo officio uideret

6. G.B. ADRIANI, Oratio Iohannis Baptistae Adriani habita Florentiae in sacris funeribus Caroli Quinti, incipit. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 1154, c. 4r.

Canzone a te concesso  
 Non è più gire e già la voce Starca,  
 Ond' io teco confesso  
 Ch' Amor cresce, e desio ma il poter manca

Il Fine

Del Br<sup>no</sup> Pitt<sup>re</sup>

Questi iij sonetti del Bronzino mi paiono tali che  
 egli ne merita men lode di quello di buon poeta, che  
 della bolla, e grazioso sui figure nome di ottimo pittore  
 et mio adverso s'li d'otto ogni privilegio, et sogli  
 dare l'Academia a tutti coloro che di lei hanno onore  
 meritato. Et io così nel giudice giordanillo  
 di No. maestro Adriani Adriani Marchese.  
 confesso. di. xxij di maggio 1666.

Io Leonardo Salviati Cons. ecc.  
 afermo come di sopraccet

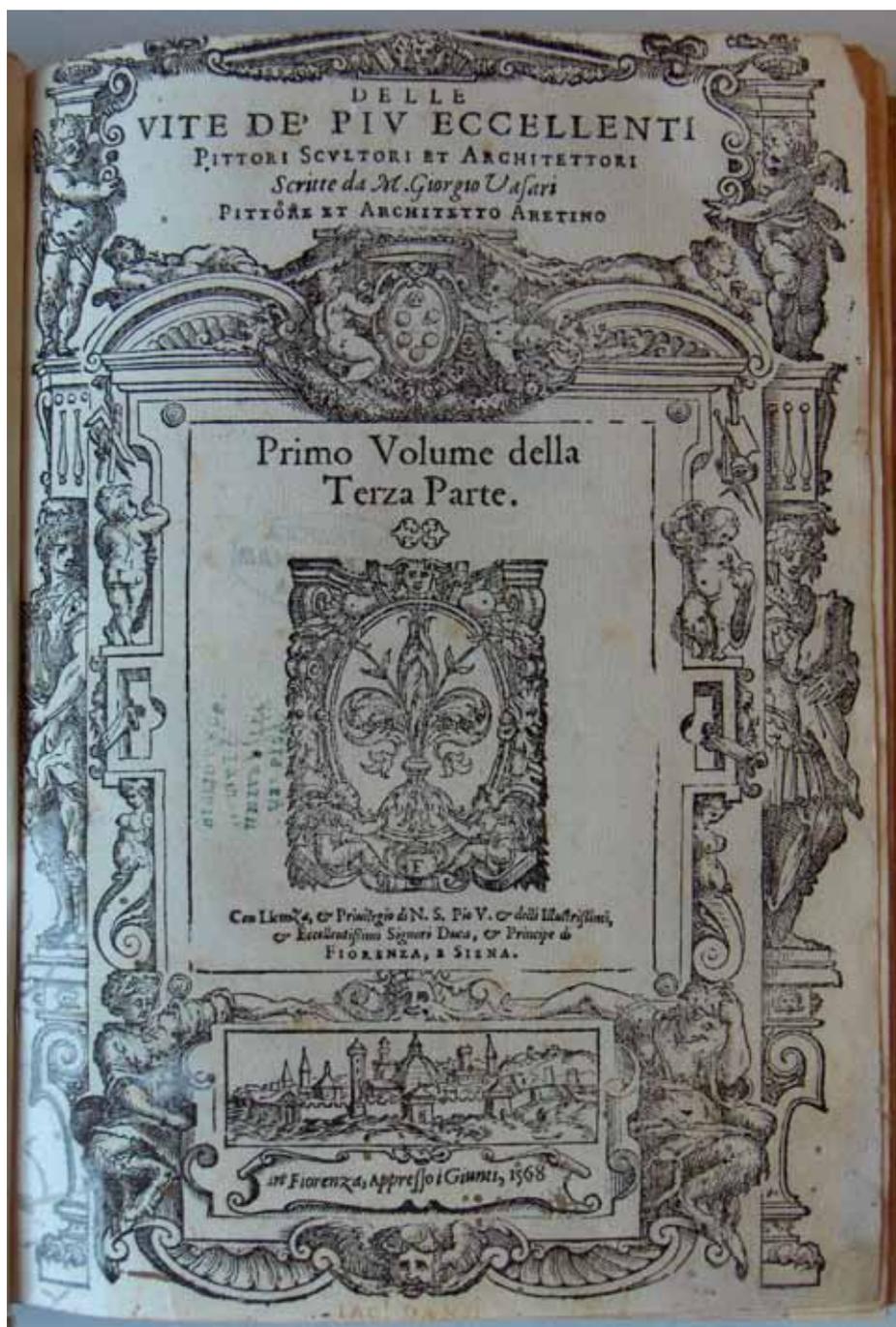
7. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II IX 10, *Delle rime del Bronzino pittore libro primo*, c. 109v, con sottoscrizioni autografe di G.B. Adriani e L. Salviati (da Bronzino 2010, p. 178, fig. 67).





fatto migliore, de quali non si ha con verità immigliati fu lo  
 legnoso da parte il primo et dipoi il secondo et il terzo et di più  
 altri di scapi di quelli con ornamenti vari e di più maniere adorno e  
 di più. *di più* fu la prima  
 molto mirabile, egli primo messo nelle sue figure aperte la bocca  
 scapita idem, di più da quella antica *scapita* fu parte più mirabile  
 e più mirabile. Di più di lui fu l'altro una molto et di più a Roma  
 assai tempo nella legge di Troia nella quale era una bella figura  
 romana a la fine et non bene si conserva se si vedeva e salina e gli  
 medesimo a Delphi *di più* et tempo nella legge egli si vedeva la legge  
 che dalla nave *di più* si chiamava maria di loro e si chiama di questi  
 la nave, in dove il che molto li accedeva di ripercussioni e di grazie appese  
 a tutti i popoli della Grecia talmente che la beneficenza et era in capite  
 comune di più *di più* di Grecia che ad un tempo parve che il Rege  
 publico si ragunava gli parziarono che deniche egli mirasse, in  
 questa parte grandemente vedeva e parve pubblicamente li fece a questo  
 tempo medesimo furono due parti di medesimo nome di questi Mitone il  
 mirare si del loro parte di Timoteo che serviva la medesima arte  
 della parte a questo tempo stesso opera più che furono Aghephoni,  
 Cefaloni Fulo e Endoro padre di Parosio di cui si parlava a suo  
 luogo e furono *di più* di cui ma non mi pare che mediano et, lo so a  
 copione medesimo tempo *di più* salutando matrone, e andava alla eccellenza  
 della arte alla quale aveva gli chiamava Apollonia Anthena.  
 di più *di più* il quale primo cominciava a fare figure bellissime e nuove  
 a questo arte gloria grandissima di cui molto usò poi e medesima. *di più*

10. G.B. ADRIANI, Lettera a messer Giorgio Vasari. Isola Bella, Archivio Borromeo, ms. AD, LM, Adriani, G.B., c. 5v.



11. G. VASARI, *Delle Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. Primo volume della terza parte [...]*, Firenze, Giunti 1568, frontespizio.





fatto ad Harmodio, et Aristogoron i quali hauuano co-  
 uoluto con succedere il tiranno liberare la patria loro dalla  
 tirannia ma questo potero esser uero in Atheni. pero et  
 molto prima a coloro che ne giuochi sacri di Grecia e mas-  
 simamente negli olimpici erano publicamente banditi  
 uincitori in quel luogo si faceuano le statue. questa sorta  
 di honore del quale i greci furono se liberalissimi rapatto  
 a Roma. <sup>cio</sup> come io mi uede uolo ueramente i se i greci  
 essendo molto vicini e parue di loro accattare nel numero  
 de cittadini. pero et si uedeuano a Roma uincitori le  
 statue di i primi et romani nel campidoglio et a quello  
 Attio Claudio et a confirmatione degli augurij saghe col se pio  
 la pietra, habbino anca la statua quella Harmodoro sanio da  
 Eggi. il quale a quei et cittadini romani et compitauano  
 le legge le greche legge interpretare. et quello Oratio Cocchi  
 il qual solo sopra il ponte haueua l'impeto de i greci / ostenta-  
 re. uideuano in altri molti altri antichi posti dal popolo  
 o dal tirano ai loro cittadini e massimamente a coloro i quali  
 essendo infelici erano stati da nimici uicisti. / come alcuni  
 et da fedeltate furono uicisti. et altri da uicisti uicisti  
 di Phoenicia. et quello Oratio et richiudendo et et An-  
 tochio in l'ora corchio farsi uicisti nella potesta et uic-  
 uicisti et demandare spatio anfitrioni et anfitrioni  
 anfitrioni quindi uicisti il quale uicisti poi dagli inimici  
 uicisti uicisti et q' adu iduano in uicisti uicisti a patria /  
 Essi anca in Roma molto antica la statua di Piragora.

in se posto an  
 che la statua  
 il se de i greci  
 a iudice  
 tutti questo luogo  
 per la in l'ora  
 uicisti uicisti uic-  
 ca nelle statua  
 pat -

14. G.B. ADRIANI, Lettera a messer Giorgio Vasari. Isola Bella, Archivio Borromeo, ms. AD, LM, Adriani, G.B., c. 39v.



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.



