

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

7 - 2012

Studi

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

REDAZIONE

ELENA VAIANI

con la collaborazione di

CHIARA BERNAZZANI, GIAMPAOLO ERMINI,
MATTEO FERRARI, STEFANO RICCONI, FRANCESCA SOFFIENTINO

MONIA MANESCALCHI

Ricerche iconografiche, cura dell'apparato illustrativo, impaginazione e grafica

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

7 - 2012

Studi



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

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

SOMMARIO

ELISA PALLOTTINI

La campana medievale iscritta dell'ex chiesa di San Silvestro a Orte: analisi e proposta di datazione

1-30

HAUDE MORVAN

Il De consuetudinibus sepelientium di Boncompagno da Signa: la tematica funeraria in un testo del Duecento tra esempio morale, interessi antropologici, archeologici e artistici

31-66

MARTINA PANTAROTTO

Il giglio e la croce sulle mura di Firenze

67-88

MARIA LUDOVICA ROSATI

Pratiche di fruizione, descrizione e conservazione dei tessuti asiatici nel basso Medioevo: una nota

89-112

ALICE CAVINATO

«Scrive Giovanni secondo che Bindino pone»: su una cronaca figurata senese e i suoi autori

113-154

ALESSANDRO DIANA

Intorno al monumento funebre del Patriarca di Costantinopoli Giuseppe II in Santa Maria Novella

155-192

ELENA VAIANI

Nicolas Poussin e la tradizione grafica della raccolta di Francesco Angeloni. I disegni di Montpellier, di Firenze e del Museo cartaceo a Londra

193-222

FULVIA DONATI

La tradizione erudita sul Porto Pisano a San Piero a Grado e schemi per l'iconografia portuale

223-253

«SCRIVE GIOVANNI SECONDO CHE BINDINO PONE».

SU UNA CRONACA FIGURATA SENESE E I SUOI AUTORI

ALICE CAVINATO

Presso l'Archivio di Stato di Siena, con la segnatura ms. D153, è conservato un grosso codice rilegato con due pesanti assi di legno, rivestite di cuoio rosso. Questo manoscritto contiene un testo bizzarro, scritto e illustrato in circostanze molto singolari: si tratta di una cronaca di argomento storico-politico che narra i principali eventi della politica europea, con un'attenzione particolare per Siena tra gli anni 1407-1417, fatta eccezione per i capitoli iniziali che riportano in forma riassuntiva fatti precedenti, avvenuti a partire dal 1315; l'autore è un pittore senese, Bindino di Cialli, originario di Travale, il quale fa trascrivere il testo ai propri figli, Mariano e Giovanni, anch'essi pittori.

La *Cronaca* è stata edita nel 1900 da Vittorio Lusini, a cui si deve l'unico studio esistente sul testo¹. Nonostante le difficoltà del dettato, l'eccessiva ridondanza, la limitatezza dei mezzi espressivi, la formularità di interi brani, Bindino mostra, nel riportare i fatti, una precisione che, secondo l'editore, è spiegabile solo presupponendo che lo scrittore avesse la possibilità di attingere a fonti attendibili. Lusini non menziona, però, fonti scritte, e, portando a supporto numerose dichiarazioni dell'autore in tal senso, lascia piuttosto intendere che Bindino interpellasse direttamente persone informate dei

Questo lavoro è nato dalle ricerche da me svolte in previsione della mostra *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, tenutasi a Siena nel 2010, dove il codice è stato esposto nella sezione intitolata «manoscritti laici». Si veda A. CAVINATO, scheda n. G.29, 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. 578-579. In questa sede si sviluppano quindi alcune questioni a cui in quell'occasione ho potuto solamente accennare. Desidero ringraziare Claudio Ciociola, Maria Monica Donato e Antonino Mastruzzo, che hanno seguito da vicino i progressi di questo studio. Un ringraziamento particolare va inoltre a Eliana Carrara, per il suo prezioso aiuto nei mesi precedenti la mostra senese. Grazie anche a Francesco Giancane, per l'attenzione con cui ha letto queste pagine e per gli utili consigli.

¹ *La cronaca di Bindino da Travale*, a cura di V. Lusini, Firenze 1903 (ed. or. Firenze 1900).

fatti²: suggerisce, insomma, che le fonti del testo siano, almeno in parte, di natura orale, un'ipotesi che, come vedremo, è meritevole di qualche approfondimento.

Più che come fonte storica o storico-linguistica, la *Cronaca* di Bindino è nota, però, per l'apparato decorativo, costituito da capilettera di varie dimensioni, da scudi blasonati e da una vignetta raffigurante il re d'Ungheria Ladislao d'Angiò-Durazzo con la sua corte³. Le iniziali, in particolare, mostrano uno spiccato carattere individuale, e, piuttosto che impreziosire il libro o illustrare il testo, sono il luogo scelto per accogliere i numerosi ritratti dell'autore, che ne fissano l'immagine allo scopo di perpetuarne la memoria.

Espressione della creatività individuale di Bindino e, allo stesso tempo, impresa 'collettiva' di un'intera famiglia di artisti, la *Cronaca* è per molti aspetti una testimonianza unica della cultura del ceto artigiano senese al principio del Quattrocento.

1. *Bindino da Travale: conte, porcaro, pittore*

Le prime notizie sull'autore della cronaca e i suoi figli si ricavano dalle numerose dichiarazioni lungo il testo, in genere in posizione incipitaria di capitolo: da esse appare chiaro che il nome di colui che «pone», cioè racconta, la storia, è Bindino, e che costui, originario di Travale, viveva a Siena in Camporegio⁴. Egli dice di avere già compiuto sessant'anni in capitoli relativi a fatti del 1414, e doveva perciò esser nato verso il 1354; si evince inoltre che l'autore non scriveva il testo in prima persona, ma lo dettava ai figli, Mariano e Giovanni. Quest'ultimo doveva essere il suo principale aiuto: come vedremo in seguito, la maggioranza dei capitoli appaiono trascritti da lui; la cronaca fu stesa con ogni probabilità tra i primi anni del Quattrocento e il 1417, quando la morte di Giovanni impedì la prosecuzione del lavoro⁵.

² *La cronaca di Bindino*, pp. XXXI-XXXIII.

³ Alcune tra le illustrazioni più significative sono state pubblicate nel 1930 con asciutta descrizione (P. MISCIATELLI, *Disegni inediti di una cronaca senese del secolo XV*, «La Diana», 5/1, 1930, pp. 55-62). Una scheda è dedicata a Giovanni di Bindino da Degenhart e Schmitt, che gli attribuiscono le illustrazioni della *Cronaca* e pongono l'accento sulla dimensione familiare dell'opera: B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, 14 voll., Berlin 1968-2004, I. *Süd und Mittelitalien*, 1. *Katalog*, 1968, pp. 212-213.

⁴ Un profilo biografico completo, con i necessari riferimenti bibliografici, è dato da G. PRUNAI, *Bindino da Travale*, in *DBI*, 10, Roma 1968, pp. 494-495.

⁵ Cfr. *infra*.

Chi era dunque Bindino? Si è creduto in passato che fosse un membro della famiglia Pannocchieschi d'Elci: questa suggestiva, ma erronea ipotesi fu formulata da Celso Cittadini⁶, come si ricava da un'intitolazione da lui apposta a c. 41r del codice, al principio del testo: «Historia del conte Giovanni del conte Bindino d'Elci. Composta in prima da lui in versi e poi da lui medesimo ridotta in prosa». Il Cittadini rimase affascinato da questo libro, che aveva ricevuto in dono, al punto da leggerlo e studiarlo con molta attenzione; di sua mano sono le annotazioni marginali e i disegni di stemmi che si riscontrano nel codice laddove Bindino descrive le arme dei partecipanti a cruciali eventi politici⁷.

L'idea di attribuire a Bindino così illustri origini era forse nata osservando lo stemma che compare più volte nel codice, che contiene un chiaro riferimento ai Pannocchieschi – signori del territorio di Travale –, come vedremo meglio in seguito. Si tenga presente che il Cittadini suppone che la cronaca fosse stata in un primo tempo redatta in versi; vedremo in seguito le ragioni che hanno motivato tali ipotesi⁸.

Sulla scorta di un'osservazione del conte Andrea Lodovico d'Elci, scaturita dalla lettura della nota del Cittadini, anche Girolamo Gigli (1660-1722) inserisce Bindino nella storia dei conti d'Elci contenuta nel suo *Diario sanese*:

Il più antico, ch'io di questa famiglia ritrovi, così il tempo ogni cosa ha consumato, si è il Conte Bindino di Giovanni di Binduccio Pannocchieschi; costui fece un Diario, che secondo il Conte Andrea Lodovico d'Elci, è curiosissimo, e che presentemente si conserva nell'archivio della Chiesa di S. Sisto di Monte Ingegnoli al num. 127. delle scritture appartenenti a questa Consorteria.

Il Conte Andrea attribuisce al padre di Bindino la Storia della guerra, che Lancislao Re di Napoli fece ai Sanesi, e dice, che la componesse in versi, e di poi la riducesse in prosa in più libri; ma osservando, che il Conte Bindino come apparisce dal suo Diario nell'anno 1414, aveva anni 69 stimo che nella storia della Famiglia d'Elci per difetto del copista vi manchi il nome di Bindino, e che anche questa opera,

⁶ Celso Cittadini (Roma 1553-Siena 1627), grammatico, filologo e storico, ricoprì la cattedra di Lingua toscana a Siena dal 1598; i suoi variegati interessi investivano anche la storia locale, la genealogia delle famiglie nobili senesi e i loro blasoni, come testimoniato dai manoscritti autografi conservati presso la Biblioteca Comunale di Siena; cfr. G. FORNICETTI, *Celso Cittadini*, in *DBI*, 26, Roma 1982, pp. 71-75.

⁷ Cfr. *infra*.

⁸ Cfr. *infra*.

che meriterebbe vedersi alla luce, per dilucidare meglio una guerra sì confusa, sia opera del medesimo Bindino⁹.

La verità sull'occupazione di Bindino e dei suoi figli si ricava dal *Breve dell'Arte dei pittori senesi*, in cui tutti e tre risultano immatricolati. Ulteriori notizie sono state raccolte, in tempi relativamente più recenti, dal Milanese e dal Bacci: Bindino sposò nel 1385 Niccola di Maffeo Ghini, dalla quale ebbe i due figli, Mariano e Giovanni. Giovanni morì il 5 novembre 1417, il padre l'anno successivo, il 2 novembre; tutti i componenti della famiglia furono sepolti nel cimitero di San Domenico. Un documento del 2 ottobre 1426 attesta che la vedova possedeva ancora una casa e alcuni terreni coltivati a Travale, che furono venduti per tredici fiorini.

Il Milanese ha inoltre pubblicato l'unico documento finora noto relativo all'attività artistica di Giovanni, che attesta il credito di una somma di sedici lire e un soldo per aver lavorato con Benedetto di Bindo alla dipintura dell'armadio delle reliquie del Duomo¹⁰. Lo stesso Milanese fu il primo a dubitare, a ragione, dell'opinione del Cittadini sulle ascendenze nobiliari dell'autore della *Cronaca*, notando che il pittore si definisce più volte, nel testo, guardiano di porci e che molto difficilmente, quindi, avrebbe potuto essere un conte¹¹.

Nell'*Introduzione* all'edizione del testo pubblicata nel 1903 – ristampa riveduta e corretta della prima edizione uscita nel 1900 – Vittorio Lusini aggiunge un nuovo tassello alla ricostruzione della figura dell'autore della *Cronaca*: riporta infatti un documento che testimonia che Bindino lavorava anche come fornitore di colori, perché nel 1404 vendette «libbre undici di bianco secco» a Taddeo di Bartolo, che stava dipingendo le pareti del coro del Duomo¹².

Bindino di Cialli era dunque un pittore e venditore di colori originario del paese di Travale, nel contado senese; quasi nulla si conosce però della

⁹ G. GIGLI, *Diario sanese*, 2 voll., Siena 1854 (ed. or. Lucca 1723), I, p. 391.

¹⁰ G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854, I, p. 46. Il testo completo dei documenti noti relativi a Bindino e ai suoi familiari è consultabile in P. BACCI, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1944, pp. 217-218.

¹¹ Lo studioso, però, assume che sia Giovanni, e non Bindino, l'autore della *Cronaca*, confuso probabilmente dalle dichiarazioni non sempre limpide dello scriba, sulle quali vedi *infra*.

¹² *La cronaca di Bindino*, p. XVIII.

sua attività, e l'unica sua opera di cui si abbia notizia è una tavola di cui si ignorano soggetto e datazione, firmata, che doveva trovarsi in San Pietro a Santa Marta e fu dispersa quando la chiesa fu demolita nel 1812¹³.

Non sono attestate opere realizzate dal figlio Mariano; non risolutivi sono stati anche i tentativi di ampliare il catalogo di Giovanni, al quale, come vedremo, con ogni probabilità si devono le illustrazioni del codice. Miklòs Boskovits ha proposto di ricondurre alla mano di Giovanni alcune opere ascritte a Benedetto di Bindo¹⁴. La sua ricostruzione è espressa in forma estremamente sintetica e dubitativa, e non ha avuto ulteriori approfondimenti; per il momento, quindi, la collaborazione di Giovanni con Benedetto rimane ancorata al documento pubblicato da Milanesi.

È stato inoltre proposto di assegnare a Giovanni anche la decorazione del ms. 2600 della Nationalbibliothek di Vienna, un codice illustrato della *Commedia*. Tale attribuzione è però da rifiutare, in quanto il testo presenta una patina linguistica chiaramente settentrionale, e a quest'ambito geografico si possono ricondurre anche i caratteri stilistici delle illustrazioni¹⁵.

2. Il codice

Il manoscritto che conserva la *Cronaca* illustrata di Bindino è un cartaceo di 290x223 mm, composto da oltre duecento carte protette da due guardie anteriori e una posteriore, in pergamena. La fascicolazione è piuttosto irregolare, con alcuni fascicoli di consistenza particolarmente importante¹⁶.

La presenza di tre diverse serie di numerazione costringe ad alcune precisazioni riguardo alla consistenza del manoscritto. La numerazione antica è vergata a penna in inchiostro bruno, analogo a quello del testo (rosso per

¹³ A. LISINI, *Elenco dei pittori senesi vissuti nei secc. XIII e XIV*, «La Diana», 2/3, 1927, pp. 295-306: 300.

¹⁴ M. BOSKOVITS, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, «Paragone», 359-361, 1980, pp. 3-22: 12-13.

¹⁵ A. MUSSAFIA, *I codici della Divina Commedia che si conservano nella Biblioteca Imperiale di Vienna ed alla Reale di Stoccarda*, «Sitzungsberichte der königlichen Akademie der Wissenschaften», 2, 1865, pp. 3-74: 6-7; E. CARRARA, *scheda n. G.17*, 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, p. 552.

¹⁶ 1¹⁶ (cc. 1-16); 2¹⁰ (cc. 17-26); aggiunte le cc. 27 e 28; 3¹² (cc. 29-40); 4²⁶ (cc. 41-66); 5²⁴ (cc. 67-90); 6²⁶ (cc. 91-116); 7²⁴ (cc. 117-140); 8¹² (cc. 141-152) 9⁵⁰ (cc. 153-202) 10⁴⁶ (cc. 203-247 manca una carta dopo 219); tra 247 e 248 brachetta moderna e rifilatura di foglio membranaceo, corrispondente a c. 265; 11²⁰ (cc. 248-264, mancano due carte alla fine del fascicolo).

le carte che contengono la tavola delle rubriche), in alto a destra, ma è inseribile in quanto contiene molti errori. Vi sono poi due serie di numerazioni moderne a lapis: la più antica, in alto a destra, distingue le tavole delle rubriche, numerate in cifre romane (I-XXXVIII), dalle carte successive, per le quali si adottano le cifre arabe (1-224); la seconda si trova in basso a sinistra ed è una numerazione continua da 1 a 265, apposta in occasione del recente restauro. Quest'ultima numerazione, che ha il pregio di essere più semplice della precedente, non rispecchia però correttamente la composizione del codice, in quanto il primo numero è apposto sulla prima carta di guardia, che è pergameneacea e non fa parte del testo, come non ne fanno parte propriamente le carte che contengono la tavola delle rubriche. Ciononostante si è deciso di adottare questa numerazione per i riferimenti, in quanto è più recente e viene utilizzata sia nella scheda dell'archivio relativa a questo manoscritto, sia nelle ultime pubblicazioni in merito.

Il testo è disposto su un'unica colonna; lo specchio di scrittura, delimitato e rigato, misura 225x148 mm e contiene mediamente 27 righe di scrittura. Tale impaginazione, costante nella prima parte del codice, viene alterata con maggiore frequenza a partire da c. 115, per far posto alla decorazione.

Confrontando le caratteristiche della grafia, si possono distinguere con sicurezza quattro mani¹⁷:

1. Mano α , di Giovanni (che dichiara di essere lo scrivente alle cc. 43r, 118v, 131v, 140v, 149r, 154v, 173r, 174r, 175v, 182r, 189v, 191v, 192r, 193r, 194r, 195v, 196v, 197v, 198r, 199r, 201r, 202v, 203r, 203v, 204r, 206v, 207r, 208r, 209v, 213v, 214r, 214v, 218r, 218v, 219v, 221r, 221v, 222r, 222v, 223r, 224r, 224v, 228v, 230v, 231v, 233r, 235r, 237r, 237v, 238r, 238v, 239r, 241r, 242r, 244r, 244v, 245v, 246r, 247r, 248r, 249r, 249v, 250v, 251r, 252r, 252v, 253v, 254r, 257v, 258v, 259r, 259v, 260r) usa il segno ζ per l'affricata dentale; traccia una *h* aperta in basso; tende a dare una forma corsiva alla *g*. Scrive alle cc. 41-43v; 44v; 64v-69v; 73r (da inizio paragrafo); 109v (terzultima riga) – 110r (r. 16, *lancie*); cc. 112r (da r. 8, *aveva nome*, tranne la rubrica) – 116r; cc. 116v (r. 12, *chosì*) – 117r (r. 2); cc. 77v (ultima riga) – 119r (r. 5); c. 119v (r. 17) –

¹⁷ Non è mai stato fatto, prima d'ora, un tentativo di distinguere le mani all'opera nella trascrizione; Lusini, che individuava soltanto due mani, quella di Mariano e quella di Giovanni, aveva genericamente ipotizzato che i capitoli trascritti da Mariano fossero più numerosi di quelli in cui compare il suo nome. Cfr. *La cronaca di Bindino*, p. XIV.

c. 120r (r. 11); cc. 121v – 122v (r. 16); c. 126v, rubrica; c. 127r, rubrica; c. 127v, rubrica; c. 128r, rubriche; c. 129r, rubrica; cc. 129r (r. 18) – 130r (r. 14); cc. 130v (r. 11) – 184v (r. 9); c. 185r, rubriche; cc. 185r (r. 16) – 186r; c. 186v, rubriche; cc. 186v (r. 22) – 211r (r. 14, *papa*); c. 211v, rubrica; c. 212r, rubrica; c. 212v, rubrica; cc. 212v (r.10) – 261r.

2. Mano β , di Mariano, che dà il suo nome alle cc. 89r, 98v, 127r, per l'affricata dentale usa il segno *z* con un lungo occhiello discendente sotto il rigo; il tratto discendente di *h* presenta un deciso svolazzo a proboscide; la *g* ha un *ductus* più posato rispetto a quello del fratello. Scrive alle cc. 44r; cc. 45r-64r; rubrica di c. 69v; cc. 70r-73r compresa la rubrica; cc. 73v-109v (terzultima riga); cc. 110r (r. 16, *morivi*) – 112r (r. 8, *anzilago*); c. 112r, rubrica; c. 112v, rubrica; c. 113v, rubrica; c. 114v, rubrica; c. 115r, rubrica; c. 115v (rr. 6-10); c. 116v (rr. 1-12); cc. 117r (r. 3) – 117v (penultima riga); c. 118v, rubrica; cc. 119r (r. 6) – 119v (r. 16); cc. 120r (r. 12) – 121r; c. 121v, rubrica; c. 122r, rubriche; cc. 122v (r. 17) – 129r (r. 17); c. 130r (r. 15) – 130v (r. 10).

3. Una terza mano, γ , completamente diversa, di base cancelleresca, caratterizzata da un *ductus* corsivo, da una maggiore compressione sia in senso verticale che orizzontale e dalla chiusura delle aste di *b*, *d*, *h*, *l* in occhielli, inizia a c. 184v (r. 10) e prosegue fino a c. 185r (r. 15); riprende a cc. 186v (r. 3) fino alla r. 21 della stessa carta.

4. La quarta mano, δ , scrive da c. 211r (r. 14, *bonifa/zio*) sino a 212v (r. 10); il copista usa una grafia di base mercantesca, caratterizzata dalla chiusura in occhielli delle aste di *b*, *d*, *h*, *l*, e dal ritorno di penna nelle aste discendenti di *f*, *g*, *p*, *s*; si riscontrano in questa mano l'adozione di un modulo leggermente minore rispetto alle precedenti e una generale tendenza all'arrotondamento delle forme. L'intervento di questo scriba è databile con precisione, grazie a una nota vergata nel margine inferiore di c. 211r, parzialmente scomparsa a causa della rifilatura: «millequattrocentootto a dì 25 di giu[gn]o».

Una serie di annotazioni permette di ricostruire, almeno in parte, la storia del codice. A c. 3r, in alto, in una grafia corsiva, si legge «Saracino Scafucci per cortese liberalità di Giulio di Agniolo matematico è padrone di questo libro»; sotto, centrata rispetto alla pagina, la data 1600. Sopra la parola «libro» si legge «maestro», forse di altra mano, sicuramente di diverso inchiostro.

Al di sotto si trova la seguente nota del Cittadini: «donato poi dal detto [.....] a me Celso Cittadini»¹⁸; come abbiamo anticipato, lo studioso ha aggiunto anche l'intestazione in cima a c. 41r. Di sua mano sono anche le numerose note a margine che indicano nomi di luoghi e personaggi, e i disegni di stemmi delle famiglie citate nel testo, testimonianza del suo interesse per l'araldica e la genealogia¹⁹. Il confronto con l'inchiostro usato per queste postille indica che potrebbero essere suoi anche il disegno di una campana a c. 134r e uno schema a c. 142r, che specifica le misure dell'arca di Noè, raffigurata nel *bas de page*.

Insieme al codice si conserva un foglio in cui un lettore del secolo XIX – secondo Lusini si tratta del conte Scipione Bichi Borghesi, erudito senese e senatore del Regno d'Italia²⁰ – ne fornisce una scarna descrizione e annota alcune notizie su Bindino e Giovanni; egli è il primo a suggerire una distinzione di ruoli nella creazione del libro, attribuendo a Bindino la composizione del testo e a Giovanni la trascrizione e l'apparato illustrativo:

Codice esistente in casa Finetti

Giovanni di Bindino da Travale, che il Cittadini dice, in una postilla messa nella prima carta del codice, essere dei conti d'Elci, ed altrove di Pannocchieschi, scrisse una cronica sanese, cominciando dapprima interrottamente il racconto dalla vittoria di Castruccio Castracani ad Altopascio nel 1329, e dalla morte del re Andrea di Napoli continuando fino al 1416. Il codice che contiene la sua cronaca è autografo, per quanto pare, e consta di 325 carte in foglio piccolo, non comprese altre 37 carte, numerate diversamente e poste in principio del codice, le quali contengono le rubriche dei capitoli in che è divisa la cronaca. Il Cittadini nella postilla suddetta afferma che Giovanni di Bindino scrivesse prima in versi e poi riducesse a prosa la sua cronaca. Quanto sia vero non so: certa cosa è che in alcuni capitoli la rima ricorre spesso, ma senza giusta misura di verso.

Abbracciando questa cronaca uno spazio assai lungo di tempo, io sono di parere che parte di essa fosse scritta o meglio dettata da Bindino al suo figliuolo, e nel resto fosse da quest'ultimo continuata.

¹⁸ Il nome del donatore attualmente è quasi del tutto svanito; secondo Prunai si tratta di un membro della famiglia Dati. PRUNAI, *Bindino da Travale*, p. 495.

¹⁹ Le note genealogiche nei margini sono attribuite all'erudito senese in M.C. DI FRANCO LILI, *La biblioteca manoscritta di Celso Cittadini*, Roma 1970, pp. 95-96.

²⁰ *La cronaca di Bindino*, p. X.

Intorno alla persona di Giovanni di Bindino non ho raccolto che queste poche notizie. Fu egli pittore come si ritrae dagli statuti di pittori sanesi stampati dal Padre della Valle e poi dal Gaye molto più correttamente. E che egli facesse quest'arte si riconosce ancora dal vedere nel codice alcuni disegni a penna, uno dei quali, al certo non spregevole, rappresenta il re di Ungheria ed i suoi consiglieri. Morì Giovanni di Bindino nel 1417 secondo che si legge nel necrologio di S. Domenico, nel quale è detto pittore. Pare che egli fosse colto da apoplezia, o da altro male alla testa, che, come egli dice, "avevagli ridotto el cielabro in acqua". In quanto alla utilità, che si potrebbe ritrarre dalla lettura di questa cronaca, credo che solamente nei particolari di fatti potrebbe essere di qualche aiuto agli studiosi della storia patria. La lingua, lo stile è quale potesse essere in un uomo ignorante. L'ortografia poi è singolare, e spesso ritrae la difettosa pronunzia, e il parlare storpiato del volgo sanese di quel tempo.

Vedi il Gigli, *Diario sanese*, tomo II pag. 340.

Quando Lusini pubblicò la sua edizione, il codice era in possesso del conte Tommaso Piccolomini²¹; negli anni Trenta era di proprietà della contessa Piccolomini Cinughi²², e fu acquisito nel 1964 dall'Archivio di Stato, dove attualmente si trova, insieme all'intero archivio Pannocchieschi d'Elci²³.

Il codice, che risulta in buono stato di conservazione²⁴, è stato restaurato nel 2010, in occasione della mostra *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*; a questo recente intervento risalgono l'ultima numerazione e il restauro della legatura, in legno rivestito di pelle con dieci borchie metalliche e due fibbie di chiusura.

L'apparato decorativo consta principalmente di iniziali di dimensioni variabili, realizzate in rosso con decorazioni a risparmio e a volte in inchiostro bruno e nero, che segnano l'inizio di ciascuno dei capitoli in cui il testo è suddiviso; ciascuna di queste partizioni, inoltre, è introdotta da una rubrica.

La decorazione è stata fatta dopo la stesura del testo: accanto alle iniziali sono visibili infatti le letterine guida, e nelle carte finali, prima che il testo si interrompa, mancano sia le iniziali che le rubriche. Di seguito fornisco l'elenco delle decorazioni più rilevanti:

²¹ *La cronaca di Bindino*, p. VII.

²² MISCIATELLI, *Disegni inediti*, p. 55.

²³ PRUNAI, *Bindino da Travale*, p. 495. Per la scheda del codice, si veda anche: <<http://www.maas.ccr.it/h3/h3.exe/aguidea/d42450/fDocumento>>.

²⁴ Danneggiate e parzialmente illeggibili solo le cc. 41v, 42r, 42v.

c. 41r: iniziale *A* rossa su fondo nero; il contorno della lettera presenta una decorazione a tralci in inchiostro bruno.

c. 43r: nel margine inferiore si trova un disegno a penna raffigurante un'aquila che ghermisce un quadrupede cornuto; a destra, un cane con le fauci spalancate. Apparentemente non c'è nessun legame diretto col testo, che narra dell'uccisione da parte del duca di Durazzo del re d'Ungheria, per vendicare l'assassinio del fratello. Potrebbe però trattarsi di un'allusione alla vendetta del re nei confronti del duca.

c. 104r: in alto a sinistra si trova uno schizzo in rosso di una corona; nel margine destro, all'altezza della quinta riga, è vergato il simbolo stilizzato dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, in corrispondenza del nome di «misere Pavolo di Pavolo signore de l'Ospedale».

c. 105r: Iniziale *P* con testina stilizzata nell'occhiello. Tra i tralci stilizzati e le linee spezzate che decorano l'iniziale, si vede lo stemma dell'Ospedale (nel paragrafo di riferimento si parla di un Carlo d'Agnolino, «signore» dell'Ospedale, che fu ordinato cavaliere).

c. 116v: iniziale *G* con all'interno due leoni rampanti e coronati che sorreggono uno scudo campito a balzana, con il motto «LIBERTAS» a lettere maiuscole scritto nel campo argento.

c. 127v: iniziale *E* con testina stilizzata all'interno.

c. 135r: nel margine sinistro, scudo con lo stemma della città di Genova; il paragrafo tratta dell'acquisto di Sarzana da parte dei Fiorentini.

c. 136v: nella metà inferiore della pagina, scudo col giglio; lo scudo si trova entro il primo di una serie di tre circonferenze concentriche, alternativamente in inchiostro rosso, bruno, rosso. Il resto dello spazio è decorato con disegni geometrici di colore rosso e bruno.

c. 140v: nel margine sinistro, scudo campito a balzana.

c. 142r: nel terzo inferiore della pagina, disegno a penna di un edificio poligonale di cui si vedono tre lati; su quello frontale si apre una porta sor-

montata da una finestra ad arco, quella di sinistra è decorata da una losanga. Nel capitolo che comincia alla stessa carta, è riportato un discorso del capitano del popolo, Meio di Giovanni, che tratta delle misure dell'Arca di Noè: pertanto, questo dovrebbe essere un disegno dell'Arca. Alla destra del disegno si trova uno schema a forma di porzione di cerchio con indicate le misure dell'Arca, forse, come detto, di mano del Cittadini.

c. 148r: iniziale *P* di altezza quasi pari allo specchio di scrittura, in inchiostro bruno su fondo rosso. L'asta e l'occhiello presentano una decorazione a tralci eseguita a penna, in inchiostro bruno; al centro dell'occhiello è rappresentato, seduto sulla sinistra con occhiali e barba, Bindino, con l'indice destro sollevato nell'atto di dettare la cronaca al figlio Giovanni, il quale è seduto allo scrittoio e trascrive il testo su un libro aperto. I due sono identificati anche dalla presenza delle iniziali, rispettivamente *B* e *G*, poste sopra le loro teste. Tra i due personaggi c'è uno scudo tracciato in inchiostro rosso, con l'arme d'invenzione di Bindino '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'.

1

c. 158r: iniziale *D* a inchiostro rosso su fondo ugualmente rosso (il contorno esterno dell'iniziale è ottenuto a risparmio); all'interno dell'occhiello, su fondo nero, c'è un ritratto a inchiostro rosso di Bindino, identificato dal cartiglio soprastante; è raffigurato di tre quarti, con copricapo e barba.

c. 160v: iniziale *D* eseguita a inchiostro rosso che occupa più di metà dello specchio di scrittura; all'interno dell'occhiello, in inchiostro bruno, Bindino appare seduto a terra, le ginocchia raccolte vicino al petto, il mento appoggiato sulla mano sinistra, pensieroso. Nella destra regge una *B* maiuscola di colore rosso. Il personaggio è a capo scoperto, e con un abito più dimesso rispetto alle figurazioni precedenti, sfrangiato e rattoppato in più punti.

2

c. 161r: sotto l'iniziale *D* compare la scritta in inchiostro rosso «bgiinodviannoni», che cela i nomi dell'autore e del figlio Giovanni: la prima lettera del nome «Bindino» è seguita dalla prima del nome «Giovanni», a sua volta seguita dalla seconda lettera di «Bindino», e così via. Sulla destra una *b* minuscola, pure in inchiostro rosso, di modulo leggermente maggiore, la cui asta è tagliata da un trattino verticale in modo da ottenere una croce.

c. 166v: Iniziale *G* decorata in modo analogo alle normali iniziali di paragrafo, ma di modulo molto maggiore.

c. 173v: nella parte inferiore dello specchio di scrittura una cornice decorata a inchiostro nero e rosso racchiude la scritta «bmgiaidroiivnaaonnoni» che cela i nomi di Bindino e dei suoi figli Mariano e Giovanni (manca in realtà la prima *n* di Bindino), e si legge come la precedente.

c. 174r: a fianco dell'iniziale *I*, grande scudo campito a balzana. Il testo del paragrafo tratta di un'ambasceria al figlio dell'imperatore da parte del comune di Siena.

c. 178v: piccola testa di Bindino di profilo, in inchiostro rosso, nello spazio rimasto vuoto in previsione di un'iniziale mai realizzata.

3 c. 213v: illustrazione a penna, in inchiostro bruno, che occupa la metà superiore della carta. È rappresentato al centro un sovrano seduto, vestito di un lungo manto e riconoscibile da scettro e corona. Si tratta verosimilmente del re d'Ungheria Ladislao d'Angiò-Durazzo (1377-1414), dato che nel paragrafo sottostante si narra del suo arrivo a Costanza in vista del concilio; al suo fianco sono raffigurati due gruppi di uomini del suo seguito – cinque a sinistra e quattro a destra –, elegantemente abbigliati con lunghi mantelli dalle ampie maniche. L'immagine è delimitata in alto da un bordo decorato.

c. 216r: iniziale *P* che occupa gran parte dello specchio di scrittura. Asta e occhiello sono in inchiostro rosso e il riquadro di sfondo è decorato a disegni geometrici rossi e neri. All'interno dell'occhiello, in inchiostro bruno, è raffigurato Bindino di profilo verso sinistra, sempre con barba e a capo scoperto; è identificabile grazie ad una didascalia, posta anch'essa all'interno della lettera.

c. 224r: iniziale *D* decorata in inchiostro rosso e bruno; al centro dell'occhiello è raffigurato uno scudo con l'arme di Bindino, analoga a quella di c. 148r. Sotto lo scudo, sempre all'interno dell'occhiello, vi è la scritta «arme di bindino e su' erede».

c. 225r: iniziale *A* di modulo piuttosto grande; sopra il tratto orizzontale è raffigurato un teschio in inchiostro bruno.

c. 232r: a circa un terzo dello specchio di scrittura, in modulo maggiore rispetto al testo e in inchiostro rosso, compare la scritta «chi legiarà i tre nomi notedara»; segue la scritta «BMGIAINRODIVIAANNNOONI», in lettere gotiche maiuscole, analoga alle precedenti.

c. 242r: riquadro che occupa due terzi della pagina, in inchiostro rosso. All'interno, quattro circonferenze concentriche, alternativamente di colore rosso e bruno, al cui centro si trova uno scudo, diviso a metà lungo l'asse verticale. Nella metà di sinistra è raffigurato il giglio, la metà destra è campita a balzana; nei capitoli che interessano queste carte si parla diffusamente di ambascerie senesi a Firenze in vista di una lega tra le due città.

5

Sotto il riquadro compare il solito tipo di scritta, in caratteri maiuscoli, «MGAIROIVAANNANI», che cela i nomi di Mariano e Giovanni (manca l'ultima lettera di Mariano).

A fianco dell'iniziale *I*, in inchiostro rosso, è disegnata una pianta stilizzata di pannocchie, con a fianco la lettera maiuscola *B*.

c. 248r: sotto l'iniziale *I*, scudo con arme analoga a quella raffigurata a c. 224r.

c. 248v: nella metà inferiore della pagina, un riquadro decorato a losanghe contiene una cornice quadrilobata; al centro della cornice, su fondo giallo, uno scudo analogo a quello di c. 242r. Tutto intorno vi sono alcuni simboli simili a lettere in inchiostro nero. Nel testo in queste carte si narra di consigli dei notabili di parte guelfa, sempre in vista del citato accordo tra Siena e Firenze.

Da c. 257v alla fine mancano le rubriche, e le iniziali sono realizzate semplicemente a penna in inchiostro bruno; la stesura del testo non è stata completata, e così la decorazione.

3. *Gli scribi: Mariano e Giovanni*

Ormai avanti con gli anni e forse afflitto da qualche difetto visivo – nel ritratto a c. 148r, di cui parleremo più avanti, indossa gli occhiali – Bindino decide di affidare la scrittura della cronaca ai figli, Mariano e Giovanni. Le dichiarazioni dei due fratelli, distribuite lungo tutto il testo e in particolare nella sezione finale, attribuibile alla mano di Giovanni, non lasciano dubbi in proposito: Bindino è sempre indicato come l'autore e Mariano o Giovanni come gli scriventi²⁵. Si vedano i seguenti casi²⁶:

c. 109r: Fa iscrivare Bindino secondo che pone la storia [...].

c. 148r: Pone Bindino antico travalese mente sua istolta che ne la fantasia è involta [...].

c. 196v: Scrive Giovanni di Bindino, secondo che Bindino per mancamento d'inteleto pone, secondo che core sua fantasia, come [...].

c. 200v: Scrive Giovanni di Bindino come Bindino sanese, antico travalese, nella età di sessanta ani conpiti, come che sua vita core alla morte, così core sua fantasia.

²⁵ Si veda *supra* per l'elenco completo delle carte in cui, rispettivamente, Giovanni e Mariano dichiarano di scrivere ciò che il padre compone.

²⁶ Le trascrizioni che qui riporto sono mie; per agevolare la lettura e la comprensione ho ritenuto opportuno proporre una trascrizione interpretativa, secondo i seguenti criteri: è stata introdotta la separazione delle parole secondo l'uso moderno, così come maiuscole, punteggiatura, apostrofi e accenti; il punto in alto segnala i fenomeni di assimilazione in fonosintassi. Faccio inoltre presente che, a causa della sintassi piuttosto incoerente, dei frequenti cambi di soggetto, dei lunghi elenchi costruiti per accumulazione, non è sempre facile inserire la punteggiatura, e più interpretazioni sono, ovviamente, possibili. Sono state sciolte le abbreviazioni, senza segnalarle tramite parentesi; il titolo dritto è stato sempre sciolto con *n* anche davanti a consonante bilabiale, in quanto, nei pochi casi di scrizione a tutte lettere, il copista usa *n* in tutti i contesti fonetici. Sono state ricondotte all'uso corrente le grafie *ch* e *gh* per le occlusive velari davanti a vocale velare, *ci* e *gi* per le affricate palatali davanti a *e*, *ngn* per la nasale palatale e *lgl* per la laterale palatale, tutte grafie costanti nel testo; è stato sostituito il grafema *ç* con *z* e si sono distinte le grafie *u* e *v* secondo il loro valore fonetico. Si è scelto di conservare il digramma *cu* per la labio-velare sorda. Gli scribi hanno una fortissima tendenza al raddoppiamento grafico delle consonanti, in particolare delle lettere alte e di *t*, in posizione iniziale, postconsonantica e anche intervocalica (in particolare nelle desinenze dei participi); tali raddoppiamenti sembrano fenomeni esclusivamente grafici, dal momento che compaiono in tre contesti diversi, e perciò sono stati eliminati. Eventuali integrazioni di singole lettere sono segnalate tra parentesi quadre. In realtà in molti punti il testo è molto difficoltoso e necessiterebbe forse di correzioni più consistenti, ma ho voluto conservarlo il più possibile per dare un'idea del livello di alfabetizzazione e delle capacità espressive dell'autore.

c. 247r: Iscrive Giovanni di Bindino, per mancamento de lo intelleto del celabro e de lo inteletto di drento dal cuore, sì come matto sì si muove a dire del consiglio, e che dopo tre dì i priori del comuno di Firenze dilibararono di fare uno consiglio di ce[n]to huomini valorosi e gue[l]fi ed arciguelfi, che fusono al consiglio quando fusono richiesti e fusono dinanzi a' priori copiosi e presti. È scr[i]ta in Siena e detato di Bindino Canporegese, antico travalese.

Fraasi di questo tipo sono molto frequenti in posizione incipitaria di capitolo, soprattutto nell'ultima parte del codice; spesso possono apparire ambigue, in quanto il nome di Bindino compare di frequente come patronimico di Giovanni, lasciando apparentemente in dubbio se quanto segue si riferisca al figlio o al padre, come nei casi seguenti:

c. 235r: Iscrive Giovanni di Bindino sanese secondo sua mente paza che ne la mente sua fracasa [...].

c. 237r: Iscrive Giovanni di Bindino sanese, antico travalese [...].

c. 239r: Iscrive Giovanni di Bindino, guardatore di scrofe forese, antico travalese [...].

La prima serie di esempi riportati, però, dimostra chiaramente che Bindino è l'autore: il verbo ricorrente in relazione al suo nome è *pone*, vale a dire *racconta*, distinto dall'operazione di *scrivere* attribuita ai figli²⁷. L'ultimo caso, in particolare, sembra non lasciare spazio ad altre interpretazioni, in quanto si dice «è scritta in Siena e detato di Bindino Canporegese»: quest'affermazione potrebbe implicare anche che la stesura manoscritta è avvenuta almeno in parte sotto dettatura²⁸. Questo dato può essere ulteriormente confermato dal corredo figurativo, nello specifico dall'iniziale istoriata di c. 148r, dove Bindino siede con l'indice levato, nel tradizionale gesto che indica la conversazione, e si rivolge a Giovanni, seduto ad uno scrittoio con un manoscritto aperto, su cui sta lavorando.

²⁷ Vedi *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, G. Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino 1961-2002 (d'ora in avanti *GDLI*), s.v. *Porre*, 14.

²⁸ *Dettare* però può anche designare semplicemente l'atto di comporre un testo: vedi *GDLI*, s.v. *Dettare*, 2, e *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, dizionario e database accessibili dal sito www.ovi.cnr.it, (d'ora in poi *TLIO*), s.v. *Dettare*, 2.

Come si è detto, le mani principali in questo codice sono due, quella di Mariano e quella di Giovanni. Mariano, le cui porzioni di testo sono meno estese di quelle del fratello, dichiara di essere lo scrivente alle cc. 89r, 98v, 127r: «Iscrive Mariano secondo che Bindino pone»; «iscrive Mariano secondo che Bindino, che quegli gentiluomini...»; «Scrive Mariano di Bindino secondo che sua fantasia pone».

Giovanni è responsabile della maggior parte della stesura del testo, soprattutto nella sezione finale, interamente di sua mano. Le dichiarazioni di Giovanni sono molto più numerose di quelle di Mariano e diventano costanti come frasi di apertura degli ultimi capitoli. Le mani dei due fratelli, per molti versi simili, al punto da conferire al codice una generale impressione di uniformità, mostrano alcuni elementi-spia che le rendono identificabili e permettono di assegnare con tranquillità a ciascuno le relative porzioni di testo, anche in assenza di dichiarazioni esplicite.

Mariano ha lavorato soprattutto alla prima parte del codice: i suoi interventi tendono presto a diradarsi, limitandosi alle rubriche e a qualche riga di testo, per poi scomparire. Da c. 130v in poi, fatta eccezione per la breve comparsa di due mani secondarie, lo scrivente è sempre Giovanni.

Dunque i due fratelli hanno lavorato insieme alla trascrizione dell'opera del padre – non sappiamo se Giovanni, il cui impegno nell'impresa fu certamente notevole, abbia in parte collaborato anche alla composizione –, probabilmente in un arco di diversi anni. Il codice si presenta quindi come prodotto di una ristretta cerchia familiare, verosimilmente destinato ad una fruizione riservata ad un ambito non meno circoscritto: elemento ancor più degno di nota se si considera la lunghezza del testo, il fatto che la cronaca tratta prevalentemente di politica locale, ma anche internazionale, e la presenza di un apparato decorativo di un certo rilievo. La narrazione si interrompe al 1416, l'anno precedente la morte di Giovanni²⁹.

4. *Celebrazione e memoria per immagini: ritratti, stemmi, nomi*

Nell'ultimo quarto del codice la decorazione, che inizialmente si limitava alle rubriche, alle iniziali rosse e a qualche sporadico disegno, diventa molto più elaborata e complessa, comprendendo quattro ritratti di Bindino, di

²⁹ Cfr. *supra*.

cui uno assieme a Giovanni, figurazioni araldiche a piena pagina, iniziali di grandi dimensioni decorate con intrecci di figure geometriche e linee spezzate, e una vignetta raffigurante il re d'Ungheria con il suo seguito³⁰.

Non sembra che queste immagini fossero previste fin dall'inizio della stesura del manoscritto: non si spiegherebbe, altrimenti, come mai si concentrino unicamente in questa sezione, invece di interessare anche il resto del codice. Tali interventi, inoltre, comportano sostanziali alterazioni dell'impaginazione – alcune carte sono per buona parte o totalmente occupate da illustrazioni –, che in precedenza risultava compatta e uniforme; ovvero, non ci sono spazi lasciati liberi nel resto del manoscritto per ulteriori immagini non realizzate, che non erano quindi previste.

Ritengo quindi possibile che l'idea di aggiungere questa decorazione sia sopraggiunta in un momento avanzato della scrittura del testo, e che sia nata per iniziativa dello scriba oppure dietro suggerimento dell'autore. Credo inoltre che questi interventi siano da attribuirsi a Giovanni, soprattutto considerando che si riscontrano solo nelle carte trascritte di sua mano.

Una proposta diversa è stata avanzata da Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, che ritiene si possano distinguere le mani di Mariano e di Giovanni anche nella decorazione: la studiosa, infatti, assegna a Giovanni soltanto i disegni dell'aquila e del cane a c. 43r, la vignetta con il re d'Ungheria e l'iniziale figurata con i ritratti a c. 148r, mentre attribuisce gli altri interventi a Mariano³¹. Il principale argomento avanzato per l'attribuzione a Giovanni di una sola iniziale è la differenza nella decorazione del corpo della lettera. L'iniziale *P* di c. 148r presenta infatti un motivo a tralci, peraltro del tutto simile a quello che adorna l'iniziale *A* di c. 41r; le altre iniziali in cui si trovano gli altri ritratti di Bindino, invece, sono decorate con curiosi intrecci di linee spezzate e forme geometriche (come si vede soprattutto a c. 216r). La scelta di un linguaggio così essenziale e la predilezione per il ritratto di profilo vengono ricondotti dalla studiosa a un «forte influsso nordico», e in particolare al passaggio da Siena di Pisanello, che però avvenne solo nel terzo decennio del secolo, quando Giovanni era già morto.

3

1

4

³⁰ Per i dettagli vedi *supra* la descrizione del codice.

³¹ M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *La Libreria del coro dell'Osservanza e la miniatura senese del Quattrocento*, in *L'Osservanza di Siena. La Basilica e i suoi codici miniati*, Milano 1984, pp. 111-154: 124-129.

Tale distinzione non mi sembra necessaria: è pur vero che la vignetta e l'iniziale con i due ritratti sono più complesse rispetto alle altre illustrazioni, e le uniche a visualizzare il contenuto del testo; ma, per quanto riguarda la decorazione a tralci dell'iniziale, si tratta semplicemente di una scelta diversa da parte di Giovanni, che voleva dare un rilievo speciale proprio a quell'iniziale con il proprio ritratto (non a caso i tralci sono impiegati anche nell'iniziale del libro, una sede di massima importanza).

1, 4 Anche in questa carta, in ogni caso, emerge qua e là la predilezione per le linee spezzate e le forme geometriche che è più evidente nelle altre iniziali: si veda ad esempio la linea ottenuta a risparmio che interrompe la campitura rossa a destra dell'occhiello di *P*, ottenendo così una forma a cuneo che compare anche a c. 216r; anche la parte terminale dell'asta, dove il tralcio si trasforma in una decorazione curvilinea, può essere confrontata con il decoro che si sviluppa lungo l'asta di *P* a c. 216r o con quello dell'iniziale *D* a c. 224r.

Tra i molti aspetti degni di nota di questo singolarissimo apparato illustrativo – uno fra tutti, la centralità della simbologia araldica, proposta, riproposta, rielaborata e persino inventata³² –, mi vorrei concentrare qui sulla rappresentazione di Bindino, il cui ritratto compare più volte.

1 A c. 148r, nell'occhiello della grande iniziale *P*, alta quanto l'intero specchio di scrittura, sono raffigurati due uomini seduti. Quello a sinistra di profilo, certamente identificabile con Bindino grazie alla *B* rossa sopra la figura, porta un copricapo ottenuto con una striscia di tessuto avvolta attorno alla testa, una lunga veste e gli occhiali; con il braccio levato, nel gesto di chi sta parlando, si rivolge allo scrivano, che, con la penna nella destra e il coltellino nella sinistra, scrive su un libro aperto posato su di uno scrittoio. Sopra la testa dello scriba la lettera *G*, vergata in rosso, ci assicura che si tratta proprio di Giovanni, che appare visibilmente più giovane del padre; diversa è anche la foggia degli abiti e del copricapo.

Si potrebbe dire che questa scena familiare è l'equivalente figurativo delle dichiarazioni del tipo «scrive Giovanni secondo che Bindino pone», così frequenti nell'ultimo terzo della cronaca. Certamente Bindino, quale autore

³² Oltre all'arme d'invenzione di Bindino, sono degni di nota gli scudi a c. 242r [5] e a c. 248v, che portano il giglio e la balzana affiancati, con allusione alle trattative diplomatiche per una lega tra le due città.

del testo, è più volte ritratto nel manoscritto e ha un'evidente preminenza, ma in questa scena compare anche il figlio, il cui apporto è fondamentale per il completamento dell'opera, come trascrittore, come illustratore e come sostegno al padre, che viene più volte dichiarato affetto da una qualche menomazione intellettuale.

È interessante notare che qui, nonostante le possibili analogie, non siamo di fronte alla semplice assunzione di un modello tradizionale, quello dello scriba al lavoro: questa immagine, a mio parere, vuole essere 'realistica' e riprodurre esattamente le modalità con cui è stato prodotto il libro. È una sorta di 'istantanea', di visualizzazione dell'impegnativo lavoro che deve aver occupato per molti mesi padre e figlio; ma testimonia anche la volontà di rivendicare la piena responsabilità dell'attività creativa, soprattutto da parte di Bindino, che si è impegnato in un'impresa così diversa dalla sua occupazione principale.

Il secondo ritratto di Bindino si trova a c. 158r, all'interno di una grossa iniziale *D* in inchiostro rosso. Questa volta del pittore è raffigurata solo la testa di tre quarti, che presenta però alcune caratteristiche che si ritrovano anche nell'immagine di c. 148r e che permettono di riconoscere subito il soggetto (peraltro identificato chiaramente dal cartiglio soprastante con scritto «BINDINO»): il copricapo ottenuto da una striscia di stoffa, la forma del naso, della bocca e degli occhi, e soprattutto il mento, leggermente prominente, che si riscontra costante in tutti i ritratti del personaggio presenti nel codice. Questo lascia pensare che tali immagini ripropongano realmente alcune caratteristiche fisiche di Bindino, siano da intendersi cioè come ritratti credibili.

Tali connotati, infatti, rimangono immutati anche nel terzo ritratto, dove però il nostro personaggio è colto in atteggiamento totalmente differente. A c. 160v, all'interno dell'occhiello della grande iniziale *D*, tratteggiato questa volta in inchiostro bruno, Bindino è raffigurato seduto a terra, con le ginocchia raccolte vicino al petto, il mento appoggiato sulla mano sinistra, pensieroso; nella mano destra regge una *B* maiuscola di colore rosso. Curioso è l'abbigliamento, diverso da quello con cui l'autore compare a c. 148r: si tratta di un abito povero e consunto, disegnato con una certa efficacia, con i bordi sfrangiati, le toppe, le scarpe di pelle aperte; inoltre Bindino stavolta è a capo scoperto. Potrebbe trattarsi di un'allusione alla povertà dell'autore, presente o passata, di cui però nel testo non si fa alcun cenno – è detto solo

che Bindino in gioventù faceva il guardiano di porci³³; inoltre, nella scena a c. 148r padre e figlio non sembrano affatto vestiti poveramente. In alternativa, questa potrebbe essere un'allusione alla pazzia, verosimilmente fittizia, dell'autore³⁴: in quanto pazzo, e quindi povero ed emarginato, Bindino è raffigurato solo, pensieroso, seduto a terra e malvestito.

A c. 178v, in uno spazio lasciato bianco per un'iniziale mai realizzata, poiché per errore il testo è stato trascritto troppo in basso, troviamo un nuovo ritratto di Bindino, molto più semplificato rispetto ai precedenti; sono tratteggiati solo i contorni in inchiostro rosso. Più che di un'illustrazione vera e propria si tratta di uno schizzo, dovuto principalmente all'esigenza di colmare un vuoto nell'impaginazione, ma il volto è sempre riconoscibile dalla caratteristica forma del mento e in questo caso anche dal copricapo ricavato da una fascia, simile a quello che si vede a c. 148r.

L'ultimo ritratto si trova a c. 216r, all'interno dell'occhiello dell'iniziale *P*, e raffigura l'autore di profilo, ma questa volta rivolto verso sinistra e a capo scoperto, con una folta barba; a differenza di quanto accade nell'immagine di c. 160v, qui Bindino ha la testa diritta e lo sguardo sereno, e non pare affatto un uomo afflitto dalla malattia e dalla vecchiaia. Anche in quest'ultimo caso una didascalia, posta anch'essa nell'occhiello della *P*, non lascia dubbi su chi sia il soggetto rappresentato.

I ritratti non sono l'unico mezzo scelto da Bindino per rivendicare la paternità del libro; compare più volte un curioso stemma che probabilmente egli inventa e si attribuisce, dal quale nasce l'antico equivoco delle origini nobiliari del nostro scrittore. Se ne vede un esempio, come già accennato, proprio nell'iniziale *P* di c. 148r, nella scena che ritrae Bindino e Giovanni all'opera. Le figure sono semplici da interpretare: il bastone, come suggerisce Lusini, rappresenta un'allusione alle origini rurali del nostro, più volte ribadite nel testo; le pannocchie, inoltre, rimandano certo ai conti Pannocchieschi, ma solo in quanto signori della terra di Travale, da cui Bindino proveniva³⁵.

³³ C. 239r: «Iscrive Giovanni di Bindino, guardatore di scrofe forese, antico travalese». Secondo Degenhart e Schmitt l'aspetto di Bindino in questa immagine alluderebbe proprio al suo giovanile mestiere di porcaro: DEGENHART, SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen*, I, 1, p. 212.

³⁴ Sono molto frequenti, nel testo, le allusioni alla «mente istolta» dell'autore: cfr. *infra*.

³⁵ *La cronaca di Bindino*, pp. XVI-XVII. Lo stemma dei Pannocchieschi, invece, è 'di rosso,

Lo stesso stemma, di dimensioni molto maggiori, si ritrova a c. 224r, all'interno dell'occhiello dell'iniziale *D* e inserito in un esempio di quelle decorazioni geometriche per cui Giovanni dimostra un gusto tutto particolare; ogni possibile equivoco sulla persona a cui lo stemma va riferito è fugato dalla didascalia «arme di Bindino e su' erede». L'arme è ripetuta una terza volta a c. 248r, al di sotto dell'iniziale *I*.

Interessante quindi notare come l'araldica sia il linguaggio a cui si ricorre 'd'ufficio' per celebrare l'individuo e la sua famiglia, e per conservarne il ricordo: si tratta di un codice talmente diffuso e svincolato, nel contesto comunale, dalle funzioni originarie che ne facevano un appannaggio esclusivo di una determinata classe sociale, da poter essere adottato senza difficoltà anche da un pittore di origini contadine, com'è Bindino.

Infine, vorrei porre l'attenzione su una terza forma di autorappresentazione messa in atto da Bindino per tramite del figlio scrivano e illustratore: a c. 161r, come accennato, compare per la prima volta una curiosa scritta, in inchiostro rosso, ottenuta alternando le lettere dei nomi Bindino e Giovanni, di modo che la prima lettera del nome Bindino è seguita dalla prima lettera del nome Giovanni, la quale a sua volta è seguita dalla seconda lettera di Bindino e così via, in questo modo, «bgiinodviannoni». Lo stesso gioco si ripete a c. 173v, dove però ci sono anche le lettere del nome Mariano³⁶.

Si tratta di una sorta di sfida nei confronti del lettore, che viene invitato a decifrare l'enigma e a scoprire i nomi dei due autori; il carattere di indovinello è ancora più chiaro a c. 232r, dove la scritta, vergata circa a metà dello specchio di scrittura in grandi maiuscole gotiche rosse, è accompagnata dalla frase «chi legiarà i tre nomi notedara» (forse da correggere: «chi legiarà i tre nomi 'nte[n]darà»?).

Una scritta analoga compare in posizione di ancor maggiore rilievo a c. 242r, sotto un grande riquadro che occupa lo specchio di scrittura quasi per intero. All'interno della cornice vi sono quattro cerchi concentrici, alternativamente di colore rosso e bruno, al cui centro si trova uno scudo, diviso a metà lungo l'asse verticale. Nella metà di sinistra è raffigurato il giglio fiorentino, quella di destra è campita a balzana; questa singolare rappresen-

5

all'aquila bicipite d'oro, coronata dello stesso, accompagnata in punta da una o due copie di pannocchie ricadenti, pure d'oro'.

³⁶ Cfr. *supra*.

tazione araldica allude ad un trattato tra le due città di cui si parla diffusamente nel testo.

La scritta, in maiuscole gotiche, è composta questa volta con le lettere dei nomi Mariano e Giovanni; l'ultima lettera è seguita da una serie di tre puntini disposti in verticale. La sede scelta la impone di necessità all'attenzione del lettore, il quale non può che interrogarsi sul significato di questo stemma così inusuale e sulla parola indecifrabile posta sotto; il tutto è completato dall'immane riferimento a Bindino, rappresentato questa volta da una *B* maiuscola rossa accompagnata da due pannocchie e posta a fianco dell'iniziale del capitolo successivo.

Anche questo quindi è un espediente, direi ingegnoso, per inserire nell'apparato decorativo un riferimento esplicito ai tre uomini che collaborarono così strettamente a questa impresa, e per lasciarne un ricordo indelebile.

Una considerazione che a mio avviso va tenuta presente nel valutare lo sforzo di autorappresentazione dispiegato da Bindino e Giovanni è che con ogni probabilità questo codice era stato pensato per una destinazione familiare; non ci sono elementi che lascino pensare che fosse inteso come un dono, o che dovesse uscire dal ristretto circolo della famiglia. Si tratta inoltre di un lavoro che ha verosimilmente richiesto molti anni, e quindi sembra un investimento troppo impegnativo per intenderlo come rivolto a trarne un guadagno commerciale.

Perciò bisogna concludere che i ritratti, gli stemmi, i nomi non erano rivolti all'attenzione di un ipotetico e sconosciuto lettore esterno, ma ai membri della famiglia e in particolare agli stessi autori e ai loro discendenti: nel cercare di perpetuare la propria memoria, il nostro Bindino mostra quindi un notevole orgoglio individuale e familiare, nonostante le sue umili origini e la sua professione di artigiano.

5. «*Se 'l mio cantare o libro non era*»: alcune osservazioni sul testo

La *Cronaca* di Bindino narra una serie di avvenimenti storici, con un'attenzione speciale per vicende che riguardano Siena, avvenuti tra il 1315 e il 1417; le notizie sono però molto sporadiche per l'arco di tempo 1315-1410 (in particolare per gli anni 1315-1390), mentre diventano assai più dettagliate per gli anni successivi, fatto per il quale proporremo una possibile motivazione. Il racconto è incentrato soprattutto su eventi di rilevanza po-

litica, quali le trattative diplomatiche tra Firenze e Siena, l'avvicendamento dinastico sul trono di Napoli, la convocazione del concilio di Costanza, il processo a Jan Hus e la sua condanna. Il testo è composto sia di parti narrative, in cui si raccontano i fatti, sia di lunghi discorsi attribuiti ai sovrani, agli ambasciatori, a personaggi di rilievo, che a volte si estendono per più capitoli e sono ricchi di paragoni, digressioni, riferimenti alla Scrittura.

L'estensione della materia trattata contrasta decisamente con le difficoltà incontrate da Bindino nel dettato: è spesso arduo ricostruire l'articolazione sintattica del testo, perché vi sono bruschi cambi di argomento e di soggetto, lunghi periodi costruiti per accumulo, mancate concordanze. Si tratta di caratteristiche tipiche della scrittura dei cosiddetti semicolti, persone, cioè, che hanno avuto una formazione grafica ma che non dominano a sufficienza le strutture linguistiche³⁷. Proprio per questo la cronaca è un documento importante della competenza scrittoria e linguistica di un modesto artigiano che, pur avendo avuto accesso solo all'istruzione di base, è in grado di progettare e di scrivere, certo con molti limiti, un testo lungo e complesso.

Un problema rimasto in ombra nell'*Introduzione* di Lusini, come detto ad oggi l'unico studio sulla cronaca, è la genesi del testo: non sappiamo quali siano state le fonti utilizzate da Bindino per scrivere la sua storia, e ciò è tanto più sorprendente quando si considera che i fatti narrati sono di portata europea, e che molto difficilmente un uomo dell'estrazione sociale di Bindino poteva averne esperienza diretta o anche solo notizie da fonti ufficiali.

Non appena si scorre il testo, però, appare con immediata evidenza una sua caratteristica peculiare: pur non essendo scritto in versi (non è possibile infatti rintracciarvi alcuna regolarità metrica) esso risulta per la maggior parte infarcito di rime e assonanze³⁸; presenta inoltre un certo tasso di for-

³⁷ Per questo tema rimando allo studio specifico di P. D'ACHILLE, *L'italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino 1993-1994, II, 1994, pp. 41-79. Si veda ad esempio quanto lo studioso osserva, a commento di alcune lettere del primo ventennio del Quattrocento scritte da quattro fattori e stallieri al servizio della famiglia Acciaiuoli: «Si tratta di semicolti provvisti di una discreta manualità scrittoria [...] ma incapaci di dominare le regole della lingua scritta. I testi sono spesso poco chiari per le presupposizioni e i sottintesi, nonché per i bruschi cambi di tema».

³⁸ L'uso insistito della rima da parte di Bindino è stata segnalata anche da Duccio Balestracci, in un breve commento all'edizione delle *Guerre in ottava rima*, a cura di M. Beer, D. Diamanti e C. Ivaldi. Lo studioso suggerisce che ciò sia dovuto all'adozione della pratica compositiva tipica del cantare di argomento storico-politico: «[Bindino] infarcisce la sua narrazione di interi pezzi in ottava rima, appunto, come avranno fatto chissà quanti pri-

mularità, a partire dalle dichiarazioni dello scriba, di cui propongo qui solo alcuni esempi:

c. 140v: Iscrive Giovanni di Bindino secondo la mente istolta per mancamento di mimoria pone cuesta istoria [...].

c. 148r: Pone Bindino antico travalese mente sua istolta che ne la fantasia è involta [...].

c. 157r: Pone l'antico travalese secondo mente sua istolta che in cuesta fantasia è involta [...].

c. 189v: Scrive Giovanni di Bindino secondo mente istolta che ne la fantasia è involta [...].

c. 203r: *Come lo re Vinzilaus si si partì dal campo da Todi, e come e' ritornò a Napoli ched era forte amalato.*

Scrive Giovanni di Bindino, come Bindino 'l pone nella sua fantasia, correndo alla morte nel tempo pasato sessanta anni. Sì come gli uomini la morte a ciascheduno afera, e di cuesto mondo la vita degli uomini diserra, e nella altura de l'uomo suo arco disera, mandando i re e ' grandi signori per terra. E cuesto fa la morte, aguale a piccolo e a grande; fa la morte il suo dimino di cavare l'anima del corpo al grande e al picolino.

c. 218r: Iscrive Giovanni di Bindino, antico travalese, nel tenpo e sessanta anni passati, siccome della morte à pavento, perché viene mancando ogni buono sentimento. E radoppiando la persona in mancamento per lo tremore della morte e da sua condizione, chi muore vecchio e chi garzone; contiare io vi voglio la morte di Sfo[r]zo e la cagione.

c. 209v: Iscrive Giovanni di Bindino sì come core la morte, co-l'arco saeta forte, che già none vale né oro né argento né pregare che a la morte l'arco aferra, sì che per forza tira l'arco; riparo none v'è quando l'arco diserra, così la mente mia è ttrascorsa nella fantasia perché pasato io òne il sesanta anni sì che corre alla morte tuttavia.

c. 235r: Iscrive Giovanni di Bindino sanese secondo sua mente paza che ne la mente sua fracasa [...].

ma di lui e come faranno, fino ad epoche recentissime, i cantimbanchi che giravano per i mercati e le fiere armati di un cartellone sulle cui illustrazioni e vignette si potevano seguire le scene della narrazione» (D. BALESTRACCI, *Notizia*, «Archivio Storico Italiano», 151/4, 1993, p. 1041). Come vedremo tra poco, questa ricostruzione può essere ulteriormente precisata grazie all'analisi del testo.

È inoltre evidente il ricorso alle rime come aiuto alla composizione in numerosi passaggi del testo, ad esempio:

c. 142v: O santo Anbruogio de' Sansedoni, frate di santo Domenico dotore, dami grazia che tale dire io posa dispore. O santo Andrea de' Galerani, che co la Virgene Maria parlasti, co-lei palese di chiedere grazia tu mi sia corte[se]. Beato santo Piero Petinaio, chiede grazia a Dio che Dio disponga l'arca de lo inteletto mio. O san Piero martoro, i cuagli fuste tuti sanesi, rignaste al mondo con virtù di valore, atiatemi a disporre l'arca col vostro calore. O Caterina santa da Fontebranda, figliuola di mona Lapa, che in voi fu virtù tanta dinanzi agli ochi miei, e ne la chiesa di santo Domenico ti vidi adorare Gesù con tanto disio, ora al mondo sè morta e sè a' piei di Dio; ora concede a me tanto valore ch'io dispong[a] l'arca e 'l suo valore.

c. 221v: *Come maestro Giann'Us istiè otto dì in prigione e come lo re per canparlo fé ragunare il conciglio.*

Iscrive Giovanni di Bindino, secondo che l'antico travalese à spiato e ateso, come el maestro Giann'Us in santa telogia de' frati di sa[n]to Domenico istiene otto dì in prigione, ma per Costanza n'èbe grande romore perch'era della legge grande dottore. Avia discepoli di scienza di grande valimento, e' suoi seguaci, seguivano co'llui, erano bene cincue[n]to. Lo re e ' suoi baroni n'avieno grande tormento: cognoscieno maestro Gian'Us di grande intendimento. Della sua morte lo re n'ava doglia e pavento: ma vollo lo re per sua persona canpare; fece la chericiaria ragunare, e alla chericiaria disse i-re: Io il farò rinnegare, e quello che àne maestro Giann'Us detto annullare, e 'l suo liro cancellare. Chiedarà perdono a voi, e voi gli abbiate a perdonare.

c. 205v: *Come la reina Giovana, sorella de-re Vinzilaus, pigliò la corona e come rimase reda doppo il fratello suo.*

Mostraci il sole il suo bello lustro chiaro; la luna e poi el toro, e 'l montone, e 'l pesce e sagitario, virgo colla vilancia e lo scarpione, gemini, cance, leone, acuario. La tramontana è ferma a sua ragione. A cuesta si vedeva girare intorno, come istà ferma, a llei il bello capricorno. El cielo v'è tuto adificato e ogni pianeta con ciascheduna istella; Saturno viddi e Giove in quello istallo, Mercurio v'era con Marte a cavallo. Già era il sole nel suo treunfale coro, el quale le sue crina colle sue chiome e insieme le raccoglie, perch'e' saetava che lle colonne d'Ercole lasava, quando la reina Giovanna la corona pigliava. Vestita a bruno con mille damigelle, che ciascheduna la reina Giovanna sopra a l'altre belle, esciva dello reale palagio ove era il popolo armato pieno di disagio. La reina aveva

la bachetta a mano dritta, e dalla sinistra una palla i mano d'oro ched era cotanto afritta, la corona in testa piangeva col popolo con grande tenerezza. Erano armati grandi e piccolini, vestiti a nero, gridavano: O re nostro, come rimaniumo dolorosi e meschini! La reina a loro parlava: Datevi pace el più che potete: io sono pe'llui, e per voi farò ciò che volete. Allora il popolo incominciò uno grande pianto, che tuto Napoli s'è ne pareva infranto. Dinanzi da lei s'è si inginocchiavano e lla reina pe'lla mano loro pigliavano; e poi tuti cuanti s'è si disarmavano. Menògli in sala con molto grande ardire, e la reina incominciò a loro a parlare e a dire [...].

Dal confronto con il passaggio di seguito riportato si può notare come alcune frasi ricompaiano in contesti simili:

c. 208r: Come gl'inbasciadori tornarono i Napoli dove era la reina, e come dierono la risposta, che lo' fu data in Fiorenze.

Iscrive Giovanni di Bindino, che il sole mostrava il suo bello lust[r]o chiaro, la luna v'era poi, e 'l toro, e 'l montone, e 'l pesce e ' sagittaro, virgo colla vilancia e lo scarpione, gemini, cancro e leone e acuario; la tramontana a ferma a sua ragione, e cuesto si vedeva girare intorno, come istà ferma a lei, il bello capricorno, e ogni pianeta e con ciascheduna istella. Saturno viddi e Giove in cuello istalo, Mercurio, Venus e Marte a cavallo; che saettava il sole per ogni calle, che isfavillava il suo bello lust[r]o chiaro, ched era meza terza la mattina, quando gl'inbasciadori s'è s'inginocchiarono dinanzi alla reina. Era la baronia dinanzi da llei, e mille damigelle in compagnia vestite a bruno, senza fare in corte n[i] suna allegrezza; mostrava la reina il suo bello viso colla bionda treza.

La ripetitività del testo emerge altrettanto chiaramente dal confronto tra i due brani che propongo di seguito. Si tratta di due passaggi in cui sono descritti oggetti d'arte: nel primo caso si tratta di un manufatto dallo statuto mitico, il tabernacolo posto da Noè nell'«oratorio» dell'Arca; nel secondo caso, invece, si parla del trono del re d'Ungheria a Costanza, un oggetto contemporaneo (che però Bindino non poté certamente vedere con i propri occhi).

Si potrebbe pensare che Bindino, grazie alla sua competenza professionale, elaborasse credibili e articolate descrizioni per queste opere; in entrambi i capitoli, invece, ci troviamo di fronte a una lunga enumerazione delle pietre impiegate per impreziosire la superficie dell'oggetto; i nomi delle pietre, l'effetto di luminosità, la presenza di fiori, ritornano identici nei due brani,

così come il confronto con l'opera di artefici conosciuti. La grafia dei termini è molto instabile, forse per la cattiva comprensione dello scriba o per incertezze dello stesso Bindino:

c. 142v: *Come è disposta l'a[r]ca d'Anoè in proposta.*

Era l'arca cuaranta centonaia di gomita intorno al diametro del suo girone, a cuaranta cuadre à sua fazione da lato. Drento cuaranta erano le camare degli animagli; era in cuaranta in misura per ciascheduna, o volete a palmi od altra misura. Pe-le bestie selvage ebe di per sé la camara ciascheduna, che furono le camare cuaranta per le bestie selvagie, l'altre furono altrettante. Da poi che Anoè l'ebe composta, sestata e scuadrata e recate in cuaranta tute le linie, posta punta di gemetria. Pone l'antico travalese che Anoè fusse il migliore che sia, migliore maestro fuse mai di gemetria. Io none vi conto tute sue fatez[e], né di sua groseza né di sua alteza, io none so iscrivare e none ò chi scriva, se no co-romore e grida, io ve 'l dichiarei meglio ched io no-me fei da prima [...].

[...] fece uno adoratorio il dopio magiore che loro abitazione, cor uno altare nel mezo del saglire; erano cuaranta gironi il suo saglire. Sopra a l'altare uno tabernacolo che rispondeva in cuaranta le sue cuadre di sete metali, i cuagli erano di nuovo afinati e ispapati, isfogliati, co' civori e d'oro, ismaltati, granati, i pinocchi d'oro vi menò di sopra a l'argento e l'oro; nel mezo era dove tiravano le cuadre uno rico lavoro, una palla di calco dove lega tuto i-lavoro; una mazolaria d'intorno a guisa di frondi di spina, uno cesto di fiori canpesi il quale riserava una pietra in tre cuadre a guisa di una pina [...].

Di soto a cuesto lavoro cinghiavano pietre di grande valore, ismiraldo, diamanti, perle e scarbonchi, io none potarei di' cuanti ismiraldi, calcedoni co-rubi, gralmati, balasci, turcesci, topazi, margarite con zafini, sidome e gime d'intorno; e mese sirili, nicoli coli custalmi, perle, doeti, damatisti, cioè seiopi e zafini col diasmo pronto, cornuole o altre asai ch'io none vi conto. Anco v'era sardina, e anco v'era la sardena con topazi e co-pasina; anco era nel tabernacolo grisolite cor ismiraldo, ispe, berili e le sardone, iscarbonchio, diaspro con didias verde, garghe, cornuole³⁹. Fu buono lapidario Anoè, il migliore che mai fuse, più che

³⁹ L'elenco delle gemme usate per decorare il tabernacolo (così come il brano che segue sul trono del re d'Ungheria) non è semplice da interpretare, perché i termini sono variamente deformati – non si sa se da Bindino, dal figlio o da entrambi –, al punto che alcuni non sono identificabili. Cercherò qui di chiarire per quanto possibile queste forme; le definizioni e le eventuali occorrenze sono tratte dai già citati *Grande Dizionario della Lingua Italiana* e *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. *Scarbonchi* e *iscarbonchio* sono forme del

none fu mai il duca di Bari e Alberto Magno; el migliore orfo che mai fuse di sì rico lavoro, più che none fece mai Pizino da Siena che lavorò d'ariento e d'oro⁴⁰. Intorno al tabernacolo in su l'atate, fiori che pareva uno prato verde co-tanti fiori. Anòe conduse XXXX legni ne l'arca produse; per brevità io nomi loro none vo' a dire. L'atate fu di cedro e palmo e ulivo senza nula in capo [...].

Come si vede, il passo presenta una sintassi molto difficoltosa; la descrizione della forma dell'arca è fortemente simbolica, con l'insistenza sul numero quaranta, ed è seguita da un lungo elenco – che qui ho omesso –, di tutte le parti che la compongono, con numerosi termini di difficile interpretazione, alcuni plausibilmente storpiati dall'autore o dallo scriba, esattamente come accade per i nomi delle gemme che decorano il tabernacolo dell'«oratorio». Si confronti con il brano che segue, in cui si descrive il trono approntato a Costanza per il re d'Ungheria (c. 216r):

termine *carbonchio*, che significa rubino (GDLI, s.v. *Carbonchio*¹ e TLIO, s.v. *Carbonchio*¹); il *calcedonio* è una varietà di quarzo (GDLI, s.v. e TLIO, s.v. *Calcedonio*¹); *rubi* probabilmente è errore per *rubini*, visto il confronto con il testo successivo; *gralmati* probabilmente è una storpiatura di *granati*; *cornuole* vale *corniole*, a loro volta una varietà di calcedonio (GDLI, s.v. *Corniola*, e TLIO s.v. *Corniola*¹); i *balasci* sono gemme color rubino (GDLI, s.v. *Balascio* e TLIO, s.v.); *turcesci* vale *turchesi*; compare più volte la forma *zafini* per *zaffiri* (nel testo successivo anche *raffini*, forse da correggere); *nicoli* vale *onici* (GDLI, s.v. *Niccolo*¹); *custalmi* è probabilmente deformazione di *cristalli* e *damasti* di *ametiste*. Vi sono varie forme per *diaspro* (quarzo assai duro le cui varietà colorate anticamente erano considerate gemme preziose, GDLI, s.v. e TLIO, s.v.): *diasmo*, *ispe* (probabilmente per *iaspe*, forma pure attestata di *diaspro*, cfr. GDLI s.v. *Iaspe*), *didias* (quest'ultima probabilmente viene da *dias*, anch'essa forma attestata per *diaspro*, cfr. *infra*, nota 37). *Sardina* e *sardena* valgono *sarda*, varietà di calcedonio di colore fra il marrone, il rossastro e il giallastro (GDLI, s.v. *Sarda*); la *passina* invece è una varietà di quarzo color verde scuro (per questo termine non comune vedi BINDUCCIO DELLO SCELTO, *La storia di Troia*, a cura di M. Gozzi, Milano 2000, p. 325). *Grisolite* vale *crisolito*, varietà di olivina verde e limpida, usata come gemma (GDLI, s.v. e TLIO, s.v.); *berili* sono gemme ricavate dal *berillio* o *berillo*, un minerale di rocce granitiche (GDLI, s.v. *Berillio* e TLIO, s.v. *Berillo*); *garghe* e *gargane* sono varianti di *gagate*, altro nome per il *giaietto* (GDLI, s.v. *Gagate* e TLIO, s.v. *Gagate*). Nel brano seguente ricorrono esattamente gli stessi termini, e inoltre troviamo la forma *oricalco* (lega d'oro con rame e zinco; cfr. TLIO, s.v.).

⁴⁰ Bartolomeo di Tommè, detto Pizzino, orafo contemporaneo di Bindino, documentato dal 1367 al 1404, lavorò al coro del Duomo di Siena e alla decorazione della Cappella di Piazza. Evidentemente qui è citato come esempio di artista particolarmente conosciuto e dotato. Cfr. M. TOMASI, *Bartolomeo di Tommè o di Tommaso di ser Giannino, detto Pizzino*, in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri Orafi*, a cura di M.M. Donato, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 5-6, 2011-2012, pp. 237-238.

pone Bindino sicondo che sua fantasia core, antico travalese, come core il suo dire, come la sedia dello re d'Ongaria era adornata. Io ve 'l fo asapere come ell'era nobilmente istoriata e come el'era adornata, sì come mia fantasia trovata. Era la detta sedia d'a[vo]rio ismaltata nobile lavoro, secondo che ll'antico travalese per sua fantasia trova e pone, era una foglia di va sotto e usciva della basa, il quale volgeva d'intorno a la sedia nel suo sedere, isfogliata, ispasata; d'oro era le foglie, e d'argento i loro rivescio; volgeva su nella sua alteza pinnochì sì come ricade a ttale lavoro; nel mezo coglieva una cornice che cingeva il deto lavoro; la mazzalaria veniva di sopra al cintolo, ismaltate di colore. Di fiore canpese dipinto era in cuesta sedia di sette metalli lavorata, con tutte sue misure propozionata e bene asituata; sopra al mezo una palla a guisa di melagrana; in cuesta mela v'era uno iscarbonco che rendeva isprendore e l'oricalco veniva dall'alto per più chiarezza, era nel diamitro suo a sua anpieza. Ora io vi contarò le pietre come ela era adornata, e nela sedia à comesi diamanti, perle e scarbonchi, io none potrei dire quanti ismiraldi, calcedoni co-rubbini, granati, balasci, turchiesi, topazi, margarite co-raffini, sidonie, geme d'intorno, comese sorili micoli cosli chistalme, perle, doetti damatisti e seopi raffini col diasmo pronto, cornuole e altre e altre asai ch'io none vi conto; sardina, sardena con topazi, con pasina, anco v'era matre diamanti, berilli, gindia, grisolite; anco v'era commese nella detta sedia le sardone e scarbonchio co-rubino, diaspro con didias verde; anco vi fu coneso per più vagheza cornuole, nicolli con gargane, anco v'era sorilli e vargarie con balascii. None fecie mai Giovanni Benedetto orafi da Siena che lavororono d'ariento e d'oro, none fecie mai a loro lavorio tante adornezze di tante metalli né pietre sì ne mettese; erano nella detta sala fior seminati, era sì grande il chiarore delle pietre preziose e fiori verdi perdevano loro colore. Istava la sedia ne la intrata a mano destra, aveva d'oro intorno una cortina ove sedeva i-re d'Ongaria, intorno a llui la sua baronia. Ora io vi dirò come lo re intrò nella sala, secondo che core all'antico travalese sua fantasia.

Come si può notare, entrambi i brani presentano elementi ricorrenti: l'accumulo di pietre preziose, la presenza di fiori «campesi», la luminosità, l'utilizzo di sette metalli, il confronto con artisti locali – Pizzino, Giovanni, Benedetto – le cui opere erano evidentemente note per lo sfarzo della decorazione. La prima serie di gemme descritte è sostanzialmente identica in entrambi i casi, come risulta evidente dal confronto:

Di soto a cuesto lavoro
cinghiavano pietre di grande
valore, ismiraldo, diamanti,
perle e scarbonchi, io none
potarei di' cuanti ismiraldi,
calcedoni co' rubi[ni],
gralmati, balasci, turcesci,
topazi, margarite con zafini,
sidome e gime d'intorno; e'
mese sirili, nicoli coli custalmi,
perle, doeti, damasti, cioè
seiopi e zafini col diasmo
pronto, cornuole o altre asai
ch'io none vi conto. Anco
v'era sardina, e anco v'era la
sardena con topazi e co-pasina

Ora io vi contarò le pietre
come ela era adornata e nela
sedia à comesi diamanti,
perle e scarbonchi, io none
potrei dire quanti ismiraldi,
calcedoni co' rubbini,
granati, balasci, turchiesi,
topazi, margarite co-raffini,
sidonie, geme d'intorno,
comese sorili micoli cosli
chistalme, perle, doetti
damatisti e seopi raffini col
diasmo pronto, cornuole e
altre e altre asai ch'io none
vi conto; sardina, sardena
con topazi, con pasina

L'autore prosegue poi in modo leggermente diverso nei due casi, ma riutilizzando in sostanza lo stesso lessico. Gran parte di questi nomi, che qui Bindino – o Giovanni – deforma in vario modo, fa parte di un repertorio usato per descrivere oggetti e luoghi splendidi per la profusione di gemme multicolori, che ha i propri archetipi in alcuni passi biblici: due nell'*Esodo*, dove si descrive il pettorale di Aronne⁴¹, uno nel libro di Ezechiele e uno nell'*Apocalisse*, dove si elencano le dodici pietre preziose che ornano le mura della Gerusalemme celeste:

Ex., XXVIII 17-20:

Ponesque in eo quattuor ordines lapidum: in primo versu erit lapis sardius et topatius et smaragdus; in secundo carbunculus, saphirus et iaspis; in tertio hyacinthus, achates et amethystus; in quarto chrysolithus, onychinus et beryllus. Inclusi auro erunt per ordines suos.

Ez., XXVIII 12-13:

Haec dicit Dominus Deus: Tu signaculum perfectum, plenus sapientia et perfectus decore; in deliciis paradisi Dei fuisti, omnis lapis pretiosus operimentum tuum: sardius, topazius et iaspis, chrysolithus et onyx

⁴¹ Riporto solo il primo passo, in cui il Signore prescrive a Mosè come deve essere fabbricato il pettorale; il secondo, *Ex.* XXXIX 10-13, in cui si descrive l'oggetto vero e proprio, è identico.

et beryllus, sapphirus et carbunculus et smaragdus, aurum opus caelaturae in te; in die, qua conditus es, praeparata sunt.

Apoc., XXI 19-20:

Fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata: fundamentum primum iaspis, secundus sapphirus, tertius chalcedonius, quartus smaragdus, quintus sardonix, sextus sardinus, septimus chrysolithus, octavus beryllus, nonus topatius, decimus chrysoprasus, undecimus hyacinthus, duodecimo amethystus⁴².

Gli elementi di questa serie, variamente combinati e integrati con altri, trovano riscontro altrove, laddove è necessario descrivere un oggetto dioreficeria o un luogo singolarmente sfarzoso⁴³. L'incidenza di questi passi

⁴² Questi passaggi potevano essere noti ad un pubblico ampio grazie ai volgarizzamenti: si veda a titolo d'esempio *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del 1 di ottobre MCCC-CLXXI*, a cura di C. Negroni, 10 voll., Bologna 1882-1887, I, 1882, p. 392: «E porrai in quello quattro ordini di pietre; nel primo verso sarà la pietra sardis e topazio e smeraldo; nel secondo carboncolo, zaffiro e giaspis; nel terzo ligurio, àcato e ametisto; nel quarto crisolito, onichio e berillo; richiusi d'oro saranno per l'ordine loro»; VII, 1885, p. 500: «Questo dice lo signore Iddio: tu fusti segnacolo di similitudine, pieno di sapienza, perfetto di bellezza. E fusti nelle diletanze del paradiso di Dio; ogni pietra preziosa era tuo coprimento, cioè sardio, topazio, iaspide, crisolito, onice, berillo, saffiro, carboncolo e smaragdo, e oro l'operazione della tua bellezza; e li tuoi forami sono apparecchiati nel dì che tu se' composta»; X, 1887, p. 560: «E li fondamenti del muro della città, ornati di ogni pietra preziosa. È il fondamento primo, iaspide; il secondo, zaffiro; il terzo, calcedonio; il quarto, smeraldo; il quinto, sardonio; il sesto, sardio; il settimo, crisolito; l'ottavo, berillo; il nono, topazio; il decimo, crisopraso; l'undecimo, iacinto; il duodecimo, ametisto».

⁴³ Si vedano, a titolo d'esempio, i seguenti brani tratti da due diversi volgarizzamenti trecentesco (ma l'elenco potrebbe essere molto lungo): «La camera de l'alabastro, là ove Hector giaceva, era di troppa meravigliosa beltà e di troppo smisurato adornamento: ella era d'oro e di pietre pretiose adornata, che Brisier noma per loro dritto nome. La prima fu sardine, la seconda sardena, la terza noma elli topatio, la quarta passine, la quinta grisolite, la sexta smiraldo, la sept[ima] berils, l'ottava amatisto, la nona yaspe, la decima rubbino, l'undecima clesardone, la duodecima scarbonchio. Di queste pietre pretiose e di fino oro d'Arabia era la camera da tutte parti adornata» (BINDUCCIO DELLO SCELTO, *La storia di Troia*, p. 325); «Dentro a quella camera, che di sì gran beltà era, avea una colonna longha e bella, che v'avea una aquila su, molto sottilmente lavorata e per molto meraviglioso ingegno. Sì v'avea quatro altre colonne di meravigliosa fazzone e di molto gran valore, ché l'una era d'uno riccho diaspro, la seconda era di dias verde e rosso, la terza era d'una pietra ch'altri chiama gargate, la quarta era d'una pietra ch'à nome honicle. Queste quatro colonne assisero quatro savi poeti che molto sapeano dell'arte di nigromanzia» (ivi, p. 326); «Tu segno della similitudine di Dio, pieno di sapientia e perfecto d'onore, se' stato nelle dilicateze del paradiso di Dio. Ogni prieta preziosa è la tua vesta; el sardonico, cioè color un pocho bianco insieme col color rosso, el topatio cioè di colore di diaspro, el chrysolito del color dello oro, el berillo di color palido, el zaffino, el carbonchio, lo smeraldo, l'oro è opera del tuo ornamento» (S. PRETE, *Il secondo libro del De contemptu mundi di Lotario de' Conti Segni [Innocenzo III], nella versione italiana del*

biblici come modelli di riferimento è evidente; con ogni probabilità, però, all'epoca della stesura del nostro testo elenchi simili di pietre preziose erano ormai divenuti un luogo comune (non è necessario pensare, perciò, che proprio questi versetti siano la fonte diretta dell'ispirazione). Sembra di poter concludere, quindi, che queste descrizioni siano messe insieme utilizzando espressioni formulari e serie di termini ormai fissati dalla tradizione, e non rispecchino affatto un reale interesse dell'autore, nonostante egli sia un artista di professione, per quale potesse essere realmente l'aspetto dell'arca o del trono del re: essi sono semplicemente manufatti meravigliosi la cui menzione arricchisce il racconto, descritti anche in questo caso ricorrendo, quando possibile, alla rima e all'assonanza.

Grazie agli esempi analizzati, credo si possa affermare che le caratteristiche principali di questo testo sono un alto tasso di ripetitività, in particolare in sede iniziale di capitolo, dove si trovano le dichiarazioni dello scriba, e soprattutto il massiccio ricorso alla rima, pur non essendo la cronaca scritta in versi. Qua e là sembrerebbe addirittura di poter leggere alcune serie in ottava rima, benché non si possa parlare propriamente di versi, in quanto sovente la misura dell'endecasillabo non è rispettata, come ad esempio a

c. 52r:

Già era il sole di sotto a le stele / e rinclinando veniva l'aria bruna; /
Diana bela co-l'altre sorele / va caregiando dietro a la luna, / e le bestie
selvage, vag[h]e e snele / si levano a una a una / per gire pascendo chi
per prati e chi per via / quando i-re Carlo gionse in Ongaria;

c. 56v:

Già era il sole fuore de l'uriente / e discendendo venie[n] suoi raggi
a d'oro; / aveva preso dal levante al ponente / sì quando Anzilago
senza dimoro / intrò i-Napogli con sua gente / e 'l conte Alberigo pur
co-loro, / e Napogli prese col suo buono istato / e ' re Luigi di fuore fu
cacciato;

c. 57r:

Fece il suo isforzo il nobile barone / per conquistare ogni sua tera, /
poi al vento ispiagò suo penone / e per camino costui si disera. / Non
si ritene il nobile barone, / se 'l mio cantare o libro non era, / che a San
Suvarino egli arivòne / co-la sua gente che tanto è snela; / trabache e
padiglioni v'ebe rizzato / e quella tera ebe acanpato;

manoscritto Riccardiano 1742, «Convivium», 26, 1958, pp. 62-75: 72).

c. 77v:

El suo vicaro a Perogia lasòne / e 'nver di Roma ebe tirato, / pasò la
canpagna che non dimorone; / [...] la sua gente l'ebe seguitato / insegne
e bandiere al vento ispiegòne / in giorno in gi[o]rno che mai non s'è
ristato / che dentro i-Napogli i-re e la grande signoria / che dentro
intrò con tutta la sua baronia.

A c. 195r troviamo ad esempio una vera e propria ottava, in cui è rispettata anche la misura dell'endecasillabo (se si espunge la *e* finale di «sole» al sesto verso):

Già le sue chiome a d'oro s'atrezava / Apollo nella Ispagnia a meze
l'onde, / e le colone d'Ercole lasava; / ispeno è 'l dì che lumina le
fronde, / l'aria cilestra tutta si stellava, / la luna si dimostra e 'l sole
s'asconde. / Ogni animale si dorme e riposa / perché la notte è scura
e tenebrosa.

Queste serie si possono riscontrare molto simili o anche identiche in diversi punti del testo, in particolare quelle che descrivono la situazione atmosferica: l'ottava di c. 195r si legge anche a 203r, con minime modifiche:

Già le sue chiome a d'oro s'atrezava / Apollo nella Ispagnia a meze
l'onde, / e le colone d'Ercole lassava; / e spento è 'l dì che lumina le
fronde, / l'aria cilestra tutta sì si istellava, / la luna sì si dimostra e sole
s'asconde. / Ogni animale si dorme e riposa / perché la notte è scura
e tenebrosa.

Sembra dunque probabile che la genesi di questo testo sia da accostare alla produzione del cantare storico in ottave: di questa prossimità abbiamo diversi indizi: non solo l'affiorare dell'ottava rima, ma anche una vera e propria spia lessicale a c. 57r, dove Bindino dice «non si ritene il nobile barone / se 'l mio cantare o libro non era».

Il cantare di argomento politico nel Trecento e soprattutto nel Quattrocento era un mezzo comune di circolazione delle notizie, in particolare di attualità, anche tra centri molto distanti l'uno dall'altro. Come osserva Marina Beer,

originariamente eseguiti in strada dagli araldi stipendiati dal Comune o dalla Signoria (che erano essi stessi cantori, i cosiddetti 'canterini'), i cantari o i cosiddetti 'lamenti' con il racconto dei successi o delle sconfitte militari della città, delle avventure e delle sventure dei suoi

signori e dei suoi nemici erano anche venduti in forma manoscritta dal loro *performer* vocale, oppure venivano affissi sulle porte delle chiese o in luoghi deputati delle città per essere letti ed eventualmente copiati⁴⁴.

Grazie a questi canterini che recitavano sulla pubblica piazza, i resoconti dei fatti degni di nota, seppur deformati da una parte dall'intento propagandistico e dall'altra dalle esigenze della composizione, raggiungevano tutti coloro che non avevano accesso alle fonti ufficiali, i quali a loro volta potevano memorizzarli e ripeterli, proprio grazie alla funzione mnemonica della rima: è possibile che ciò sia avvenuto anche nel caso di Bindino. Già Lusini nell'introduzione all'edizione della cronaca fa cenno all'uso insistito della rima, e, facendo riferimento agli studi del D'Ancona, suggerisce il parallelo con i versi di argomento politico «sentiti forse cantar sui muricciuoli intorno alla fonte Gaia o al canto di Porrione e del Casato». Egli attribuisce questa caratteristica a un costume generalizzato dell'epoca:

Nelle popolari leggende a que' tempi era in voga mescolar versi al racconto, come usava pure di narrare in versi gli avvenimenti passati e molto più i freschi [...]. In questo costume e nel piacevole effetto, che ne sentiva il popolo, va ricercata la ragione perché Bindino qua e là sparge una certa tinta poetica nei suoi racconti, e fa sfoggio, pur troppo a caso frequentemente, d'immagini, di frasi e pur anco di versi⁴⁵.

Ritengo plausibile azzardare il passo successivo, e ipotizzare che proprio i resoconti in rima dei canterini fossero, almeno in parte, le fonti utilizzate da Bindino per comporre il suo testo: questo spiegherebbe, da un lato, la massiccia presenza della rima in un testo che non è scritto in versi, e, dall'altro, come Bindino abbia potuto avere accesso a informazioni di tale portata. A

⁴⁴ M. BEER, *Il cantare storico italiano a stampa del XVI secolo*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, atti del convegno internazionale (Zurigo 2005), a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze 2007, pp. 441-460: 443. Le notizie circolavano grazie ad una rete di informazione che aveva come centri principali di irradiazione Firenze, Venezia, Roma e Genova, seguite da altri centri minori tra cui anche Siena; la studiosa nota che «l'ottava e, in misura minore, la terza rima toscane con i rispettivi repertori di forme linguistiche sarebbero serviti da contenitori in lingua italiana per i diversi contenuti della comunicazione *erga omnes* – dalla politica, alla religione, dall'intrattenimento alla celebrazione delle cerimonie ufficiali del potere – che evidentemente alla prosa sarebbe stato più difficile trasmettere» (p. 444). Sul cantare di argomento politico come forma di diffusione delle notizie e come strumento di propaganda politica tra Trecento e Quattrocento si veda già A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1906², pp. 47-87.

⁴⁵ *La cronaca di Bindino*, pp. XXXVIII-XXXIX.

supporto di quest'ipotesi, ricorderei anche che la narrazione è fortemente compendiaria per gli anni 1315-1400, limitandosi ad alcuni avvenimenti di grande risonanza che occupano una trentina di capitoli (dei quali solo quelli iniziali riportano fatti avvenuti prima del 1380). Il racconto diventa invece incredibilmente dettagliato, con numerose descrizioni, discorsi riferiti e così via, a partire dal 1407: sembrerebbe quindi che Bindino utilizzi in prevalenza fonti di strettissima attualità, quali potevano appunto essere i cantari di argomento politico, e più in generale notizie riferite da professionisti itineranti.

Ancora da verificare, invece, è l'eventuale apporto di fonti scritte in senso stretto, testi che non siano, cioè, nati per essere recitati e che solo in un secondo momento siano circolati in forma scritta; da questa linea di ricerca potrebbero emergere interessanti sviluppi.

Si tratta di uno scenario certo suggestivo, ma che deve restare ipotetico, soprattutto perché questo testo è assolutamente singolare: composto da un pittore professionista e dettato ai suoi figli, per modalità di produzione è assimilabile a un libro di ricordanze, ma ha contemporaneamente l'ambizione di essere una vera e propria storia; è scritto in prosa, ma utilizza con altissima frequenza la rima; date queste caratteristiche non ho rintracciato per il momento un altro testo che possa costituire un significativo parallelo. Mi pare, però, evidente la sua prossimità con la produzione dei cantari, in particolare per l'emersione in più punti dell'ottava rima⁴⁶: se anche le relazioni di argomento storico-politico improvvisate dai canterini non fossero la fonte diretta di questo materiale narrativo, bisognerebbe comunque ammettere che tale modalità di circolazione delle notizie, con i suoi *clichés* e i suoi accorgimenti, come l'uso del metro, abbia influito in modo sostanziale sulla pratica compositiva di Bindino.

⁴⁶ In sé il ricorso all'assonanza, alla rima e all'omeoteleuto nella prosa non è infrequente nella letteratura in volgare dei primi secoli, al punto da sollevare in alcuni casi seri dubbi sull'esatta classificazione di un testo (vedi per questo problema C. GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia: per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello, L. Tomasin, Firenze 2004, pp. 35-72); ciò che in questo caso suggerisce un contatto con i cantari, almeno come modello di riferimento, è proprio la presenza di serie in ottava rima, benché irregolari nella misura del verso.

Abstract

The main object of this essay is a Sieneſe chronicle attested by a ſingle 15th century manuſcript (Siena, Archivio di Stato, ms. D 153).

The author is the painter and paint ſeller Bindino da Travale, who composed the text and dictated it to his two ſons, Mariano and Giovanni, painters as well. Giovanni alſo decorated the book with penwork initials and one illuſtration.

The eſſay is focused on two iſſues. Firſt, I will ſhow how Giovanni turns the codex into a memorial to his father and his work. Several initials hold portraits of Bindino, often in connection with an imaginary coat of arms; one of them even ſhows Bindino dictating the chronicle to Giovanni.

The ſecond part deals with ſome peculiarities of the text, ſuch as the frequent uſe of rhymes according to a ſpecific metrical pattern, the *ottava*. Moſt likely, theſe ſtyliſtic features are due to the fact that Bindino reſorted to contemporary political poems, the *cantari*, as main ſources for his chronicle.

Referenze fotografiche

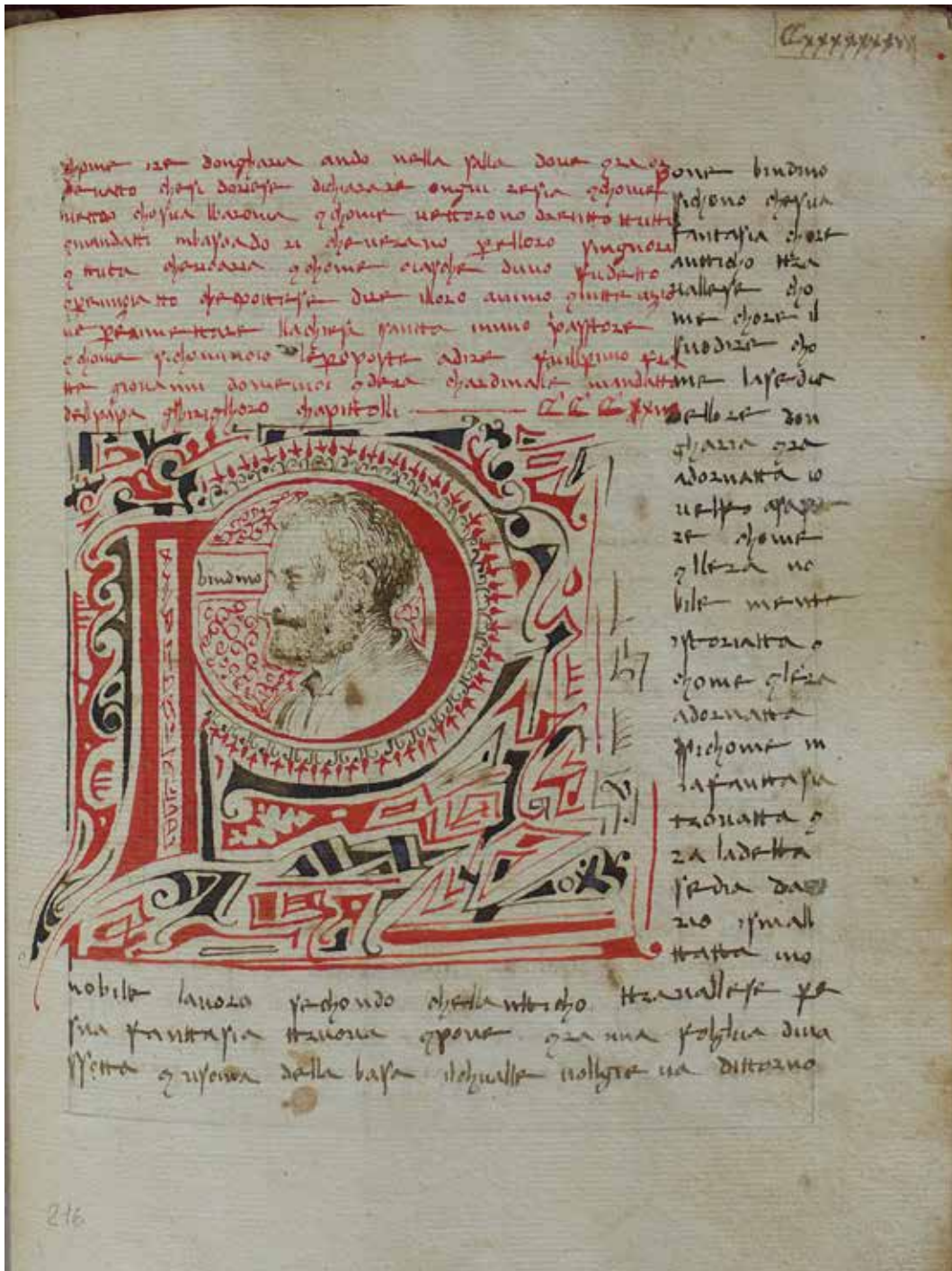
© Su conſeſſione del Miniſtero per i Beni e le Attivit  Culturali / Archivio di Stato, Siena:
2-5



1. Iniziale P: Bindino detta la cronaca al figlio Giovanni. Siena, Archivio di Stato, ms. D153, c. 148r (da Da Iacopo della Quercia a Donatello, p. 579).



3. Il re d'Ungheria e la sua corte. Siena, Archivio di Stato, ms. D153, c. 213v.



4. Iniziale P: Ritratto di Bindino di profilo. Siena, Archivio di Stato, ms. D153, c. 216r.



5. Scudo con gli stemmi di Firenze e Siena. Siena, Archivio di Stato, ms. D153, c. 242r.



Publicato *on line* nel mese di maggio 2014

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.

