

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

8 - 2013

Studi

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

Fondato da

MARIA MONICA DONATO (†)

Direttore

MASSIMO FERRETTI

Direttore editoriale

ANTONELLA CAPITANIO

Comitato scientifico

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI (†), XAVIER BARRAL I ALTET,
ENRICO CASTELNUOVO (†), CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA,
FRANCESCO DE ANGELIS, FLAVIO FERGONZI, JULIAN GARDNER,
MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

Redazione

CHIARA BERNAZZANI, GIAMPAOLO ERMINI,
MONIA MANESCALCHI, ELENA VAIANI

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

8 - 2013

Studi



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

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore editoriale: Antonella Capitanio
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

In apertura

MARIA MONICA DONATO

'Costruita dai suoi cittadini'. La cattedrale di Pisa: storie e domande intorno a un monumento (quasi) millenario 1

Bibliografia ragionata di Maria Monica Donato

a cura di MATTEO FERRARI 49

GIULIA AMMANNATI

Le iscrizioni sulle campane di Santo Spirito al Morrone e di Santa Maria della Tomba a Sulmona fuse per Celestino V 59

GIAMPAOLO ERMINI

A margine del Repertorio. Novità e precisazioni sulla cappella Cacciaconti alle Serre di Rapolano e sui sedi di Mattia di Nanni in Palazzo Pubblico a Siena 77

GIACOMO GUAZZINI

Due questioni pistoiesi: una Gloria di san Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano 135

LEA DEBERNARDI

Il ciclo quattrocentesco del castello della Manta. Considerazioni sull'interpretazione iconografica, nuove acquisizioni 175

ELIANA CARRARA

Lettere vasariane ritrovate (con missive di Giovanni Battista Busini, Ascanio Condivi e altri artisti a Lorenzo Ridolfi)

Appendice: Note d'archivio su Pancrazio da Empoli, di VERONICA VESTRI 277

In memoriam

MICHELE BACCI, ALESSIO MONCIATTI

Enrico Castelnuovo (Roma, 1929 - Torino, 2014) 329

In apertura

Opera, Nomina, Historiae (ONH) è alla sua prima uscita dopo la scomparsa di Monica Donato.

Se il lettore vi trova il testo di una sua conferenza, non è soltanto per una nostra scelta commemorativa. Era comunque destinato ad apparirvi; e se non in questo numero, in uno successivo (non è facile dire quale punto di finitura l'avrebbe soddisfatta). Vale a dire che la sua presenza in questo numero è ancora più diretta, naturale. Ma sarà inevitabile chiedersi: come potrà sopravvivere questa pubblicazione? Con quali fini, in quale misura, e per quanto tempo ancora potrà non discostarsi troppo dai propositi originari?

L'origine di ONH si lega in primo luogo al grande progetto di un *Corpus delle opere firmate dell'arte italiana / Medioevo*. ONH doveva essere anzitutto lo sbocco editoriale per le sezioni del repertorio che fossero giunte al completamento. I suoi numeri sarebbero stati i 'blocchi' di una struttura complessiva: 'blocchi' definiti da ragioni di omogeneità tematica, territoriale, cronologica. Ma questa formula si era andata quasi subito allargando alla forma di una rivista vera e propria; principalmente sulla spinta del lavoro didattico che Monica andava facendo dal 2005, quando era tornata come ordinario di storia dell'arte medievale alla Scuola Normale, dov'era stata ricercatrice dal 1993 al 2000, gli anni in cui aveva già cominciato a prendere consistenza il progetto del *Corpus*. Cosicché le uscite di ONH, come la presente, non sarebbero rimaste sempre vincolate allo sterminato lavoro di scavo e di pubblicazione del *Corpus*, ma si sarebbero estese anche in direzioni diverse.

Per capire questa singolare gemmazione editoriale, bisogna aver vissuto da vicino l'impegno appassionato che metteva nel quotidiano confronto con gli studenti, sollecitandone la rapida crescita scientifica. Un impegno che non era da meno della scrupolosissima passione riversata nella ricerca, negli ultimi anni rivolta soprattutto al grande progetto. È dunque questa vissuta convergenza di ricerca e di didattica che giustifica la quasi immediata evoluzione di ONH nella forma di una rivista di storia dell'arte *on line*.

Non è possibile pensare, in questo momento, che il grande cantiere – così legato alla strumentazione disciplinare padroneggiata da Monica (filologa classica approdata prestissimo alla storia della tradizione classica, poi maturata come storica dell'arte a più largo spettro) – possa giungere ad una qualche forma di conclusione coerente. Ma almeno il completamento e la diffusione di quanto era stato avviato da lei sarà il nostro scopo. Le uscite di *ONH* che seguiranno saranno dunque destinate in parte alla pubblicazione 'monografica' di quei 'blocchi' del *Corpus* che aveva fatto a tempo a varare, impostare, seguire nelle diverse fasi di preparazione.

Accanto a questi numeri ce ne saranno altri, di tipo più simile, ma complessivamente un po' diverso, da questo. *ONH* non potrà essere quel libero e variegato contenitore di temi storico-artistici immaginato da Monica. Avrà invece il carattere – del resto prioritario già nelle sue intenzioni – di una miscellanea direttamente legata all'oggetto del *Corpus*. Ne sarà il 'laboratorio'. Servirà a integrare le parti già edite e a far circolare ricerche solo avviate e troppo lontane dal costituire un'organica sezione del progetto. Servirà magari anche a saggiare il valore culturale e sociale della firma d'artista in secoli diversi da quelli del Medioevo. Le uscite di *ONH*, insomma, contribuiranno a tenere aperto, attorno al pur ricco tema specifico, il programma del *Corpus* che le fu affidato dai suoi grandi maestri. Uno di loro, Enrico Castelnuovo, è ricordato in modo particolare in questo stesso numero.

Ci sembra un modo doveroso, ma anche l'unico praticabile, per tenere in vita il progetto in cui investì tutta la sua intelligenza, a cui sacrificò gran parte delle sue energie.



'COSTRUITA DAI SUOI CITTADINI'

LA CATTEDRALE DI PISA: STORIE E DOMANDE INTORNO A UN MONUMENTO (QUASI) MILLENARIO

MARIA MONICA DONATO

In questa lezione¹ vi accompagnerò nel luogo più prevedibile ma più accattivante del Medioevo pisano: la piazza del duomo o, come la ribattezzò Gabriele d'Annunzio, 'Campo dei Miracoli'. In particolare, ne visiteremo idealmente il centro generatore, la cattedrale, o duomo, e diciamo subito che cattedrale e duomo sono la stessa cosa: la chiesa principale di una città e di una diocesi, quella officiata dal vescovo. Ho pensato a una lezione su un monumento celebre per cercare di illustrarvi le domande che guidano la ricerca in quest'ambito e i metodi con cui cerchiamo di rispondere.

1, 2

La visita ideale che vi propongo sarà una visita orientata, inevitabilmente. Il duomo di Pisa è un caso molto rappresentativo per alcuni fenomeni storici e temi di portata generale, su cui gli studi di storia dell'arte si sono molto impegnati negli ultimi decenni. Anticipo le linee principali che terrò presenti. Innanzitutto, il fatto che il significato dei monumenti, o opere d'arte, sia strettamente connesso alla loro forma, ma non esaurito in essa. Vorrei appunto riflettere sul 'significato' che i cantieri – la costruzione, l'arredo, la decorazione – delle cattedrali rivestivano per le autorità che le promuovevano, per il popolo che le costruiva e le vedeva sorgere, per le città rivali: un significato religioso ma anche politico. Dunque: le cattedrali, il potere, il popolo, gli 'altri'. La seconda linea è quella delle relazioni fra lo sviluppo dei monumenti e la fisionomia delle città, vale a dire del loro significato urbanistico. Dunque: le cattedrali e le città. La terza linea riguarda invece

¹ Si pubblica qui la lezione tenuta da Maria Monica Donato il 30 agosto 2013 in occasione del corso di orientamento organizzato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa a San Miniato. L'adattamento del testo è stata curata da Chiara Bernazzani, la redazione e le note da Elena Vaianni e Giampaolo Ermini, l'apparato iconografico da Monia Manescalchi. Parte del materiale esposto nella lezione è discusso in: «*Constructa civibus suis*». *Un itinerario dentro e intorno alla Cattedrale di Pisa*, in *Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze*, 7. *Santa Maria del Fiore nell'Europa delle Cattedrali*, Firenze 1998, pp. 67-95.

il ruolo che in queste imprese spetta agli artisti e come questo ruolo incide sulla loro condizione. Dunque: le cattedrali, gli artisti, la fama e il denaro. Un'altra linea è poi quella del ruolo che in queste imprese riveste la memoria del passato, soprattutto dell'Antichità romana, essendo Roma il modello per ogni ambiziosa città del Medioevo. Dunque: le cattedrali e l'Antico, il Medioevo e il passato. L'ultima linea che intendo individuare si innesta infine sul perdurare e sull'arricchirsi dei significati del monumento nel corso dei secoli, con le trasformazioni sia del contesto storico, sia degli edifici stessi. Dunque: il destino delle cattedrali, il Medioevo dopo il Medioevo, virtualmente fino a oggi (e a domani).

Queste linee ci servono anche, allargando ancora un po' l'obiettivo, a riflettere sui confini di una disciplina come la storia dell'arte medievale. Confini vasti, anche se la si intende nel modo più ristretto, e anche solo nell'Occidente europeo: dall'Arco di Costantino (IV sec. d.C.) all'esaurirsi del gotico, su un limite che oscilla dal primo Quattrocento alla fine del secolo, a seconda delle aree. Ma i confini si allargano ancora se si vuol mettere a fuoco il rapporto del Medioevo con l'Antichità e se ci si interroga sul significato e il destino dell'eredità del Medioevo, lungo i percorsi individuati dalle due ultime linee cui ho accennato.

E i confini, oltre che spazio-temporali, sono anche di metodo: da che punto di vista guardiamo alle realizzazioni del passato? Che domande ci poniamo? Che ruolo possono avere nel sistema delle nostre conoscenze, della nostra esperienza? L'esempio di oggi vorrebbe suggerire qualche risposta anche a queste domande. L'eredità del Medioevo è 'nel tessuto' di tante nostre città, nella fisionomia di tanti paesaggi, in tante strade ed edifici, conservati o rivisitati, nei tesori di tanti musei, archivi, biblioteche.

La conoscenza di tutto ciò, dominio della storia dell'arte o dell'architettura, comporta l'interrogazione continua e paziente di 'altre' storie – la storia politica, delle istituzioni, economica, sociale, della cultura – e comporta anche qualche frequentazione di discipline storiche peculiari, come l'epigrafia, che studia le antiche iscrizioni. Insomma: la storia dell'arte è una disciplina specifica, ma non è una disciplina autosufficiente, perché – ovviamente – i suoi oggetti furono creati e 'vissuti' in una società che, con buona pace dei nostri specialismi, non è mai stata compartimentata per discipline. Ed è – ovviamente – una disciplina del passato, ma non è chiusa nel passato: perché le città del Medioevo sono spesso, ancora, le nostre città; perché

questa eredità monumentale ci interroga di continuo su come è giunta fino a noi e su come possiamo trasmetterla a chi verrà dopo, su cosa dobbiamo e possiamo farne.

Dunque, partiamo. Ma non subito da Pisa e dall’XI secolo, quando la cattedrale fu fondata, bensì dall’anno 1300 e da un’altra delle capitali del mondo dei Comuni, le città-stato autonome e rivali, che è il mondo in cui s’inscrivono le storie che racconterò: partiamo da Firenze, e dalla sua cattedrale, Santa Maria del Fiore. Non la vediamo, però, perché nel 1300 era appena iniziata: da tre anni era stata posata la prima pietra della nuova cattedrale, appunto Santa Maria del Fiore. La precedente, piccola cattedrale di Santa Reparata, era ormai inadeguata a una città all’apice della potenza.

3

Nella primavera, appunto, del 1300, il principale consiglio cittadino, quello dei Cento, si pronuncia sul progetto dell’architetto, Arnolfo di Cambio. L’entusiasmo è palpabile: ce lo conserva un documento d’archivio, una di quelle carte polverose che sono la voce più diretta e più preziosa della storia e dei monumenti. Lo riporto in traduzione: «visto [...] il magnifico principio della fabbrica della chiesa ad opera di maestro Arnolfo, il Comune ed il Popolo di Firenze confidano di avere un tempio più bello e più onorevole [*venustius et honorabilius*] di qualunque altro esista in Toscana [*in partibus Tuscie*]². Non è ancora chiaro a chi toccherà la responsabilità economica e amministrativa del cantiere, ma è chiaro che la chiesa del vescovo è affare anche del Comune e dei cittadini, è questione di sicuro interesse civico, politico. Sulla cattedrale la città investe la sua immagine: dovrà rappresentarla al meglio, manifestarne il primato rispetto ad altre città. E le altre città – *in partibus Tuscie* – sono innanzitutto, per Firenze, le rivali di sempre: Siena, dove i lavori alla cattedrale che conosciamo erano in corso da decenni, e proprio Pisa, che la sua cattedrale l’aveva fondata due secoli prima.

² «[...] considerato quod idem magister Arnolphus est capud magister laborerii et operis ecclesie Beate Reparate maioris ecclesie florent., et quod ipse est famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio, qui in vicinis partibus cognoscatur, et quod per ipsius industriam, experientiam et ingenium comune et populus florentie ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie iamdicte, inchoati per ipsum Magistrum Arnolphum, habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio, quod sit in partibus Tuscie»; il documento si può leggere in *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., a cura di J.W. Gaye, A. von Reumont, Firenze 1839-1840, I. 1326-1500, 1839, pp. 445-446.

Tre anni prima, nel 1297, mentre a Firenze si poneva la prima pietra di Santa Maria del Fiore, un grande architetto-scultore, Giovanni Pisano, abbandonava sbattendo la porta il posto di capomastro alla cattedrale di Siena per assumerlo a Pisa: una coincidenza di tempi che dà l'idea della vivacità febbrile, dell'emulazione fra questi progetti e quindi della rivalità che essi esprimono. E se nel 1300 Pisa e Siena sono, per Firenze, modelli da superare, è perché anche le loro cattedrali – entrambe amministrate dal Comune, entrambe intitolate alla Vergine – erano state pensate dall'inizio come «il tempio più bello e più onorevole» mai visto.

4 La gara doveva continuare. Il limite si sarebbe toccato a Siena, come mostrano i resti dell'incredibile 'duomo nuovo', una chiesa sterminata, a cui quella che oggi vediamo avrebbe dovuto fare da transetto: era il progetto di un monumento di sbalorditiva megalomania, del sogno di 'sbaragliare la concorrenza', avviato nel 1339 e mai finito.

2 Quanto a Pisa – eccoci, finalmente –, è certo che ad innescare la 'gara' fosse stata lei. Il duomo di Pisa va per i mille anni: il suo prossimo centenario sarà un millenario. Fu fondato nel 1064 e consacrato – quindi era almeno agibile – nel 1118. Della sua storia porta segni innumerevoli, stratificati; eppure, insieme alla piazza, ha un po' l'impatto delle cose fuori del tempo, che non si saprebbero immaginare diverse da come sono.

Ci sarebbero mille vie, e tutte parziali, per 'illustrare' in un'ora una chiesa come questa. Come dicevo vorrei privilegiare l'aspetto che, nella Firenze del 1300, stava a cuore al consiglio dei Cento: vorrei 'leggere' la cattedrale – per dirla con un grande storico dell'urbanistica, Wolfgang Braunfels – come il 'capolavoro della città', luogo e simbolo della sua vita civica e politica, oltre che religiosa³. Questo significato civico è connaturato alle grandi cattedrali, in Toscana e in tutta la parte d'Italia che vive l'esperienza comunale. In questo senso conta il fatto che di norma proprio i governi comunali hanno un ruolo decisivo nel finanziare e amministrare i cantieri; ma conta anche l'affezione dei cittadini, per quello che è il primo edificio 'di tutti'.

'Duomo' viene da *domus*, la casa: è la *domus episcopi* (casa del vescovo), ma nel sentire comune è anche casa di Dio e del popolo; una casa che impegna generazioni di braccia, fiumi di risorse, ma dà anche lavoro, riparo

³ «Die Dome sind das große Meisterwerk der Stadt» (W. BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana*, Berlin 1982⁵, p. 246).

e prestigio. Anche nell’uso di queste chiese si intrecciano la devozione e il patriottismo: nella cattedrale si conservano reliquie che propiziano alla città la tutela celeste; vi si celebrano i santi patroni, ambasciatori della città alla corte del Paradiso, e i santi che per la città hanno mostrato predilezione, per esempio concedendo una vittoria nel giorno dedicato a loro nel calendario. Ma vi si custodiscono anche simboli civili e militari, come il carroccio; vi si tengono i ‘parlamenti’, le assemblee cittadine, prima e spesso anche dopo la costruzione dei palazzi pubblici (che con le cattedrali, sono l’altro grande ‘segno’ monumentale proprio della città comunale); vi si consacrano prede di guerra e vi si celebrano eventi ed eroi terreni, uomini di chiesa ma anche di guerra, di governo, di cultura.

Quello di Pisa è, in questo senso, il caso più eloquente. Per la sua precocità, ma anche per la chiarezza con cui questo significato civico, questo legame viscerale con la città resta vivo, per tutta la sua storia. Di questa storia illustrerò gli inizi e alcuni momenti, rivelatori dell’intreccio fra i destini del duomo e quelli della città. Pisa, per inciso, non si è mai data una sede civica del prestigio di quelle di Firenze – tutti conoscono Palazzo Vecchio – o di Siena, dove l’altissimo campanile del Palazzo Pubblico segna inconfondibilmente la *skyline* della città insieme a quello del duomo. A Pisa, no: l’immagine della città resta affidata al duomo da quando l’edificio esiste; e lo è ancora, per i cittadini e i visitatori, nel bene, nel male del *kitsch* dilagante e nel peggio del turismo di consumo.

Che città è quella che inventa e dà vita a questa chiesa, a questa piazza? Dall’XI al XIII secolo – mentre si fondano e crescono la cattedrale e poi il battistero, il campanile, l’ospedale, il Camposanto (dal 1277) – Pisa è a tutti gli effetti una capitale mediterranea. All’inizio del Trecento (quando Firenze, in piena ascesa, approva il progetto di Arnolfo), Pisa è già molto ridimensionata, ma spera ancora di recuperare la sua potenza; tuttavia, conquistata proprio da Firenze nel 1406, resterà per secoli una città soggetta. L’itinerario che vi propongo ha il suo fuoco sui secoli di Pisa indipendente, dall’XI al XIV.

Come ho accennato, al tema del significato civico della cattedrale è connesso quello del ruolo degli artisti. Il consiglio di Firenze, abbiamo visto, si pronuncia dopo aver valutato il progetto di Arnolfo. L’occasione del pronunciamento, anzi, è la concessione ad Arnolfo di un’esenzione fiscale: Arnolfo è prezioso per la città «per la sua operosità, la sua esperienza ed il

suo ingegno (*per ipsius industriam, experientiam et ingenium*)»⁴. Per un artista, lavorare per una cattedrale è un'enorme occasione e una durissima sfida: deve affrontare problemi tecnici difficili, imposti dalle grandi dimensioni e dalla continua ricerca della novità, rivalità accese, spesso addirittura istituzionalizzate in forma di concorsi, pressioni – sui tempi, i modi, i costi – da parte delle autorità e della cittadinanza. Ma, se riuscirà, l'artista avrà soddisfatto le attese e interpretate le ambizioni di tutta una comunità e potrà ricevere il riconoscimento che merita. Non è una regola generale, ma i cantieri delle cattedrali italiane sono stati spesso un luogo decisivo per l'uscita dall'anonimato dell'artista medievale, per la sua ascesa sociale, per l'affermarsi della coscienza di sé e della sua fama.

5 Iniziamo dunque la visita, mettendoci proprio di fronte al duomo.

6 Pochi, oggi, notano che ai lati del portale sinistro della facciata c'è un accurato 'montaggio' di epigrafi, che invece doveva attirare l'attenzione in tempi in cui l'esposizione pubblica di scritte era molto rara. Ancor più raro – anzi, eccezionale – è il contenuto di queste iscrizioni: in bei versi latini, esse ci dicono quando la chiesa è stata fondata, per volere di chi, su quali premesse storiche, con quali fondi e su progetto di chi. Di più: ci offrono una chiave di lettura della chiesa nelle sue caratteristiche costruttive e nei suoi valori estetici.

A sinistra della porta, un'epigrafe 'storica' celebra, nelle forme di un breve e solenne poema eroico, tre vittorie che Pisa – definita *urbs clara* (famosa città) – ha riportato sugli arabi poco dopo l'anno Mille⁵. Sotto, è murato

⁴ Si veda *supra*, nota 2.

⁵ «+ Ex merito laudare tuo te, Pisa, laborans nitit(ur) e p(ro)pria demere laude tua. / Ad laudes, urbs clara, tuas laus sufficit illa, q(uo)d te p(ro) merito dicere nemo valet. / Non reru(m) dubius successus na(m)que s(e)c(un)d(u)s se tibi pre cunctis fecit habere locis: / qua re tanta micat q(uo)d te q(ui) dicere temptat, mat(er)ia press(us), deficiet subito. / Ut tacea(m) reliqua, q(ui)s dign(um) diceret illa / t(em)p(o)re preterito que tibi contigerint ? / Anno D(omi)nice Incarnationis MVI / Milia sex decies Siculu(m), p(ro)strata potenter, du(m) sup(er)are vol(un)t exsup(er)ata cadunt. / Na(m)q(ue) tuu(m) Sicula cupiens gens p(er)dere omen te petiit fines depopulata tuos: / unde dolens nimiu(m), modicu(m) disferre nequisti in p(ro)prios fines quin seq(ue)reris eos. / Hos ibi conspiciens cunctos Messana perire, cu(m) gemitu qua(m)vis, hec tua facta refert. / Anno Dominice Incarnationis MXVI / His maiora tibi post hec, urbs clara, dedisti, viribus eximiis cu(m) sup(er)ata tuis / gens Saracenoru(m) periit sine laude suoru(m): / hinc tibi Sardinia debita se(m)p(er) erit. Anno D(omi)ni MXXXVIII / Tertia pars mundi sensit tua signa triumpho, Africa, de celis p(re)sule rege tibi. / Na(m), iusta ratione petens ulciscier, inde, est, vi capta tua, urbs sup(er)ata Bona» («A fatica si tenta di lodare te, Pisa, per i tuoi meriti o di detrarli. A tua lode, nobile città, basti quella che nessuno trova la forza di

l’epitaffio di una regina musulmana di Maiorca, giunta a Pisa, si dice, come ‘preda bellica’ a séguito di una di quelle imprese⁶. L’epigrafe simmetrica – quella che ricorda la fondazione della cattedrale –, a destra, celebra un altro trionfo sugli arabi, avvenuto a Palermo nel 1063: col bottino, si dice, è stata fondata questa chiesa e a farlo sono stati i *pisani cives, celebri virtute potentes* (i cittadini pisani, forti del loro celebrato valore)⁷. Questo concetto decisivo

cantare te per il tuo valore. Gesta sicure e certamente favorevoli ti arrisero dappertutto; per la qual cosa, tanto risplendi che chi tenta di dire di te, oppresso dalla materia, smette subito. Per tacere delle altre, chi degnamente direbbe quelle cose che nel passato ti toccarono? Nell’anno dell’incarnazione del Signore 1006. Sessantamila Siciliani fortemente prostrati, avendo intenzione di vincere, cadono sconfitti. Infatti la popolazione siciliana, volendo che tu rinnegassi il tuo giuramento, depredata raggiunse i tuoi confini; onde, soffrendo non poco, tu non riuscisti a spingerla verso le proprie terre se non inseguendola. Messina vedendo perire costoro, sebbene con dolore, queste tue gesta riferisce. Nell’anno dell’incarnazione del Signore 1016. Dopo di ciò, città famosa, desti la maggiore di queste prove, quando i Saraceni, vinti con tutte le tue massime forze, senza lode dei loro perirono; per questo la Sardegna ti sarà sempre grata. Nell’anno del Signore 1034. La terza parte del mondo, l’Africa, sentì le tue imprese trionfali, essendoti per guida il Signore dal cielo, chiedendo tu giustamente di vendicarti, la città di Bona fu sconfitta, presa dalla tua forza»). Le trascrizioni di questo testo e dei successivi, seguono – anche nelle norme di edizione – *Il Duomo di Pisa*, 3 voll., a cura di A. Peroni, *Saggi / Schede*, Modena 1995, da cui sono tratte anche le traduzioni. Per questa iscrizione si veda A. MILONE, *ibid.*, scheda n. 9a, pp. 337-338.

⁶ «+ Regia me prol[es g]enuit, Pise rapuer[unt]: / his ego cum nato bellica pr[eda] fui. / Maiorice regnum tenui. Nunc condita s[ax]o / quod cernis iaceo, fine potita meo. / Quisquis es, ergo, tue memor esto conditionis / atque pia pro me mente precare Deum» («Una stirpe reale mi generò, Pisa mi rapì; fui sua preda bellica insieme a mio figlio. Tenni il regno di Maiorca. Ora giaccio sepolta sotto la pietra che tu vedi, giunta al termine dei miei giorni. Chiunque tu sia, dunque, sii memore della tua condizione e con mente pia prega Dio per me»), *Id.*, *ibid.*, scheda n. 9c, p. 338.

⁷ «+ Anno quo Chr[istu]s de virgine natus ab illo transierant mille decies sex tresq[ue] subinde, / Pisani cives, celebri virtute potentes, istius eccl[esi]e primordia dant[ur] inisse. / Anno quo Siculas est stolus factus ad oras, q[ue]d [leggi «quo», n.d.e.] simul armati multa cum classe profecti, / om[ne]s maiores medii pariterque minores / intendere viam prima[m] sub sorte, Panorma[m]. / Intrans rupta portu[m] pugnando catena, sex capiunt magnas naves opibusq[ue] repletas, / una[m] vendentes, reliquas prius igne cremantes, quo pretio muros constat hos esse levatos; / post hinc digressi paru[m], terra[que] potiti, qua fluvii cursu[m] mare sentit solis ad ortum, / mox equitu[m] t[ur]ba peditu[m] comitante caterva, armis accingunt sese, classe[m]q[ue] relinquunt. / Invadunt hostes contra sine more furentes, sed prior incursus, mutans discrimina casus, / istos victores, illos dedit esse fugaces: quos cives isti ferientes vulnere tristi / plurima p[re] portis stra[ta]verunt milia morti, conversiq[ue] cito tentoria litore figunt, / ignib[us] et ferro vastantes om[n]ia circu[m]. Victores, victis sic facta cede relictis, incolumes multo Pisam rediere triumpho» («Subito dopo l’anno in cui erano trascorsi millesessantatré anni da quello in cui Cristo nacque dalla Vergine, i cittadini pisani, dotati di celebre virtù, si dice che dessero inizio a questa chiesa. Anno in cui fu fatta una spedizione sulle coste sicule, dove, partiti con flotta numerosa e nel contempo armati, i cittadini di tutti i ceti raggiunsero in primo luogo Palermo, secondo il volere del caso. Entrati nel

– la chiesa è opera dei cittadini – è ribadito in un'altra piccola lapide, che la proclama *constructa [...] civibus suis* (costruita dai suoi cittadini) al tempo del vescovo Guido (morto nel 1076)⁸. Insomma, un vero e solenne pannello informativo-celebrativo: questa chiesa letteralmente 'parla' e si presenta come il frutto delle trionfali imprese della città. E che frutto, viene da dire.

Due parole di commento. Con le imprese ricordate nelle iscrizioni, Pisa aveva acquisito enormi ricchezze, un dominio vastissimo (di cui erano capisaldi la Corsica e la Sardegna) e un immenso prestigio, che crebbe ancora con la partecipazione alla prima crociata (1099) e la nomina dell'arcivescovo pisano a patriarca di Gerusalemme. In sintonia con queste iscrizioni, tutta una letteratura epica celebrava la città eletta da Dio per combattere gli arabi, gli 'infedeli'. Ma su questo filone diciamo 'crociato' se ne innestava un altro: Pisa, vittoriosa fino in Africa, rinnovava le imprese di Roma contro Cartagine. Era una *Roma àltera* (seconda Roma), erede del suo impero, come proclamavano quegli stessi poemi epici con toni simili a quelli delle iscrizioni. Questo tema romano fu ancor più sentito da quando, nel XII secolo, Pisa si schierò definitivamente con l'impero, col fronte ghibellino. Attenzione però: il tema non ha nulla di pagano e si concilia perfettamente con quello cristiano-crociato; non per nulla – Dante insegna – l'universalità della chiesa si fonda su quella dell'impero romano.

Di recente sono stati pubblicati i risultati di dieci anni di scavi nella piazza, risultati che consentono di avere una misura tangibile di quanto fosse ambizioso il progetto del duomo: sono state identificate le fondamenta della

porto combattendo dopo aver spezzato la catena, catturarono sei grandi navi colme di ricchezze; vendendone una e bruciandone prima le altre, si sa che con quel guadagno furono elevate queste mura. Dopo di ciò, partiti di nuovo e raggiunta la terra nella quale il corso del fiume tocca il mare dove il sole nasce, subito parandosi una folla di cavalieri e una caterva di fanti, prendono con sé le armi e abbandonano la flotta. I nemici furenti si lanciano contro senza indugio ma il primo assalto – mutando di intenti il caso – fece sì che questi fossero i vincitori e quelli finirono in fuga; colpendo i quali, questi cittadini causarono davanti alle porte molte migliaia di morti infausti e voltisi repentinamente piantano le tende sul lido mettendo a ferro e fuoco tutt'intorno. I vincitori, fatta così strage dei vinti, rimasti incolumi fecero ritorno a Pisa con grande trionfo», *Id., ibid., scheda n. 40, p. 342.*

⁸ «+ Qua(m) bene qua(m) pu/lchre p(ro)cul haud / e(st) edes ab urbe, que / c(on) structa [f]uit ci/vib(us) ecce suis, / t(e)np(o)re Vuid[o]nis Pa/piensis p(re)sulis hu/ius, qui regi fa/m[a] e[st] not(us) et ips[i] pa/pe» («Quanto buona tanto bella, non lontana dalla città ecco la casa che fu costruita dai suoi cittadini al tempo di Guido di Pavia, suo presule, che per fama è noto al re e al papa stesso»), *Id., ibid., scheda n. 9b, p. 338.*

cattedrale preesistente, iniziata solo un secolo prima, infinitamente più piccola, abbandonata per il nuovo gigantesco progetto adeguato ai successi e alle aspirazioni della città (come poi succederà a Firenze)⁹.

Le fonti storiche aiutano a comprendere il legame, strettissimo, fra la storia e la crescita della città e quella della cattedrale: l’opera di costruzione s’intreccia infatti, molto singolarmente, con l’origine stessa del Comune. Semplificando, la storia è questa. Siamo nel 1077 e i lavori sono in corso. La contessa Matilde di Toscana, allora sovrana territoriale, eroga importanti donazioni alla città, ma a due condizioni: che i pisani proseguano l’edificio iniziato e la lotta agli infedeli. Matilde scrive dunque al vescovo, che formalmente governa la città, ma riconosce ai *cives* un ruolo-chiave in entrambe le attività. Quando il vescovo passa a Gerusalemme, i cittadini assumono in proprio la gestione del cantiere e già all’inizio del XII secolo sono questi amministratori, laici, a rappresentare politicamente la città: prendono il nome di Opera della cattedrale, presieduta da un magistrato, l’operaio, un’istituzione che esiste ancora. Insomma: il cantiere del duomo fu né più né meno che la culla dell’autogoverno, della rappresentanza politica dei *Pisani cives*, del Comune. E il Comune, una volta consolidato, assumerà il controllo dell’Opera e quindi della chiesa.

Torniamo al pannello in facciata, che ci riserva un altro messaggio. Se la chiesa, come dice una delle lapidi, è riuscita *quam bene, quam pulchre* (così bene, così bella), la città deve rendere omaggio al suo creatore: l’architetto, Buscheto, che, morto dopo il 1110, ebbe l’onore di una sepoltura in facciata, a sinistra del portale. Per Buscheto la ‘nuova Roma’ sceglie un sarcofago romano: prima di lui aveva ricevuto questo onore solo Beatrice, madre della contessa Matilde. E l’epitaffio di Buscheto, in versi latini, si gioca sul confronto, tutto a suo vantaggio, con l’Antichità¹⁰. Ci dice che Ulisse, l’eroe

7

⁹ *Archeologia in Piazza dei Miracoli. Gli scavi 2003-2009*, a cura di A. Alberti, E. Paribeni, Pisa 2011.

¹⁰ «Busket(us) iace[t hi]c, qui motib(us) ingenioru(m) / Dulichio [fert]ur prevaluisse duci: / menib(us) Iliacis cautus dedit ille ruina(m), / huius ab arte viri menia mira vides; / calliditate sua nocuit dux ingenios(us), / utilis iste fuit calliditate sua. / Nigra dom(us) laberinthus erat, tua Dedale laus e(st), / at sua Busketu(m) splendida templa probant. / N(on) habet exemplu(m) niveo de marmore templu(m), / quod f[it] Busketi prorsus ab ingenio. / Res sibi com[m]issas templi cu(m) lederet hostis, / providus arte sui fortior hoste fuit, / molis et immense, pelagi quas traxit ab imo, / fama columnarum tollit ad astra virum. / Explendis a fine decem de mense diebus / Septembris gaudens deserit exilium» («Qui giace Buscheto che per la natura del suo ingegno si dice abbia vinto

dell’Odissea, esercitò il suo ingegno per distruggere le mura di Troia e che Buscheto, che ha usato il proprio per costruire le mura del duomo, gli è superiore; che Dedalo, archetipo mitico dell’architetto antico, è famoso per il labirinto, luogo buio e di morte, e che Buscheto, in quanto creatore di un tempio luminoso, è superiore anche a lui. E ancora: per sollevare le colonne del duomo, monolitiche, enormi – misurano circa 8 metri di altezza per 1 di diametro – Buscheto escogitò macchine straordinarie, mai viste. Ma tutto l’edificio che ha progettato è ‘nuovo’, ed è una dichiarazione fatidica, perentoria: *Non habet exemplum niveo de marmore templum, quod fit Busketi prorsus ab ingenio* (non ha precedenti il tempio di niveo marmo, sorto certamente grazie all’ingegno di Buscheto).

In queste epigrafi verificiamo quanto vi preannunciavo: il significato civico delle cattedrali, la tensione a ‘far meglio’, a creare qualcosa che *non habet exemplum*, la possibilità di grandi riconoscimenti per gli artisti.

La chiesa stessa, dunque, con questo raffinato ‘pannello didascalico’, orienta la nostra visita. Seguendone le indicazioni incontriamo quanto ci è annunciato: la ricerca inesausta, incessante del nuovo; le prove della gloria anti-islamica e crociata di Pisa; i segni delle sue aspirazioni romano-imperiali, nel confronto con l’Antichità; le memorie degli artisti.

Prima di proseguire lungo le linee segnalate da queste indicazioni diamo qualche notizia in più sull’edificio. La novità vantata nell’epitaffio di Buscheto sta in primo luogo nella struttura. Quello che vediamo oggi, ovviamente, non è l’edificio di Buscheto (non sappiamo neppure se lo finì, e vi furono alterazioni rilevanti fin da poco dopo la sua morte) perché nei secoli molti interventi hanno alterato l’immagine medievale. Ad esempio, come ho cercato di mettere in evidenza nella sezione di un interessante disegno settecentesco, le volte e i piani percorribili fra i due ordini sovrapposti di

8

il condottiero Dulichio. Quello, astuto, provocò la rovina per le mura di Troia; per la bravura di quest’uomo, qui tu vedi invece queste meravigliose mura. Quell’ingegnoso condottiero con la sua furbizia fu nocivo, costui invece con la sua furbizia fu utile. Il Labirinto era una casa buia, ed era, o Dedalo, la tua lode; invece i suoi splendidi templi esaltano Buscheto. Non trova eguali il tempio di candido marmo, che sorse certamente dall’ingegno di Buscheto. Siccome il nemico guastava le cose del tempio a lui affidate, forte della sua arte, fu più bravo del nemico, e la fama delle colonne che trasse dal fondo del mare con l’aiuto di macchine straordinarie conduce l’uomo alle stelle. Compiendosi dieci giorni dalla fine del mese di settembre, con gioia abbandonò l’esilio [terreno]», G. TEDESCHI GRISANTI, in *Il Duomo di Pisa, scheda n. 8*, p. 337.

colonnati delle navate laterali risalgono al Quattrocento, mentre in origine mancava quel livello superiore delle navate che si definisce matroneo. Nel 1595 la cattedrale fu devastata da un terribile incendio, con enormi danni ed estesi, prolungati interventi; manomissioni e restauri si sono succeduti da allora praticamente fino all’Ottocento, alterando profondamente l’immagine originaria. Per fare solo qualche esempio, il sontuoso soffitto intagliato a cassettoni risale al primo Seicento, mentre la ‘zebratura’ delle pareti delle navate che simula filari di pietre bianche e nere, e inganna quasi tutti, è in realtà un pasticcio ottocentesco in intonaco (com’è evidente là dov’è scrostato). E anche di recente non sono mancati puri e semplici scempi, come l’enorme impianto di riscaldamento che deturpa i matronei, debordando nell’invaso centrale. 12

Ciò detto, una lettura delle strutture originali, di Buscheto, resta possibile. Come mostra questa pianta ottocentesca, il corpo longitudinale, absidato, ha cinque navate e i bracci del transetto si configurano anch’essi come minori basiliche absidate, a tre navate. Nuove, per i tempi in cui il duomo fu realizzato, sono innanzitutto queste dimensioni, questa molteplicità di spazi. Altra e assoluta novità è l’innesto dei bracci del transetto sul corpo centrale che determina all’incrocio un vano rettangolare: la cupola che su di esso s’imposta non ha così pianta circolare, ma ellittica. La singolarità è accentuata dal fatto che i bracci si affacciano sul vano cupolato con prospetti propri, quasi ‘facciate’ interne; l’intersecarsi di colonnati in questa zona, su due livelli, con i ritmi variati imposti dalla misura diseguale delle navate, ha spesso richiamato modelli islamici, come la moschea di Cordova. Di impronta orientale, del resto, è la scelta stessa di una cupola, come si dice, ‘estradosata’, cioè visibile come tale all’esterno, non incapsulata in una struttura di pianta poligonale, il tiburio. E ancor più singolare è il fatto che la cupola si imponga su un edificio per il resto non coperto a volte, ma a travature (capriate) lignee, ora nascoste dal bel soffitto intagliato ma un tempo in vista; all’esterno, sopra la copertura, alle capriate corrispondono queste singolari protuberanze ‘a fungo’ che compongono ancora un’inconfondibile ‘cresta’ sul colmo del tetto. Ora, la copertura a capriate richiamava i modelli più venerati della cristianità, le basiliche paleocristiane di Roma, e così lo stesso impianto a cinque navate e le altissime colonne monolitiche. 9 10 11a, b 13 14

Spero che anche da questa descrizione semplificata si capisca che chi ha progettato il duomo, Buscheto, aveva una cultura molto composita, in ar-

monia del resto con il ruolo e le ambizioni di una città che, mentre guarda a Roma antica e cristiana e combatte i saraceni, consente viaggi di studio *in partibus infidelium* (ricordo, ad esempio, che fu il pisano Leonardo Fibonacci a introdurre in Europa i numeri arabi all'inizio del Duecento).

15, 16 Tornando all'elogio del colto e poliedrico Buscheto, ricordiamo che celebrava in particolare le colonne, i poderosi sostegni dell'interno, e il 'niveo marmo', che è soprattutto quello del paramento esterno. A capire il pregio e la novità del paramento ci aiuta ancora la contessa Matilde, che in una sua lettera definisce il duomo in costruzione *domus miris [...] lapideis ornamentis* (l'edificio dai mirabili ornamenti lapidei). E mirabili sono davvero. Li si apprezza soprattutto all'esterno dell'abside, da cui la costruzione era iniziata e dove spicca, ad esempio, la cura con cui nelle loggette sono state sovrapposte due rare, preziose colonnine di porfido.

17, 18 Fin dall'inizio, insomma, si dedica una cura straordinaria all'involucro, che sarà trattato quasi come un'immensa oreficeria. Penso per esempio all'idea senza precedenti, realizzata a fine Duecento da Giovanni Pisano, di cingere tutto il perimetro esterno di un sottile basamento figurato sporgente: se ne conservano frammenti al Museo dell'Opera, ma lo si può intravedere in questa antica litografia. O ancora, alla corona di arcatelle e pinnacoli di cui, alla fine del Trecento, si cinge la base della vecchia cupola, certo per echeggiare le trame inventate da Nicola Pisano, un secolo prima, per il battistero.

19, 20 Agli *ornamenta* permanenti si aggiungevano quelli mobili: dal Trecento, in

21 occasioni festive, tutto il perimetro esterno dell'edificio veniva cinto, a tre metri da terra, di una cintola, una cintura di seta rossa con applicazioni in

22a, b argento, pietre preziose e smalti.

Tornando al paramento e alle strutture permanenti, riprendiamo un'altra delle nostre linee guida: l'Antichità. Gli ornamenti di pietra che colpivano Matilde sono infatti in buona parte realizzati con materiali antichi, di spoglio: la 'nuova Roma', dunque, ingloba ed esibisce nella sua chiesa una miriade di frammenti della Roma antica, in parte sottratti alle sue rovine. Il recinto del presbiterio del XII secolo fu realizzato ad esempio sul rovescio di frammenti di un fregio romano con delfini di età adrianea, prelevato a Roma dalla basilica di Nettuno dietro il Pantheon, dove alcuni pezzi sono ancora *in loco*.

23, 24

Già Vasari, nel Cinquecento, ammirava la maestria con cui Buscheto aveva disposto nella struttura della chiesa frammenti antichi («colonne, base,

capitegli, cornicioni et altre pietre d’ogni sorte»¹¹; e di Nicola Pisano, grande scultore del Duecento, Vasari affermava che divenne «il migliore scultore de’ tempi suoi»¹² proprio grazie allo studio degli antichi rilievi presenti attorno al duomo. Oggi si sa che la scultura antica fu ammirata e imitata molto prima di Nicola. Questi due capitelli, ad esempio, si trovano su due colonne contigue all’esterno dell’abside: uno, quello sinistro, è antico, l’altro, dell’XI secolo, del tempo di Buscheto. La qualità dell’imitazione non richiede commenti e casi come questo non si contano. Ma non ci si limita a copiare: questo capitello con aquile e fulmini, proveniente dalle terme di Caracalla a Roma, è stato rilavorato nel XII secolo su un lato, accostando alle aquile imperiali romane due aquile (simbolo cristologico) romaniche; questo invece è inventato *ex novo* da uno scultore ignoto, profondamente familiare con lo stile della classicità.

Le antichità reimpiegate sono anche i segni della *romanitas* per così dire ‘imperiale’ di Pisa; nel paramento spiccano frammenti di iscrizioni romane, molti dei quali contengono nomi di imperatori; e, dopo la madre della contessa Matilde e dopo Buscheto, molti personaggi illustri (santi, nobili, dottori) ottengono una sepoltura onorifica entro sontuosi sarcofagi romani che vengono addossati all’esterno della cattedrale fra il Mille e il Duecento. I sarcofagi affollati intorno al duomo verranno poi trasferiti al Camposanto; ma sul paramento, a dirci dove si trovavano, restano le iscrizioni sepolcrali medievali. La loro distribuzione è interessante, sia per quanto riguarda la posizione di queste iscrizioni (che era quella dei sarcofagi), sia per quanto concerne quella delle altre più vistose antichità riusate all’esterno del duomo, rivelando un forte addensamento in un’area precisa dell’edificio, quella a sud-est. A guardar meglio, ci si accorge che quest’area era privilegiata dal principio: il transetto nord ha un aspetto relativamente sobrio, quello sud è ben più ricco di *ornamenta lapidea*.

Perché quest’enfasi decorativa sull’area sud-est? La ragione è urbanistica e politica: era la parte del duomo rivolta alla città. In origine l’edificio sorgeva *extra moenia*, fuori dalle mura; nel 1155 le mura cittadine furono ampliate

¹¹ G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 13 voll., a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, II (*Testo*), 1967, p. 25 (*Proemio delle Vite*, edizione Giuntina).

¹² VASARI, *Le vite*, II (*Testo*), p. 59 (*Vita di Nicola e Giovanni pisani*).

per abbracciare la città, cresciuta nel frattempo, e soprattutto, l'area del duomo, che veniva così ad occuparne l'estremità nord-ovest. Al tempo, quindi, l'accesso alla chiesa dalla città avveniva solo da sud, dalla via che ancora si chiama di Santa Maria, e in cattedrale si entrava dalla porta che mantiene il nome di San Ranieri, aperta nel transetto sud. Non per caso, allora, attorno a questa porta si concentrò fin da subito un piccolo 'museo' di reimpieghi antichi. Emblematico è l'architrave stesso della porta, il più sontuoso fra gli architravi delle numerose porte del duomo. Accanto ad esso, un rilievo romano con un faro e due navi (altro richiamo alla gloria marinara della città?), murato in verticale come stipite di finestra. Ci serviamo di un disegno del Seicento per vedere dove erano collocate altre antichità più insigni: in quest'area fu esposto il sarcofago della madre della contessa Matilde, il primo e più bello dei sarcofagi riusati in duomo. All'estremità del transetto sud fu installato invece un singolare monumento: su una colonna di porfido, un cratere romano di marmo, che la leggenda voleva donato a Pisa da Giulio Cesare in persona e preteso testimone, dunque, di un antichissimo legame tra la città e l'impero. In quest'area – ad accogliere in chiesa il popolo e i magistrati cittadini che Pisa per prima, non a caso, denomina consoli – l'enfasi sulla *romanitas* tocca insomma il culmine. E il duomo si conferma edificio parlante, 'significante' come era parso evidente dalle iscrizioni in facciata.

Alla facciata converrà tornare; ed è corretto farlo a questo punto, perché la facciata risale ad una fase successiva a quella di Buscheto. A metà del 1100 la chiesa fu prolungata di una quindicina di metri: lo mostra bene la cesura, chiarissima, nei paramenti laterali. Autore dell'ambiziosa estensione fu maestro Rainaldo, cui si deve anche, appunto, la facciata con il sarcofago di Buscheto e tutto il pannello epigrafico, parte di un sistema di oggetti significativi da ricostruire.

Le porte che oggi vediamo sulla facciata sono successive all'incendio del 1595, che distrusse quelle antiche. Di queste, due venivano da lontano: una era di legno, probabilmente araba, arrivata col bottino di una delle più gloriose spedizioni pisane, quella delle Baleari (1113-1115); l'altra, d'argento, era un dono nientemeno che di Goffredo di Buglione, il difensore del Santo Sepolcro. Erano segni materiali dell'epopea marinara e cristiana che le iscrizioni celebravano come premessa della costruzione del duomo.

Altre spoglie, dentro e intorno alla chiesa, moltiplicavano l'eco di quel tema: reliquie o pretese tali, come il vaso di porfido detto 'delle nozze di

Cana’, ancora oggi in duomo con l’iscrizione *Dalla prima crociata*. E oltre alle reliquie, i trofei di guerra, come il grifo di bronzo, capolavoro d’arte islamica, che fu issato sul punto più alto del coro, conservato oggi al Museo dell’Opera e sostituito sulla sommità della chiesa da una copia in cemento. Non solo le iscrizioni, dunque, ma una miriade di oggetti rari e preziosi parlavano delle imprese d’Oriente dei pisani come delle loro aspirazioni romane. Dunque, ancora, l’Oriente e Roma: i due poli – ideali, politici, artistici – che ci aveva richiamato alla mente il rapido sguardo che abbiamo dato all’architettura del duomo. 35

Ma la facciata riservava al visitatore altre voci, più vicine, più umane: quelle degli artisti, o sugli artisti. Come Buscheto, anche Rainaldo, il secondo architetto, meritò una memoria personale scritta, sulla facciata, che aveva pensato come la parte più ornata e preziosa della chiesa¹³. 37

L’iscrizione per Rainaldo, realizzata a intarsio, lo loda come saggio amministratore oltre che artefice (*prudens operator et ipse magister*) – come già Buscheto, Rainaldo fu anche operaio della cattedrale – e loda il suo lavoro, condotto *mire, sollerter et ingeniose* (in modo mirabile, con ingegno e solerzia). L’epitaffio di Buscheto, dunque, aveva inaugurato una bella tradizione di celebrazione scritta degli artisti, davvero rara a quei tempi. Seguirlo è anche un modo per illustrare alcune delle opere realizzate per il duomo dal XII al XIV secolo.

All’epoca di Rainaldo opera anche un valente scultore, Guglielmo, cui si deve il primo pulpito della cattedrale, sostituito nel 1310 da quello di Giovanni Pisano e inviato alla cattedrale di Cagliari, dove si trova tuttora diviso in due. Quando fu fatto, nel 1162, era un’opera molto nuova, soprattutto perché per la prima volta su di un pulpito ci si cimentava nel rilievo narrativo in marmo: un genere che, ancora, imponeva il confronto con i modelli antichi. Guglielmo doveva esserne consapevole, perché nel firmarlo si definì *praestantior arte modernis* (superiore nell’arte ai moderni)¹⁴. E anche lui 40a, b

¹³ «Hoc opus eximium ta(m) miru(m) tam pretiosu(m) / Rainaldus prudens operator et ipse magister / constituit mire sollerter et ingeniose» («Questa opera esimia, tanto mirabile quanto preziosa, Rainaldo, oculato Operaio ed egli stesso capomaestro, innalzò ammirabilmente, con solerzia ed ingegno»), A. MILONE, in *Il Duomo di Pisa*, scheda n. 56, p. 345.

¹⁴ Il testo della firma, perduta, è conservato da fonti seicentesche: «Hoc Guillelmus opus pr(a)estantior / arte modernis quat(tu)or annorum spatio sed Do(mi)ni centum decies / sex mille duobus» («Guglielmo, superiore nell’arte agli artisti moderni, (fece) quest’opera in quattro anni ma nell’anno del Signore 1162»): ID., *ibid.*, p. 598; ulteriore discussione in

ebbe l'onore di una sepoltura in facciata, modesta ma posta sotto quella del grande Buscheto.

38 E le memorie di artisti sulla facciata si susseguono, serrate: entro la fine del XII secolo firmano anche i modesti Guido e Bonfilio¹⁵, in un latino incerto, e solo per *istum leonem*, uno dei due che fiancheggiano il portale maggiore, mentre nel 1180 fu la volta del grande Bonanno, autore della porta centrale bronzea distrutta nell'incendio (ma anche di quella, superstite ma non 'firmata', di San Ranieri). Sulla porta, Bonanno si era lodato con orgoglio per l'opera *vario constructa decore [...] mea arte* (realizzata con variata eleganza [...] con la mia arte)¹⁶: un'arte, la fusione in bronzo, che ancora si misurava con modelli propri dell'Antichità.

Alla fine del XII secolo, insomma, la facciata del duomo, con quest'eccezionale densità di memorie d'artisti, rifletteva una situazione di impegno sperimentale, di emulazione di modelli antichi, di riconoscimento dei meriti di chi abbelliva la chiesa cuore della città: la gloria di Pisa riverberava sugli artisti che la servivano.

Questa linea culminerà nel Trecento. Dopo un secolo, il Duecento, in cui si lavora soprattutto al battistero e alla torre e si inizia il Camposanto, nel 1301 si torna ad intervenire in grande in duomo (e chissà se è un caso, data la coincidenza temporale con i lavori per la ricostruzione di Santa Maria del Fiore a Firenze). Entra in scena un'altra tecnica ancora, ricca di risonanze antiche ed 'imperiali', il mosaico, scelto per il catino dell'abside come evidente emulazione sia delle grandi basiliche romane, sia della veste scintillante che nel frattempo si era dato il battistero della rivale Firenze. Da Firenze veniva, probabilmente, il primo maestro che lavora al mosaico pisano, Francesco, e

A. DIETL, *scheda n. A120*, in *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009, pp. 682-686.

¹⁵ «In nomine / D(omi)ni et beate Ma/rie genitricem [sic] eius/dem D(omi)ni Ih(es)u Chr(ist)i / Bonfilio et Guido pro / D(e)i amore fecer(un)t istu<m> leone(m)» («Nel nome di Dio e della beata Maria, madre dello stesso Signore Gesù Cristo, Bonfilio e Guido per amore di Dio fecero questo leone»), A. MILONE, in *Il Duomo di Pisa*, *scheda n. 1839*, p. 604.

¹⁶ «+ Ianua perficitur vario constructa decore / ex quo virgineum Christus descendit in alvum / anno .MCLXXX. ego Bonannus Pisanus mea arte hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti operarii istius ecclesie /» («La porta, realizzata con variata eleganza, è stata finita nell'anno 1180 da quando Cristo discese nel ventre della Vergine. Io Bonanno Pisano ho completato con la mia arte questa porta in un anno, nel tempo del signor Benedetto, operaio di questa chiesa») [trad. E. Vaiiani]. L'epigrafe si può leggere in O. BANTI, *Monumenta epigraphica pisana saeculi XV antiquiora. Epigrafi pisane anteriori al secolo XV*, Pisa 2000, p. 36, n. 34.

certamente Cimabue, che a Pisa fa in tempo ad eseguire il *San Giovanni* del mosaico, sua ultima opera. Completerà il lavoro, nel 1320, un certo Vincino da Pistoia, siglandolo, immancabilmente, con una lunga iscrizione-firma. 39

Ma le firme più famose del Trecento, e le opere più sbalorditive di questa nuova campagna di lavori, sono del vulcanico Giovanni Pisano, approdato a Pisa dopo avere piantato in asso i senesi, come ricordavo all’inizio. Il suo magnifico, mirabolante pulpito, finito nel 1310, mandò in esilio quello di Guglielmo. Fra i due passa la rivoluzione realizzata nel 1260 dal padre di Giovanni, Nicola, col pulpito del battistero, firmato con l’elogio della sua *tam bene docta manus* (mano così capace, così ben esercitata). 41
40a, b
42

Vedendo in sequenza le opere per il duomo e gli edifici annessi, si è tentati di parlare di una ‘tradizione del nuovo’: ognuno dei tre pulpiti – il primo quadrangolare, il secondo esagonale, il terzo a otto lati curvilinei, in un crescendo di ricchezza della decorazione scolpita – supera la complessità dei precedenti. Qui, però, quello di Giovanni ci interessa soprattutto come testimonianza del suo sterminato orgoglio di artista.

Anche a Pisa Giovanni, cui non doveva mancare il carattere, entrò in conflitto con la committenza, per ragioni economiche, al punto da ricorrere alla magistratura. Ebbe soddisfazione, ma non rinunciò a celebrarsi, sul pulpito, in forme senza precedenti. Innanzitutto, si rappresentò in un monumentale autoritratto. Ma soprattutto, nelle lunghe iscrizioni in versi leonini alla base della cassa del pulpito, certo con l’aiuto di qualcuno più letterato di lui, volle dare sfogo a tutto il suo orgoglio ferito. La sua non è una firma, ma un autoelogio luciferino: Giovanni loda sì Dio, ma perché ha concesso a lui – scultore superiore ad ogni altro, incapace di far cose brutte quand’anche lo avesse voluto – di «plasmare queste splendide figure»¹⁷; e condanna duramente chi non lo aveva apprezzato. Ecco: questo confronto, durissimo, 43

¹⁷ La citazione è tratta dall’inizio di una delle due epigrafi del pergamo perdute a parte un frammento contenente le parole *puras hominem formare figuras*, ma conservate da tradizione indiretta: «Circa pulpitem / Laudo Deum verum per quem sunt optima rerum / Qui dedit has puras hominem formare figuras / Hoc opus hic annis D(omi)ni sculpsere Iohannis / Arte manus sole quondam natiq[ue] Nichole / [...] Sculpsere nescisset, vel turpia si voluisset [...]» («Sia lode al Dio vero, per cui esiste tutto ciò che è buono, e che ha concesso ad un uomo di plasmare queste splendide figure. Quest’opera scolpirono con arte le sole mani di Giovanni, figlio del fu Nicola, quando era trascorso completamente l’anno del signore 1311 [...] Cose brutte o deformi non le avrebbe potute produrre, neppure se avesse voluto [...]»). Per i testi e la relativa traduzione: R.P. NOVELLO, *Il pergamo di Giovanni Pisano*, in *Il Duomo di Pisa*, pp. 225-262: 230-232.

pubblico, fissato nel marmo, fra artista e committente è davvero l'esito ultimo della condizione iper-esposta degli artefici operosi in cattedrale.

Giovanni farà pace con l'Opera. Lo ritroviamo ben presto attivo al duomo, in una congiuntura epocale su cui chiuderò questo itinerario. Pisa, provata dalla sconfitta subita da parte dei genovesi all'isola della Meloria (1284), all'inizio del nuovo secolo puntava ogni speranza sulla discesa in Italia dell'imperatore Arrigo VII – l'alto Arrigo' di Dante –, che doveva ridar fiato al ghibellinismo italiano e ne segnò invece il tramonto con la sua morte prematura.

Nel 1312, per accogliere Arrigo in cammino verso l'incoronazione e giurargli fedeltà, la città sfoggia la sua veste migliore: il teatro è quello che ormai anche nei documenti è chiamata *platea*, la piazza del duomo.

44 Il contributo di Giovanni all'evento è la cosiddetta *Madonna d'Arrigo*, un gruppo di cui restano solo frammenti e che mostrava due angeli in atto di presentare alla Vergine la personificazione di Pisa alla presenza dell'imperatore Arrigo (perduto). Issato sulla porta di San Ranieri, la più antica e illustre, il gruppo sanciva di fronte alla Vergine il patto della città con l'Impero.

Ma solo un anno dopo a Pisa toccò un onore molto amaro, quello di accogliere in duomo le spoglie di Arrigo; e volle farlo in modo sbalorditivo. Fu lo scultore senese Tino di Camaino ad apprestare, con incredibile rapidità (meno di due anni), un monumento imponente, in seguito smembrato. In duomo resta il sarcofago con la figura giacente di Arrigo; al Museo dell'Opera il gruppo che lo mostra vivo, in trono, fra i consiglieri. Gli storici dell'arte hanno tentato le ricostruzioni più varie di questo sepolcro. Quello che si sa, ed è stupefacente, è dove fu collocato: al fondo e al centro dell'abside. L'imperatore sedeva in trono, dunque, esattamente sotto il Cristo in trono del mosaico, come a rivendicare una diretta discendenza divina del suo potere: una manifestazione di ghibellinismo, in ogni senso, estrema.

45 Il duomo toccava così il punto più alto della sua storia di edificio politico; ma una vicenda estrema si consumava anche sull'altra linea che ho cercato di illustrare, quello del ruolo degli artisti. Tino di Camaino non ritirò mai l'ultima rata del suo compenso. Il perché, si seppe poi. Tino era senese, e guelfo; finito il lavoro, si precipitò a combattere a Montecatini con i Senesi e contro i pisani e da allora lavorerà solo in terra guelfa (Siena, Firenze, Napoli). Per parte sua, l'Opera pisana metterà per iscritto la norma, inaudita, che ai capomastri si sarebbe chiesta prova di fede ghibellina: in questo clima

incandescente, il dissidio fra committente e artista, aperto da Giovanni Pisano per ragioni economiche, si è fatto schiettamente politico.

Per la storia del duomo, dalle angolature che ho scelto – luogo di celebrazione della città e di affermazione degli artisti – il monumento di Arrigo è un punto di non ritorno: estrema affermazione dell'artista (uomo e cittadino prima che salariato, che rinuncia al denaro ma non a finire il lavoro), estrema iniziativa monumentale di significato politico, ostinata e quasi disperata professione di fede di Pisa indipendente.

Sarebbe interessante a questo punto seguire le tappe della riqualificazione di questo luogo, così sacro al patriottismo pisano dopo la conquista fiorentina, da parte dei nuovi governanti, ma manca il tempo. Ricorderò invece come per i pisani, che al nuovo dominio non seppero mai far del tutto buon viso e che non finirono mai di sentirsi figli di una ex grande potenza, il duomo restasse il simbolo di quell'identità e come di quell'identità trovasero tracce nell'arte dei tempi eroici. È rivelatrice, ad esempio, la lettura che un erudito del Cinquecento, Raffaello Roncioni, dà di alcuni dei sostegni del pulpito di Giovanni, che trova «oltradimodo bellissimo».

La figura materna e regale, in alto, che oggi si ritiene incarna l'*Ecclesia*, è per lui la personificazione di Pisa: Pisa, dice, è sostenuta dalle *Virtù cardinali*, che guidavano il suo governo, e da aquile, perché «ha per suo fondamento principale l'Imperio romano». Ed ecco che, per un *lapsus* o per malizia, il leone strapazzato dalla virtù della *Fortezza* passa, nella descrizione, nelle mani della presunta Pisa e diventa il simbolo di Firenze: «e finalmente il leone che ha per un piede [rappresenta], la città di Fiorenza»¹⁸.

Cosa fosse il duomo per i pisani lo rivelò, tragicamente, l'incendio del 1595. Un dolore vero emerge nelle testimonianze ufficiali. Ma la più efficace è la memoria di un diario anonimo:

Era tale e sì fatto lo sbigottimento in tutto il popolo, che andavano per le strade gl'huomini come mezzi morti et riscontrandosi l'uno con l'altro correvano ad abbracciarsi piangendo e chiedendosi l'uno all'altro misericordia e perdono, come se fussino stati alla fine del mondo [...] per tutto quel giorno non si fece altro in quella misera città se non stare a piangere dolorosamente intorno alle rovine di quella chiesa. E [...] per più di 15 giorni stettono gl'huomini basiti e balordi che pareva non

¹⁸ Le citazioni sono tratte da R. RONCIONI, *Delle istorie pisane libri XVI*, «Archivio storico italiano», 6/1, 1844, pp. 110, 111, 112 rispettivamente.

potessino ritornare in loro.

Si piangeva il monumento storico:

[...] è perita quell'unica ricordanza dell'antichità di Pisa, e perito quel tempio nel quale il valore e la industria delli antichi Pisani con grande studio haveva ragunato ciò che d'illustre e di riguardevole haveva per tutto il mondo potuto trovare [...] non più [...] la città di Pisa potrà mostrare a quelli che a lei verranno le memorie de suoi antichi cittadini¹⁹.

Una testimonianza dell'affezione di una cittadinanza per il suo monumento simbolo che ha di che fare riflettere, e molto, ancora oggi.

In questo testo, la coscienza del significato trionfale degli *spolia* d'oltremare si esprime in identificazioni favolose, ma è ancora vivissima: la distrutta mensa dell'altare si diceva fosse quella «dell'antico re Priamo nella famosa Troia»; di uno dei sostegni del pulpito di Giovanni si dice fosse stato portato da Cartagine, dov'era un tempo «nelle propria casa del famoso Annibale»²⁰. Dopo mezzo millennio, per questo anonimo e disperato cittadino pisano, ormai suddito dei granduchi Medici, l'antica Pisa restava una 'nuova Roma', trionfante su una favolosa Cartagine.

Per concludere vorrei tornare a Firenze e a Santa Maria del Fiore. Nel 1406, sottomettendo finalmente Pisa, Firenze chiudeva una partita spietata e secolare. Trent'anni esatti dopo, il completamento della cupola del Brunelleschi a coronamento della cattedrale suggellava una vicenda meno tragica, ma di non minore portata simbolica. Le attese, i conflitti che si erano agitati a lungo intorno a quell'immensa e difficilissima impresa sono forse l'esempio più noto del clima di accanita 'attenzione cittadina' vivo attorno alle cattedrali, che ho cercato di rievocare: il trionfo di Brunelleschi è il caso più luminoso di trasformazione dell'artista in eroe cittadino.

Nel *De pictura* Leon Battista Alberti esalta quella «struttura sì grande, erta sopra e cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti e popoli toscani»²¹; e così quasi risponde all'auspicio del Consiglio di Firenze che – nel 1300,

¹⁹ La memoria anonima si può leggere in edizione moderna in *L'incendio del Duomo di Pisa, 24-25 ottobre 1595 attraverso alcune testimonianze di contemporanei*, presentazione di O. Banti, Pisa 1995, pp. 5-19: 16 e 18 per i passi citati.

²⁰ *Ibid.*, pp. 8 e 9.

²¹ L.A. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze, 2011, p. 204, XXV.

quando tutto stava iniziando – volevano la chiesa ‘più bella ed onorevole’ mai vista *in partibus Tuscie*.

Questo enorme merito otterrà a Brunelleschi un monumento nella cattedrale stessa. È inevitabile ricordare Buscheto, che aveva ricevuto un onore simile oltre tre secoli prima, tanto più che nell’epitaffio di Filippo ritornano il confronto con Dedalo e la lode dell’ingegno dell’artista. Non so se si possa parlare di un’emulazione a distanza: certo, l’*exploit* del Brunelleschi segna un clamoroso punto fermo nella storia di un problema tecnico, ingegneristico, che dopo l’Antichità si era riaperto in grande con Buscheto. Ma mi pare giusto, anche per capire quanto possa essere sorprendente il Medioevo, sottolineare la continuità fra queste imprese, in gara fra loro e, sempre, con gli antichi.

Pensando a questa linea secolare, e alle date così remote della cattedrale di Pisa, si potrà allora almeno concludere, col fiorentino Vasari, che «L’edificio sopradetto del Duomo di Pisa, svegliò per tutta Italia et in Toscana massimamente l’animo di molti a belle imprese»²².

²² VASARI, *Le vite*, II (Testo), p. 26 (*Proemio delle Vite*, edizione Giuntina).

Abstract

The paper focuses on the Cathedral of Pisa from a 'civic' point of view: it analyzes the strong link between the church and the city, through the inscriptions on the façade which exalt the victories of Pisa against the Arabs. Thank to the war profits, in 1063 the citizens of Pisa founded and built their Cathedral. From that moment on, the political importance of the town, celebrated as a 'new Rome', and the splendour of the Cathedral, where many ancient marbles (such as capitals or sarcophagi) are re-used, grew in parallel.

In this context, the skill of the artists and architects was held in the highest regard: their names and their work were also glorified with some epigraphs included in the church façade and external walls. The accounts of the fire that in 1595 heavily damaged the Cathedral show the great affection of the citizens of Pisa towards the Cathedral about five hundred years after its foundation.

Referenze fotografiche

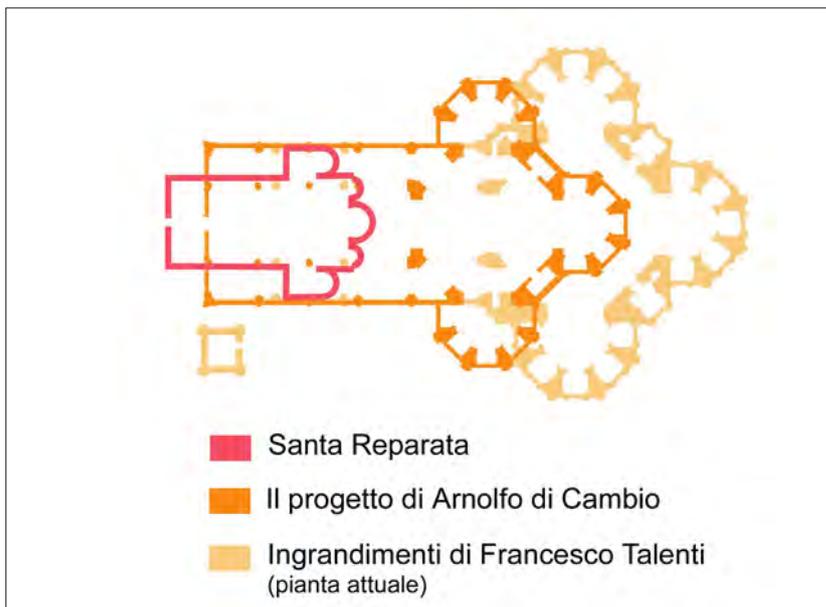
© Archivio Maria Monica Donato, Scuola Normale Superiore di Pisa: 1-5, 7, 10-17, 21-31, 33-46



1. Pisa, veduta di 'Campo dei Miracoli'.



2. Pisa, duomo di Santa Maria Assunta.



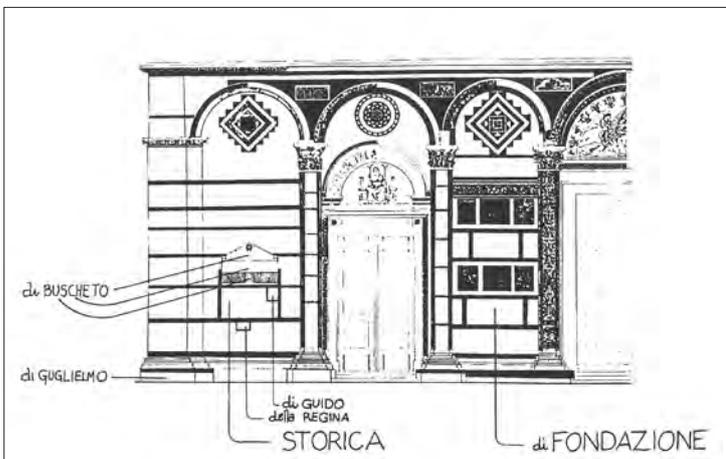
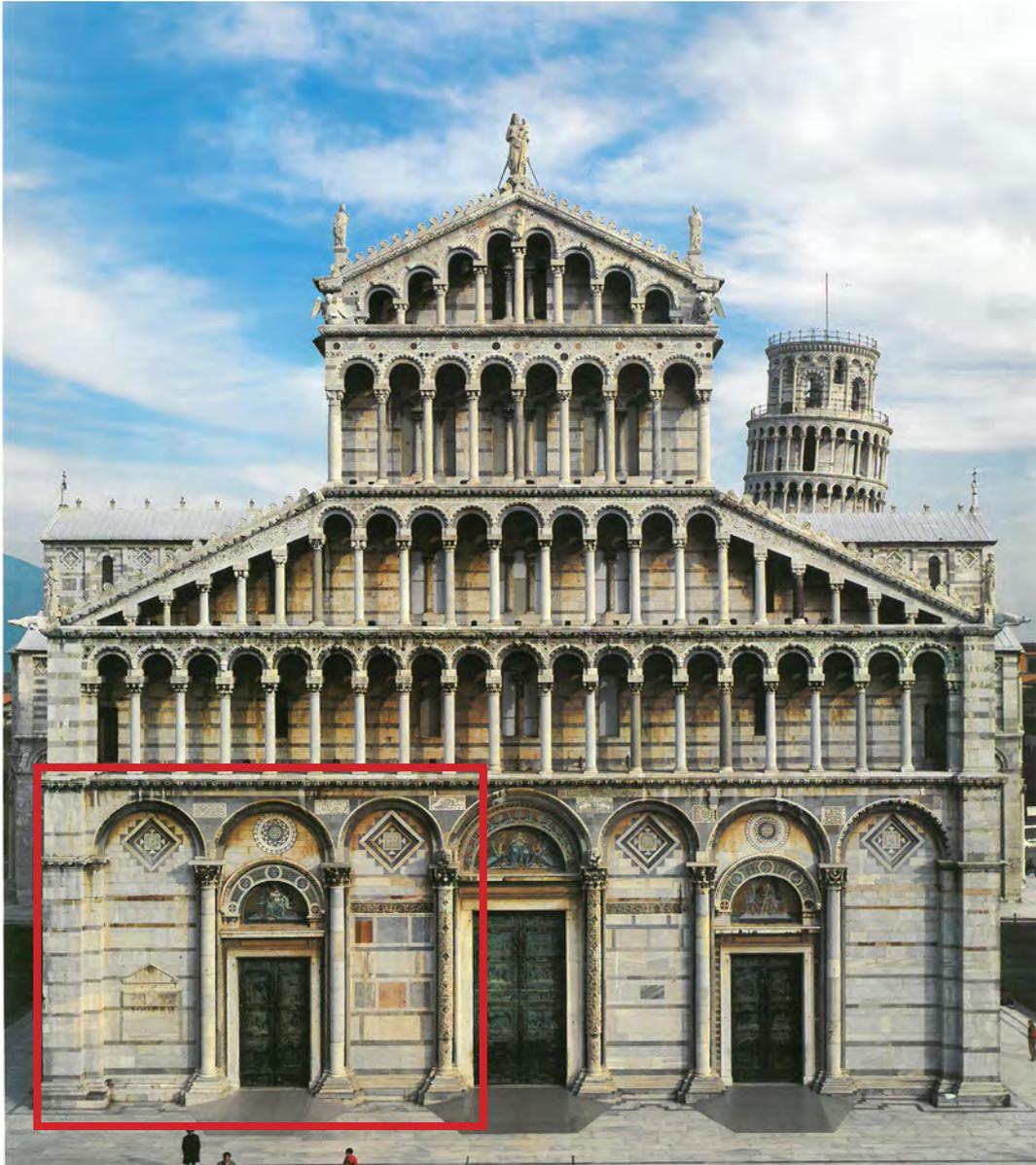
3. Schema dell'evoluzione ipotetica della pianta di Santa Maria del Fiore.



4. Siena, duomo di Santa Maria Assunta.

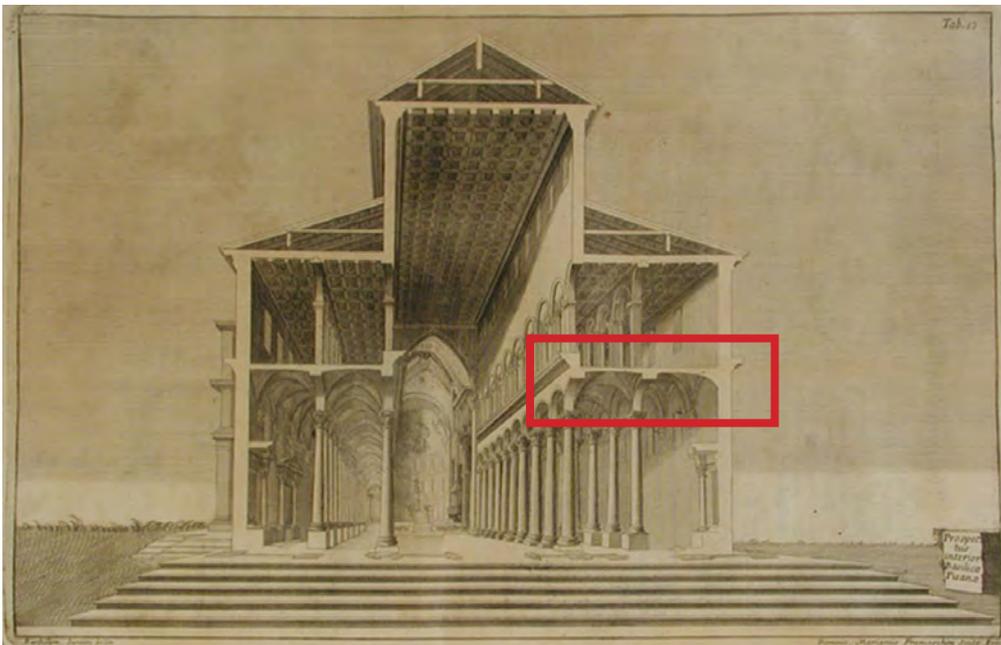
Nella pagina seguente:

5. Facciata del duomo di Pisa.
6. Collocazione delle epigrafi sulla facciata del duomo di Pisa (da C. FRUGONI, *L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi del Duomo di Pisa*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*, atti della decima settimana internazionale di studio [Mendola 1986], Milano 1989, fig. 1).



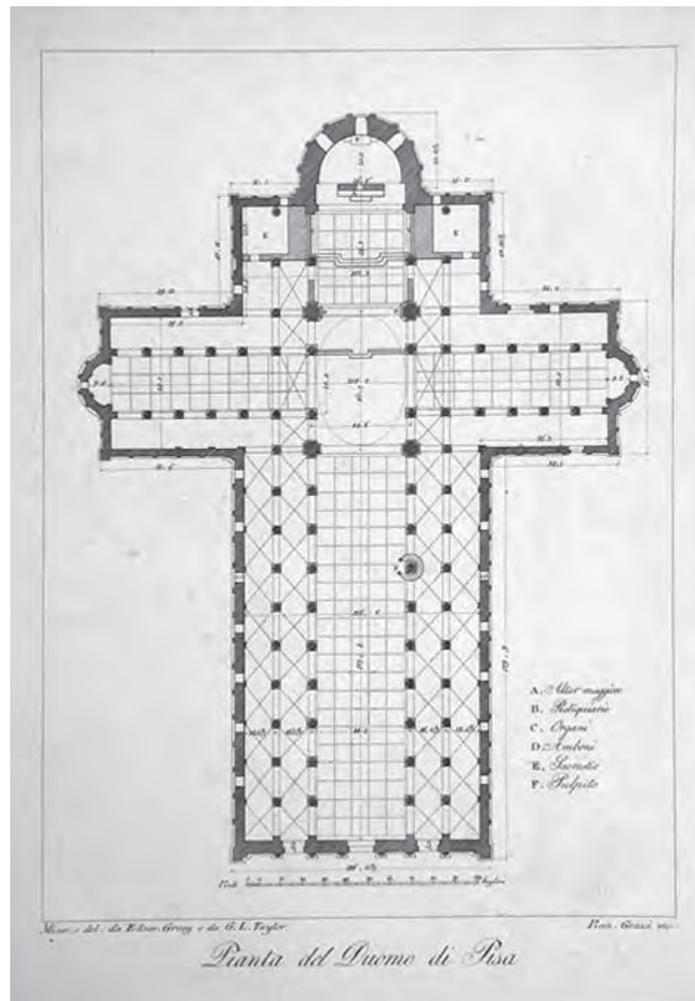


7. Tomba dell'architetto Buscheto con iscrizioni celebrative (sec. XII) ricavata da un sarcofago di epoca romana. Pisa, facciata del duomo.

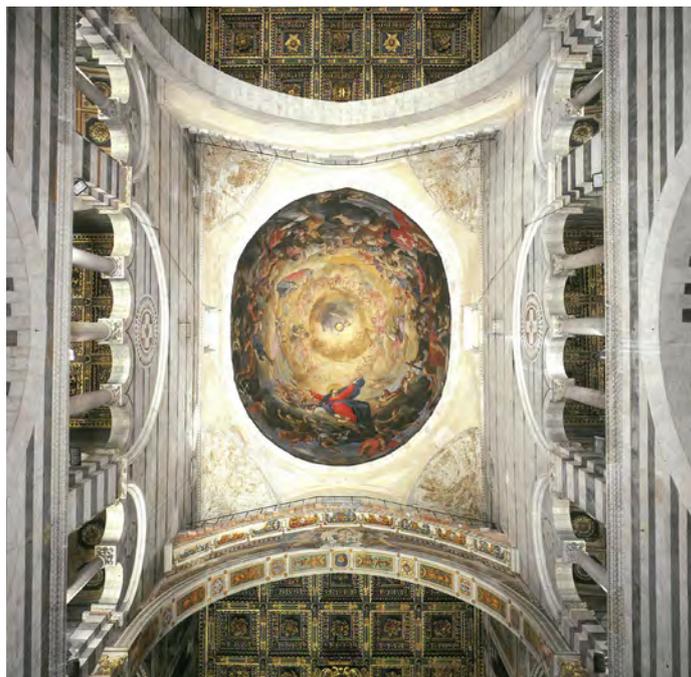


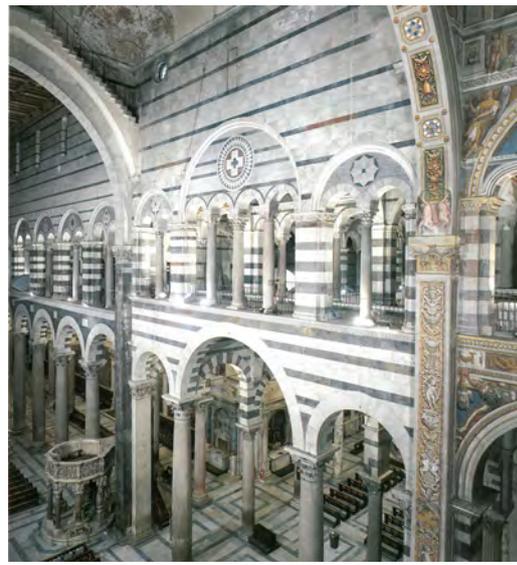
8. Sezione trasversale delle navate del duomo di Pisa (da G. MARTINI, *Theatrum basilicae pisanae, in quo praecipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostenduntur*, Romae, Typographia Antoni de Rubeis 1705-1728, tav. 17).

9. Pianta del duomo di Pisa (da R. GRASSI, *Le fabbriche principali di Pisa ed alcune vedute della stessa città*, Pisa 1831).

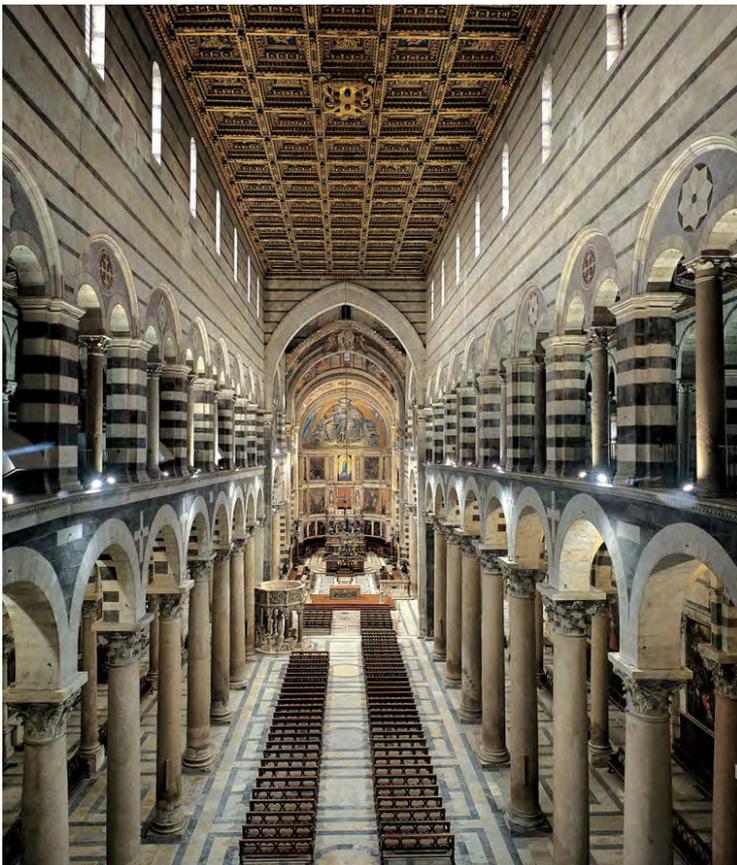


10. Veduta della cupola del duomo di Pisa dall'interno.





11a, b. 'Facciate' dei bracci meridionale e settentrionale del transetto del duomo di Pisa.



12. Veduta della navata centrale del duomo di Pisa.



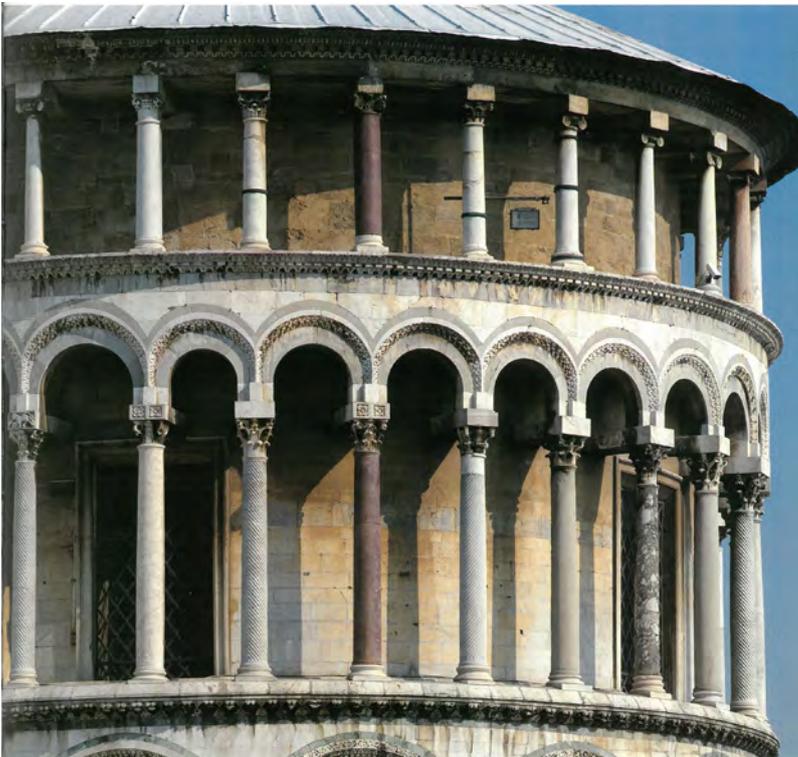
13. Veduta dei tetti e della cupola del duomo di Pisa.

14. 'Cresta' al colmo del tetto del coro del duomo di Pisa.





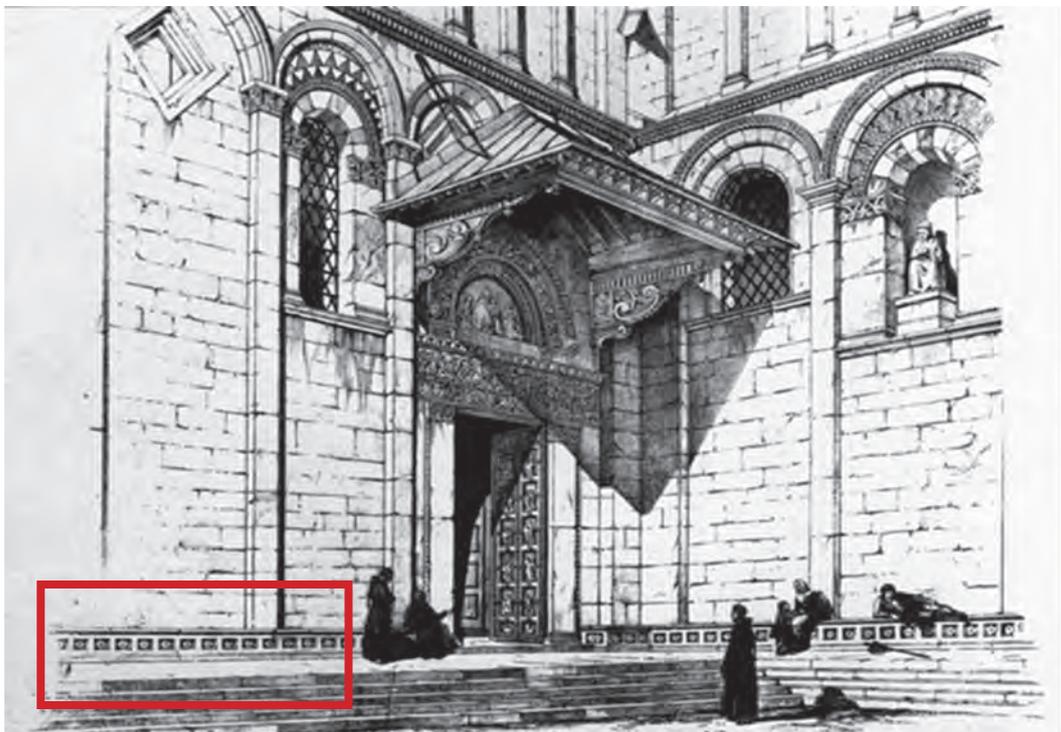
15. Veduta dell'abside del duomo di Pisa.



16. Loggiati absidali del duomo di Pisa (al centro sono visibili le due colonnine di porfido).



17. MAESTRANZA DI GIOVANNI PISANO, frammenti delle *gradule* del duomo, fine sec. XIII - inizio sec. XIV. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.

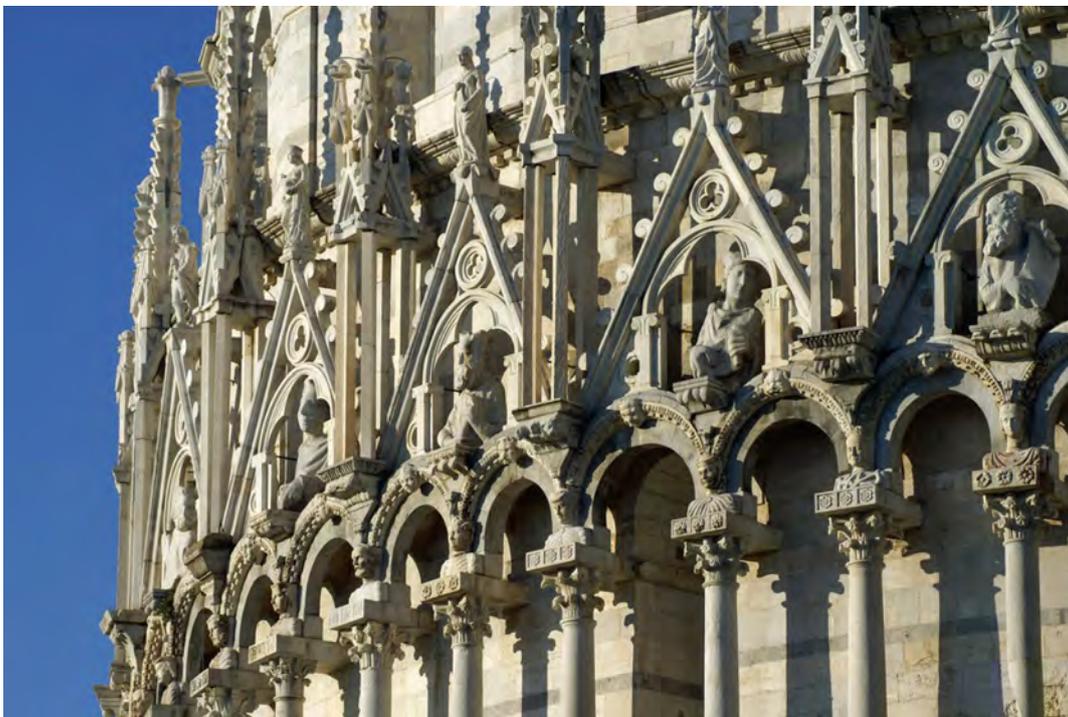


18. Veduta della porta di San Ranieri con le *gradule* ancora in opera (da W.E. NESFIELD, *Specimens of medieval architecture, chiefly selected from examples of the 12th and 13th centuries in France & Italy*, London 1862, tav. 94).



19. Cupola del duomo di Pisa.

20. Cupola del battistero di Pisa, particolare.





21. GAETANO CIUTI, *La consacrazione del duomo di Pisa*, 1829. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.

22a, b. ORAFI PISANI (?)
E ANDREA DI IACOPO
D'OGNABENE, frammenti
della 'cintola' del
duomo di Pisa, fine del
sec. XIII con aggiunte
successive. Pisa, Museo
dell'Opera del duomo.





23. Frammenti del recinto presbiteriale del duomo di Pisa, sec. XII.
Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



24. Parte tergale del recinto presbiteriale del duomo di Pisa con rilievi di età adrianea.
Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



25a. Esterno dell'abside del duomo di Pisa, capitello del primo livello, II sec. d. C.



25b. Esterno dell'abside del duomo di Pisa, capitello del primo livello, sec. XI.

26. Capitello del colonnato tra le navatelle meridionali, III sec. d. C. con integrazioni del sec. XII.



27. Capitello del colonnato tra le navatelle meridionali, sec. XII.





28. Frammento di iscrizione romana, 140 d. C. Pisa, duomo, esterno del coro.



29. Iscrizione relativa al sarcofago che conteneva le spoglie di Guido di Ungarello e Riccardo. Pisa, duomo, fianco sud.



30. Veduta della porta di San Ranieri.

31. Rilievo romano con scena marittima reimpiegato come stipite di finestra. Pisa, duomo, fronte meridionale del coro.





32. Disegno del fronte sud-orientale del duomo di Pisa nel sec. XVII (da P. TRONCI, *Descrizione delle Chiese, Monasteri ed Oratori della Città di Pisa fatta da Paolo Tronci e copiata dall'originale da Giovanni Mei, ca 1643, Pisa, Archivio Capitolare, ms. C.213*).



33. Il sarcofago 'di Fedra', 180 d. C. ca, già reimpiegato come sepoltura di Beatrice di Canossa. Pisa, Camposanto monumentale.
34. Cratere marmoreo con scena bacchica, 110 d. C. ca. Pisa, Camposanto monumentale.
35. Arte islamica, *Grifo*, sec. XI, già coronamento del timpano absidale. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.





36. Vaso di porfido detto 'delle nozze di Cana'. Pisa, duomo, lato meridionale inferiore.



37. Iscrizione 'firma' dell'architetto Rainaldo, sec. XII con integrazioni ottocentesche. Pisa, facciata del duomo.



38. Iscrizione 'firma' degli scultori Guido e Bonfilio, seconda metà del sec. XII, già sulla facciata del duomo. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



39. FRANCESCO, CIMABUE E VINCINO DA PISTOIA, *Cristo in maestà tra la Madonna e san Giovanni Evangelista*, 1301-1302, 1320, con interventi successivi. Pisa, duomo, catino absidale.



40a, b. GUGLIELMO, sezioni del pulpito già nel duomo di Pisa, 1159-1162. Cagliari, duomo di Santa Maria di Castello, controfacciata.



41. GIOVANNI PISANO, pulpito, 1302-1310. Pisa, duomo, navata centrale.



42. NICOLA PISANO, pulpito, 1260. Pisa, battistero di San Giovanni.



43. GIOVANNI PISANO, autoritratto dell'artista tra gli evangelisti Marco e Giovanni. Pisa, duomo, particolare del pulpito.



44. GIOVANNI PISANO, *Madonna col Bambino*, detta 'Madonna d'Arrigo VII', e Pisa, 1312-1313. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



45. TINO DI CAMAINO, *Arrigo VII e i suoi 'consiglieri'*, 1315, già parti del sepolcro di Arrigo VII. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



46. GIOVANNI PISANO, *Ecclesia, Fortezza e Prudenza*. Pisa, duomo, particolare del pulpito.

Bibliografia ragionata di Maria Monica Donato

a cura di
MATTEO FERRARI

L'iconografia 'politica'. Comuni e signorie

Gli eroi romani tra storia ed exemplum: i primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino 1984-1986, II. *I generi e i temi ritrovati*, 1985, pp. 97-152.

Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento, «Ricerche di storia dell'arte», 30, 1986, pp. 27-42.

Per la fortuna monumentale di Giovanni Boccaccio fra i grandi fiorentini: notizie e problemi, «Studi sul Boccaccio», 17, 1988, pp. 287-342.

Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), palazzo pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del Medioevo, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 3, 18/3, 1988, pp. 1105-1272.

Aristoteles in Siena. Fresken eines sienesischen Amtsgebäudes in Asciano, in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, hrsg. von H. Belting, D. Blume, München 1989, pp. 105-114.

Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, pp. 83-98.

Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul «Buon governo», «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 19, 1993 (1994), pp. 305-341.

«Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi»: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, atti del convegno (Trieste 1993), a cura di P. Cammarosano, Roma 1994, pp. 491-517.

La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace, in Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1995, pp. 23-41.

I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell'"immagine monumentale" dei signori di Verona e di Padova, in Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche, a cura di A. Castagnetti, G.M. Varanini, Verona 1995, pp. 379-454.

Immagini e iscrizioni nell'arte 'politica' fra Tre e Quattrocento, in «Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, atti del convegno (Cassino-Montecassino 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 341-396.

«Constructa civibus suis». Un itinerario dentro e intorno alla Cattedrale di Pisa, in Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze, 7. Santa Maria del Fiore nell'Europa delle Cattedrali, Firenze 1998, pp. 67-95.

Historie Parens Patavum: per una tradizione d'arte civica, dal Medioevo all'Età moderna, in Percorsi tra parole e immagini (1400-1600), a cura di A. Guidotti, M. Rossi, Lucca 2000, pp. 51-74.

Ancora sulle 'fonti' nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti: dubbi, precisazioni, anticipazioni, in Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal Medioevo all'Età moderna. Firenze, Genova, Lucca, Siena, Venezia, atti del convegno (Siena 1997), a cura di S. Adorni Braccesi, M. Ascheri, Roma 2001, pp. 43-79.

Dal progetto del mausoleo di Livio agli Uomini illustri "ad fores renovati Iusticij": celebrazione civica a Padova all'inizio della dominazione veneta, in De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 111-129.

Il pittore del Buon Governo: le opere "politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico, in Pietro e Ambrogio Lorenzetti, a cura di C. Frugoni, Cinisello Balsamo 2002, pp. 201-255.

Il princeps, il giudice, il «sindacho» e la città. Novità su Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, in Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia, atti del convegno (Bologna 2001), a cura di F. Bocchi, R. Smurra, Roma 2003, pp. 389-407.

«Quando i contrari son posti da presso...». Breve itinerario intorno al Buon Governo tra Siena e Firenze, in *Il Buono e il Cattivo Governo. Rappresentazioni nelle arti dal Medioevo al Novecento*, catalogo della mostra (Venezia 2004), a cura di G. Pavanello, Venezia 2004, pp. 21-43.

Dal Comune rubato di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la "canzone" del Buon Governo), in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno (Parma 2002) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 489-509.

Buon Governo: una lettura, «Accademia dei Rozzi», 12, 2005/23, pp. 7-20.

Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti, in M.M. DONATO et al., *Dante e le arti visive*, Milano 2006, pp. 9-47.

Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca. Conferme, novità e anticipazioni dopo due restauri, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, atti del convegno (Ravenna 2006), a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna 2008, pp. 355-380.

Arte civica a Firenze, dal primo Popolo al primo Umanesimo. La tradizione, i modelli perduti, in *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze-Milano 2013, pp. 19-33.

«Ogni cosa è pieno d'arme». Uno sguardo dell'esterno, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Firenze 2015, pp. 19-27.

Gli affreschi del Palazzo dell'Arte de' Giudici e Notai, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 7, 2015/1, pp. 3-20.

Gli affreschi del Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai, in M.M. DONATO, U. MONTANO, *Il cibo e la bellezza. Un ciclo di affreschi, il volto di Dante e una grande cucina*, Firenze-Milano 2015, pp. 17-43.

«Costruita dai suoi cittadini». La cattedrale di Pisa: storie e domande intorno a un monumento (quasi) millenario, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 8, 2013, pp. 1-22.

M.M. DONATO, D. GIORGI, *Giotto negato, Giotto 'reinventato'. La Fede cristiana al Palagio di Parte Guelfa*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 58, 2016/3, pp. 291-317.

Gli artisti, le 'firme', i committenti

Un «savio depentore» fra «scienza de le stelle» e «sutilità» dell'antico: Restoro d'Arezzo, le arti e il sarcofago romano di Cortona, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. 4, 1996, 1/2 (*Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario [1897-1997]*), pp. 51-78.

«*Pictorie studium*» appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le «città liberate» di Altichiero e di Giusto al Santo), «*Il Santo*», 39, 1999, pp. 467-504.

Per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano, in *Le opere e i nomi. Prospettive sulla 'firma' medievale in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, a cura di M.M. Donato, con la collaborazione di M. Manescalchi, Pisa 2000, pp. 5-8.

Le opere e i nomi: problemi e ricerche, *ibid.*, pp. 9-12.

Nomi nascosti: qualche caso toscano per una ricerca difficile, *ibid.*, pp. 51-53.

«*Miniatur ligeturque ... per magistrum Benedictum*». Un nome per il miniatore milanese del Petrarca, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 189-200.

Kunstliteratur monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento, «*Letteratura & Arte*», 1, 2003 (2004), pp. 23-47.

«*Veteres*» e «*novi*», «*externi*» e «*nostri*». *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno (Parma 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 433-455.

Simone Martini: un pittore «in paradiso», fra potenti e poeti, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 157-167.

Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno (Parma 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546.

Il progetto Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione, in *L'artista medievale*, atti del convegno (Modena 1999), a cura di M.M. Donato («Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. 4, 16, 2003/2), Pisa 2008, pp. 365-400.

M.M. DONATO, S. RICCONI, M. TOMASI, *Appendice. Un esempio di scheda: Tommaso di Vannino e un calice inedito a Edimburgo*, *ibid.*, pp. 401-413.

Linee di lettura, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009 (*Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, a cura di M.M. Donato), pp. I-XI.

Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. La versione libraria, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 5/6, 2011-2012, pp. I-XXI.

Sulla soglia. Note della curatrice, *ibid.*, pp. 5-15.

Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. La versione libraria, in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, a cura di M.M. Donato, Roma 2013, pp. I-XXI.

Le molte 'firme' degli orafi senesi, *ibid.*, pp. 5-16.

Altre pubblicazioni

«Archeologia dell'arte». Emanuel Löwy all'Università di Roma (1889-1915), «Ricerche di storia dell'arte», 50, 1993, pp. 62-75.

M.M. DONATO, A. VECCHI, *Piazza dei Miracoli* (<http://www.opapisa.it/piazza>): un sistema informativo per la ricerca, la tutela, la gestione e la comunicazione, in *Progetto DURRËS*, atti del secondo e terzo incontro scientifico, a cura di M. Buora, S. Santoro, («Antichità altoadriatiche», 58), Trieste 2004, pp. 251-285.

«Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012.

Schede in cataloghi di mostra e volumi collettivi

Barlaam e Iosafat, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 99-102.

Il ciclo pittorico, in *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1995, p. 44.

L'Allegoria del buon governo, *ibid.*, p. 46.

Gli Effetti del buon governo in città, *ibid.*, p. 148.

Gli Effetti del buon governo in campagna, *ibid.*, p. 244.

L'Allegoria del malgoverno, *ibid.*, p. 316.

Gli Effetti del malgoverno in città, *ibid.*, p. 346.

Gli Effetti del malgoverno in campagna, *ibid.*, p. 368.

Le figurazioni nelle fasce decorative, *ibid.*, p. 378.

Masolino da Panicale (1383-1440 ca), in *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, 3 voll., dir. A. Vauchez, con la collaborazione di C. Vincent, ed. it. a cura di C. Leonardi, Roma 1998-1999, II. F-O, 1998, p. 1153.

Scheda n. 89. Michele Savonarola, Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova-Rovigo 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena 1999, pp. 230-231.

La cappella di San Martino, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi / The Basilica of St Francis in Assisi*, 4 voll., a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, II.2 *Testi / Schede*, pp. 343-347.

San Martino divide il suo mantello con un povero, *ibid.*, p. 347.

Cristo appare in sogno a san Martino recando il mantello donato al povero, *ibid.*

San Martino riceve l'investitura cavalleresca, *ibid.*, pp. 347-348.

San Martino rinuncia alle armi e affronta il nemico armato della sola croce, ibid., p. 348.

San Martino resuscita un bambino, ibid.

Il sogno di sant' Ambrogio, ibid., pp. 348-349.

Due angeli rivestono le braccia di san Martino, che ha donato la tunica a un povero, ibid., p. 349.

L'imperatore Valentiniano, atterrito dall'incendio del trono, rende omaggio a san Martino, ibid.

La morte di san Martino, ibid., pp. 349-350.

Le esequie di san Martino, ibid., p. 350.

Il cardinale Gentile da Montefiore di fronte a san Martino, ibid., pp. 350-351.

San Luigi IX di Francia e san Ludovico di Tolosa; Sant'Antonio da Padova e san Francesco; Santa Chiara e santa Elisabetta d'Ungheria; Santa Maria Maddalena e santa Caterina d'Alessandria, ibid., pp. 351-352.

Angeli, particolari delle fasce decorative delle Storie di san Martino di Tours, ibid., p. 352.

Santi guerrieri; Santi vescovi e Padri della Chiesa; Santi monaci ed eremiti, ibid., pp. 356-357.

San Francesco, san Ludovico da Tolosa, sant'Elisabetta d'Ungheria, beata Agnese di Boemia, sant'Emerico d'Ungheria, Madonna col Bambino tra i santi Stefano e Ladislao d'Ungheria (?), ibid., pp. 424-426.

San Martino divide il suo mantello con un povero (sinopia dalla cappella di San Martino della Basilica inferiore), ibid., p. 645.

Scheda n. 17 (Ambrogio Lorenzetti, Il Comune di Siena, gabella, luglio-dicembre 1344), in Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze-Milano 2013, pp. 144-146.

Scheda n. 18 (Maestro del Trittico Richardson, Il Comune di Siena e i cittadini concordi, biccherna, gennaio-giugno 1385), ibid., p. 148.

Scheda n. 65 (Seymour S. Kirkup [copia da], *Il 'Dante di Giotto'*), *ibid.*, pp. 250-251.

Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai (o del Proconsolo), in *Dal Giglio al David. I luoghi dell'arte civica a Firenze*, Firenze-Milano 2013, pp. 58-62.

Pubblicazioni per il largo pubblico

Gli Uffizi, in *Guide d'Italia. Firenze e provincia (Touring Club Italiano)*, Milano 1993, pp. 200-237.

La donazione Contini Bonacossi, in *Guide d'Italia. Firenze e provincia (Touring Club Italiano)*, Milano 1993, pp. 506-507.

Il percorso artistico e culturale, in *Guide d'Italia. Firenze. Le colline, il Mugello, il Valdarno, il Chianti (Touring Club Italiano)*, Milano 1994, pp. 14-19.

Su quei muri trionfa la giustizia, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 1/8, 1997, pp. 61-66.

Una delle bellezze «che abbi el mondo», «Medioevo. Un passato da riscoprire», 1/5, 1997, pp. 30-34.

Le Arche del potere, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 2/7 (19), 1998, pp. 36-39.

La fabbrica del Duomo. Un capolavoro di senso civico, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 4/3, 2000, pp. 46-53.

Il santo e la chiesetta, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 4/9 (44), 2000, pp. 66-70.

Il trionfo del vero, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 4/12 (47), 2000, pp. 30-38.

Tanti soldi, tanto onore, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 4/12 (47), 2000, pp. 41-44.

Bel sorriso e naso regolare. Giallo sul vero volto di Dante, «Pagine della Dante», s. 3, 78, 2005, pp. 37-42.

Così ho ritrovato il vero volto di Dante, «Il Sole-24 ore», 9 aprile 2005, p. 20.

Dante ma non quello vero, «Il giornale dell'arte», 245, luglio-agosto 2005, p. 26.

«Ut vita manebat»? Il primo ritratto monumentale documentato di Giovanni Boccaccio (Ente nazionale Giovanni Boccaccio: commemorazione per il 631° anniversario della morte di Giovanni Boccaccio), s.l. s.a. (ma Certaldo 2007).

Gli splendori dell'«arte civica», «Il Sole 24 ore», 12 maggio 2013, p. 47.

LE ISCRIZIONI SULLE CAMPANE
DI SANTO SPIRITO AL MORRONE E DI SANTA MARIA
DELLA TOMBA A SULMONA
FUSE PER CELESTINO V

GIULIA AMMANNATI

L'abbazia di Santo Spirito al Morrone, presso Sulmona, fu la casa madre dei Celestini dal 1293 alle leggi di soppressione napoleoniche. La sua campana maggiore ha una storia interessante, che emerge dalla lunga iscrizione di dedica che vi si legge. Da tale iscrizione si ricava che nel 1660 il priore Giulio Mantineo fece rifondere l'originaria campana che l'abate Matteo di Comino aveva fatto realizzare in occasione della canonizzazione di Celestino V (avvenuta il 5 maggio 1313). Il testo, di non immediata comprensione a causa sia delle abbreviazioni presenti sia, soprattutto, di un errore che il fonditore commise nell'esemplarlo (errore poi corretto, ma ancora visibile e che ha tratto in inganno gli studiosi), non è stato finora adeguatamente interpretato. Se ne propone qui una più esatta lettura, grazie alla quale si riesce a ricostruire meglio non solo le vicende subite dalla campana stessa, ma anche i contorni dell'originario atto di dedicazione con cui i monaci di Santo Spirito vollero celebrare la canonizzazione di Pietro del Morrone, precisandone la tempistica e correggendo la cronologia vulgata dell'abate (Matteo di Comino) che ne fu il promotore. Alla campana di Santo Spirito è legata a doppio filo, come vedremo, quella oggi conservata nella chiesa sulmonese di Santa Maria della Tomba: si presenterà una nuova edizione anche della sua epigrafe, nota ma imperfettamente trascritta. Infine si darà conto delle altre iscrizioni presenti sulla campana di Santo Spirito, la cui lettura necessita di alcune messe a punto.

1, 5a-f

6

Trascrivo anzitutto l'iscrizione di dedica della campana di Santo Spirito, che corre su un solo rigo poco sopra il labbro, per tutta la circonferenza¹:

Ringrazio Daniele Giorgi e Giampaolo Ermini per i preziosi suggerimenti. A Daniele Giorgi sono debitrice anche per la generosa assistenza bibliografica e l'ispezione autoptica delle campane.

¹ Si adottano i criteri di trascrizione formulati da S. Riccioni in *Opere firmate nell'arte italia-*

5a-f + CAMP(ANAM) HANC OLIM A D(OMINO) MATTHEO DE COMINA ABB(ATE)
 S(ANCTI) SPIR(ITU)S DE MURRONO IN HONO(REM) D(OMINI) PETRI COELE(STINI)
 TUNC INTER S(ANCTOS) CONF(ESSORES) RELATI DICATAM P(OST) A(NNUM) [[M]]
 CCCXLVI C(OMPLETUM) REFICI C(URAVIT) R(EVERENDISSIMUS) P(ATER) ABB(AS)
 D(OMINUS) IULIUS MANTINEUS E(IUSDEM) M(ONASTERII) PRIOR

Altre due iscrizioni che campeggiano nella zona centrale della campana forniscono sia la data della nuova fusione (il 1660):

2 A(NNO) D(OMINI) MDC/LX

sia il nome dei due fonditori sulmonesi che la eseguirono (i fratelli Giovanni Battista e Giuseppe De Nellis)²:

3 IO(HANN)ES BAPT(IST)A DE / NELLIS ET / IOSEF FRATRES / SULMONENSES / ME
 / FUDERUNT

A fine Ottocento Pietro Piccirilli trascriveva tutte e tre queste epigrafi nei suoi *Monumenti sulmonesi*³, ma senza sciogliere le abbreviazioni e riportando erroneamente il numero romano che compare nella prima di esse nella forma «MCCCXLVI». Con essenziale brevità, lo studioso forniva poi quasi tutti gli elementi utili al commento della testimonianza: rimandava a un disegno secentesco, di Ludovico Zanotti, della «campana grossa dell'Abbazia di Santo Spirito», in cui si vede un'immagine di «F(rate)r Petrus Confessor» con la palma del martirio e si leggono due iscrizioni con la data e il nome del committente («Anno D(omi)ni MCCCXIII Mense Iulii»; «F(rate)r Mattheus hum(ili)s Abbas Mon(aste)rii S(anc)ti Petri Confessoris de Murrono⁴ me fe-

na / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi, a cura di M.M. Donato, testi di S. Riccioni, M. Tomasi, Pisa 2013 («Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica», 5-6, 2011-2012), pp. XXIII-XXIX. Unica eccezione: l'uso del maiuscolo anziché del corsivo minuscolo per il testo.

² Sui due fonditori sulmonesi si veda E. MATTIOCCO, *La campana grande dell'abbazia di Santo Spirito al Morrone*, in *Incontri culturali dei soci XVIII (Sulmona, 22 maggio 2011)*, suppl. del «Buletto della Deputazione abruzzese di storia patria», L'Aquila 2011, pp. 98-102: 101, nota 5.

³ P. PICCIRILLI, *Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati (dal XIV al XVI secolo)*, Lanciano 1888, pp. 169-170.

⁴ Si noti l'insolita titolatura per indicare il monastero di Santo Spirito al Morrone, indicato tramite il nome del fondatore dell'Ordine e dedicatario della campana. Sempre che non si tratti di un errore dello Zanotti, che nel trascrivere potrebbe aver sostituito inavvertitamente il nome di Pietro Celestino a quello proprio del monastero. Si noti inoltre che non è detto che lo Zanotti abbia riportato integralmente tutte le iscrizioni presenti sulla

cit fieri»⁵; credeva giustamente che quest'antica campana disegnata dallo Zanotti fosse proprio quella originaria ricordata nell'iscrizione del 1660; ipotizzava che la prima campana fosse stata fusa contemporaneamente a quella oggi conservata a Santa Maria della Tomba (anch'essa datata, come vedremo, al 1314 e recante il nome dell'abate Matteo) «e, forse, dallo stesso gettatore *Bartolomeo da Pisa*», che appunto firma il bronzo di Santa Maria della Tomba⁶.

6

Di recente Ezio Mattiocco ha trascritto nuovamente l'epigrafe di dedica della campana di Santo Spirito, proponendo uno scioglimento delle abbreviazioni. La seconda parte del testo è resa in questo modo: «camp(anam) hanc olim a d(omino) mattheo de comina [...] dicatam p(er?) a(nnum?) MCCCXLVI c(uravit?) refici c(?) r(?) abb(as?) d(ominus) iulius mantineus e(?) m(?) prior». Questa trascrizione porta Mattiocco a ipotizzare, seppure dubbiosamente, che l'originario bronzo fatto fondere dall'abate Matteo di Comino nel 1314 fosse stato rifuso nel 1346 e poi di nuovo durante il priorato di Giulio Mantineo nel 1660⁷.

campana: potrebbe essersi limitato alle parti ritenute più significative.

⁵ Cfr. L. ZANOTTI, *Digestum scripturarum Coelestinae Congregationis*, ms. XVII sec., riprodotto anastaticamente in *Regesti celestini di Ludovico Zanotti*, voll. II-V, 10 voll., a cura di F. Avagliano, W. Capezzali, L'Aquila 1994-1996 (ma 1999), III.1. *Digestum scripturarum Coelestinae congregationis*, 2 (parte prima), p. 199; il disegno dello Zanotti è riprodotto anche in P. UNGARELLI, *Celestino V e il papa angelico nell'iconografia*, in *Celestino V papa angelico*, atti del convegno (L'Aquila 1987), a cura di W. Capezzali, L'Aquila 1988, pp. 121-154: 149. Il *Digestum* dello Zanotti è forse attribuibile al 1663 (cfr. A. FRUGONI, *Celestiniana*, Roma 1954 [rist. anast.: Roma 1991], p. 10): evidentemente il disegno fu tratto anteriormente alla rifusione della campana nel 1660.

⁶ Dal citato disegno dello Zanotti non è possibile ricavare con sicurezza le dimensioni dell'effigie di Pietro Celestino sulla campana originaria (questa, per la precisione, la didascalia dello Zanotti: «Nella campana grossa dell'Abbazia di Santo Spirito di Sulmona vi sta scolpita l'infrascritta effigie di san Pietro Celestino con l'infrascritte lettere intorno»; sopra l'effigie sta l'iscrizione con la data, sotto di essa quella con il nome dell'abate Matteo, mentre a sinistra e a destra della figura si legge rispettivamente «F(rate)r» e «Petrus Confessor»). Come mi suggerisce Giampaolo Ermini, la presenza di una figura di dimensioni medio-grandi tracciata sul corpo della campana (e non di uno stampo di piccole dimensioni, la cui cera veniva applicata sulla falsa campana) sembra essere caratteristica propria, a quest'altezza cronologica, delle campane veneziane. Come vedremo, invece, per le due campane in questione tutto sembra indicare una produzione pisana. Vale la pena notare che l'immagine di Pietro Celestino con la palma del martirio raffigurata sulla campana attuale, molto simile a quella della campana trecentesca disegnata dallo Zanotti, è alta all'incirca 30 cm.

⁷ MATTIOCCO, *La campana grande*, p. 102.

5d In realtà il numero romano che compare nel testo non è una data. Se si osserva attentamente la *m*, appare chiaro che il segno, introdotto per errore, fu poi obliterato: originariamente in rilievo come le altre lettere, la *m* è stata in seguito appiattita e in questo modo annullata. Rimane dunque la cifra 346: se si ha in mente da una parte la data testimoniata dallo Zanotti per l'originaria campana (1314) e dall'altra quella del 1660, quando l'antico bronzo fu rifuso, è facile accorgersi che 346 sono esattamente gli anni trascorsi fra l'uno e l'altro evento. Di qui il corretto scioglimento delle abbreviazioni:

CAMP(ANAM) HANC OLIM A D(OMINO) MATTHEO DE COMINA [...] DICATAM P(OST)
 A(NNUM) [[M]]CCCXLVI C(OMPLETUM) REFICI C(URAVIT) R(EVERENDISSIMUS)
 P(ATER) ABB(AS) D(OMINUS) IULIUS MANTINEUS E(IUSDEM) M(ONASTERII) PRIOR⁸

6 Che la campana originaria fosse datata al 1314 (luglio) si spiega in base al confronto con la campana gemella attualmente conservata nella chiesa di Santa Maria della Tomba a Sulmona, ma proveniente dal monastero di Santa Lucia⁹. Tale monastero fu una dipendenza cittadina dell'abbazia di Santo Spirito; è incerto, però, a partire da quale data: sembra che la più antica attestazione della presenza dei Celestini nel monastero sia del 1383, anno che dunque rappresenta il *terminus ante quem* del loro insediamento¹⁰. Non essendo certa la dipendenza di Santa Lucia dal monastero di Santo Spi-

⁸ Nel 1660 Giulio Mantineo era priore di Santo Spirito e abate di San Giovanni in Piano: cfr. *Abbazia di Montecassino. I registri dell'archivio*, 11 voll., Roma 1964-1977, V. *Aula II: Capsule XIII-XVII, Fondo di S. Spirito del Morrone (parte III: sec. XVII-XVIII - Schede di professione sec. XV-XVIII)*, a cura di T. Leccisotti, 1969, p. 334, s.v. *Giulio Mantineo* (con rimandi a documenti dal 1659 al 1664).

⁹ Per la provenienza si veda P. PICCIRILLI, *Bartolomeo da Pisa e una storica campana del 300 a Sulmona*, «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», 14, 1899, p. 486. P. ORSINI, *Celestini dentro le mura. I monasteri di S. Lucia e S. Pietro Confessore a Sulmona*, in *Tra memoria e futuro. Sulmona e il suo territorio dall'archeologia ad internet*, Corfinio 2001, pp. 9-24: 21, attribuisce erroneamente la campana di Santa Maria della Tomba al 1334, affermando che essa fu fusa per il monastero cittadino di San Pietro Confessore e fu poi trasferita a Santa Lucia quando il monastero fu abbandonato nel XVI secolo: si tratta di ricostruzione inesatta, perché il monastero di San Pietro Confessore venne fondato nel 1316 (*ibid.*, p. 20), mentre la campana è precedente (porta la data «MCCCXIII»: si veda oltre). Orsini sembra dipendere da quanto scrive G. CELIDONIO, *Breve risposta alle nuove osservazioni dei chiarissimi Bollandisti sopra alcuni passi della vita di papa Celestino V*, «Rassegna abruzzese di storia ed arte», 3, 1899, pp. 232-247: 246-247.

¹⁰ L. BALASSONE, *S. Maria della Tomba*, Sulmona 1978, p. 55, afferma che già nel XIII secolo il monastero e la chiesa di Santa Lucia risultano essere «grancia di S. Spirito», ma i «vari documenti» cui fa riferimento non vengono citati con precisione. A. CHIAVERINI, *La chiesa di S. Lucia in Sulmona*, Sulmona s. d., p. 7, adduce documenti a partire dal 1316, ma poco stringenti. ORSINI, *Celestini*, p. 16, fornisce il sicuro *terminus ante quem* del 1383.

rito già nel secondo decennio del Trecento, è lecito chiedersi se in origine la campana oggi in Santa Maria della Tomba fosse stata fusa proprio per Santa Lucia: come mi suggerisce Daniele Giorgi, non si può escludere l'ipotesi che essa, originariamente realizzata, come l'altra, per l'abbazia madre, sia stata periferizzata in seguito verso una delle sue dipendenze locali¹¹.

La campana oggi conservata in Santa Maria della Tomba reca la seguente iscrizione¹²:

+ A(NNO) D(OMINI) MCCCXIII AD HONORE(M) DEI ET B(EA)TE MARIE
VIRG(INIS) ET B(EA)TI PETRI CO(N)FE`S`SORIS¹³ M(EN)TE(M) S(AN)C(T)A¹⁴ / SPO(N)
TA(N)EA(M) HONORE(M) DEO ET PATRIE LIBERATIONE(M) T(EM)P(OR)E F(RATRIS)
MATHI(E) ABBATIS BARTHO(LOME)US PISANUS ME F(ECIT)

7a-f

La scrittura è una maiuscola gotica di buona fattura, armoniosa e curata, dalle forme arrotondate e piuttosto larghe, priva di nessi, con *a* con il primo tratto arrotondato, *d* di forma capitale, *h* di forma minuscola, *i* tagliata al mezzo da un trattino orizzontale, *s* con terminazioni spesso biforcute, *u* con il primo tratto arrotondato.

L'identità di data (1314) e di committente (l'abate Matteo) garantisce che le due campane – quella di Santo Spirito al Morrone e quella di Santa Lucia – fossero state fuse contemporaneamente, per la canonizzazione di Celestino V, e, come giustamente ipotizzava Piccirilli, è probabile che il fonditore che

¹¹ Circostanza non inusuale. L'iscrizione non offre elementi che alludano alla sede per la quale la campana fu realizzata: il riferimento alla Vergine Maria può essere generico e rientrare nel culto mariano particolarmente sentito all'interno dell'Ordine: cfr. A. MORIZIO, *Eremitismo e monachesimo in Italia tra XIII e XIV secolo: i Celestini di fra Pietro del Morrone*, tesi di dottorato, Università di Padova 2008, p. 115, nota 173.

¹² Edita da PICCIRILLI, *Bartolomeo*, p. 486; CELIDONIO, *Breve*, p. 246; BALASSONE, *S. Maria*, p. 42; CHIAVERINI, *La chiesa di S. Lucia*, p. 15. La parte centrale del testo riporta il cosiddetto epitaffio di sant'Agata, tipica formula apotropaica dell'epigrafia campanaria (*Mentem sanctam spontaneam honorem Deo et patriae liberationem*), non riconosciuta dai precedenti editori e spesso malamente trascritta (fedele la resa di Piccirilli, che però non scioglie le abbreviazioni); sull'epitaffio si veda di recente *Opere firmate nell'arte italiana*, pp. 226, 231-232 (con altra bibliografia). La formula è ora correttamente riconosciuta da E. MATTIOCCO, P. ORSINI, *Le iscrizioni della città di Sulmona dal XII al XVI secolo*, L'Aquila 2015, p. 68 (ho potuto consultare quest'opera quando già il mio lavoro era in bozze).

¹³ Sul rigo la parola è scritta con una sola *s*, ma sopra la *e* compare un segno inclinato a forma di uncino, in rilievo, che va forse interpretato come una *s* di forma minuscola, aggiunta per rimediare all'errore.

¹⁴ La parola è abbreviata *SCA* con un solo segno abbreviativo a tegola sopra la *c*: si è scelto pertanto di non integrare la *m* finale, nonostante che per il resto la formula (cfr. nota 12) sia corretta.

firma il bronzo di Santa Lucia, Bartolomeo da Pisa, avesse realizzato anche l'altra campana, quella di Santo Spirito¹⁵. Quest'ultima era datata al mese di luglio del 1314: se il fonditore era pisano, è assai probabile che l'anno 1314 corrisponda allora al nostro 1313. Dunque le due campane furono dedicate, com'è del tutto verosimile, nel luglio immediatamente successivo alla canonizzazione di Celestino V (5 maggio 1313) e non a distanza di più di un anno¹⁶.

L'inizio dell'abbaziato di Matteo di Comino è comunemente fissato al 1314¹⁷, ma unicamente sulla base di un'affermazione dello Zanotti («Mattheus de Comina electus primo de mense Maii 1314») priva di riferimenti documentari¹⁸. In realtà bisogna notare che il predecessore, Benedetto *de Colle*, è attestato per l'ultima volta il 27 gennaio 1313 e non compare più nella documentazione successiva¹⁹; stando così le cose, nulla osta all'ipotesi che Matteo fosse già in carica nel luglio del 1313, come sembra attestare espressamente un più che verosimile impiego dello stile pisano nella data delle due campane e come spinge a credere anche la considerazione che la loro dedizione sia avvenuta subito dopo la canonizzazione di Celestino V, proclamata il 5 maggio, e non a un anno e più di distanza.

Una precisazione sulla data dell'iscrizione del 1660. Chi ne compose il testo e calcolò che fossero trascorsi 346 anni pieni dalla fusione dell'originaria campana, vedeva impressa su quest'ultima la data del luglio 1314. La

¹⁵ Cfr. PICCIRILLI, *Monumenti*, pp. 169-170, nota 2. Si veda anche CHIAVERINI, *La chiesa di S. Lucia*, p. 16. Su Bartolomeo da Pisa cfr. P.F. PISTILLI, *Bartolomeo, Loteringio, Andreotto e Guidotto da Pisa*, in *EAM*, III, Roma 1992, pp. 131-134.

¹⁶ Pistilli (cfr. nota precedente) attribuisce correttamente la campana della Tomba al 1313. Si noti che sulla sola base dell'epigrafe di questa campana, senza il mese fornito dall'iscrizione di quella originaria di Santo Spirito, una sicura attribuzione al 1313, in virtù dello stile pisano, non sarebbe possibile: potrebbe trattarsi in teoria del gennaio-marzo 1314.

¹⁷ U. PAOLI, *Fonti per la storia della Congregazione Celestina nell'Archivio Segreto Vaticano*, Cesena 2004, p. 486.

¹⁸ Cfr. *Regesti celestini*, V.2. *Digestum scripturarum Coelestinae congregationis*, 6 (parte seconda), 1996 (ma 1999), p. 518. È probabile che in molti casi lo Zanotti, in mancanza di esplicita documentazione, abbia fissato la cronologia sulla base della durata triennale dei mandati abbaziali. Si noti che, a parità di affermazioni non suffragate da rimandi documentari, nelle *Constitutiones* del 1629 (*Constitutiones Coelestinorum Ordinis Sancti Benedicti* [...], Romae 1629, App. II, p. 4) si legge che «Mattheus de Comina, qui coemit castrum Roccae Casalis, praefuit annis septem vel circa continueate», il che anticiperebbe di un anno (riportandolo al 1313) l'inizio del doppio mandato triennale ricoperto da Matteo di Comino e comunemente assegnato al periodo 1314-1317 e 1317-1320 (nel maggio del 1320 fu eletto un nuovo abate, Matteo da Salle: cfr. PAOLI, *Fonti*, p. 486; MORIZIO, *Eremitismo*, pp. 197, 537, n. 616).

¹⁹ *Ibid.*, p. 190, nota 83.

presenza del *tunc* nell'espressione «*tunc inter s(anctos) conf(essores) relati*» potrebbe far pensare che il redattore del testo fosse a conoscenza del fatto che la dedicazione era avvenuta a ridosso della canonizzazione e dunque che il 1314 era in stile pisano. In tal caso, se il redattore contò a partire da un effettivo luglio 1313, il compimento del 346° anno sarebbe caduto nel luglio del 1659, per cui l'iscrizione di Giulio Mantineo sarebbe da collocare fra il gennaio e il luglio del 1660, prima del compimento del 347° anno. Ma il *tunc* è indizio troppo tenue e lasco per escludere la possibilità che chi formulò il testo non si rendesse più conto della data reale dell'originaria campana e quindi prendesse per buono il 1314: se così fosse, cadendo il compimento del 346° anno nel luglio del 1660, l'iscrizione fatta imprimere da Giulio Mantineo sarebbe da attribuire al luglio-dicembre dello stesso anno.

Sulla campana di Santo Spirito compaiono anche altre iscrizioni, che vale la pena illustrare, correggendo le inesattezze con cui sono state finora edite. A parte la scritta «*fra(ter) Petrus confessor*» che si legge nell'aureola di un'immagine di Celestino V in abito monacale e con la palma del martirio, nella parte alta della campana gira, su un solo rigo, la seguente iscrizione:

+ CHR(ISTU)S VIN(CIT) CHR(ISTU)S REG(NAT) CHR(ISTU)S IMPE(RAT) CHR(ISTU)S
DEMONES EXPELLAT ET P(ER) SONUM H(UIUS) TIMPANI A SPIR(ITIBUS) PRO(CELLA)-
R(UM) A FULG(URE) E<T> TEMP(ESTATE) A C(UNCTIS) MALIS NOS DEF(ENDAT)²⁰

2

Mantengo all'indicativo i primi tre verbi della formula, immaginando una pausa sintattica che li separi dai congiuntivi seguenti. La corretta interpretazione della successiva invocazione apotropaica deve misurarsi con la presenza nel testo di un errore (*et* scritto *e* per banale aplografia davanti a *tempestate*), ma soprattutto di un'abbreviazione non canonica per *procellarum*, che conserva la prima sillaba e poi solo la *r* che caratterizza la desinenza del genitivo plurale (si noti che sopra la parola si vede chiaramente un segno abbreviativo a tegola, identico a quelli che compaiono per esempio sulle quattro occorrenze dell'abbreviazione *XPS* per *Christus* all'inizio del testo).

²⁰ MATTIOCCO, *La campana grande*, p. 100, trascrive il testo senza sciogliere le abbreviazioni, ma dà della seconda parte di esso questa inesatta parafrasi: «e col suono del timpano prorompente dallo spirito [Santo] protegga i dedicanti dalle folgore, dalle tempeste e dai mali». Se ne ricava che la sequenza «a. spir: pror» viene interpretata come a *a spir(itu) pror(umpentem)*: il participio è fatto dipendere da *sonum*, mentre nell'espressione *a spiritu* è colto un riferimento allo Spirito Santo. Non trovo paralleli per quest'interpretazione.

Nell'ultima proposizione il verbo *defendat* regge una struttura trimembre in asindeto, con anafora della preposizione *a*. L'espressione *a cunctis malis*, diffusa quanto quella concorrente *ab omni malo*, si restituisce facilmente; si noti che la preposizione *a* e la *c* iniziale di *cunctis* sono ben distanziate e seguite ciascuna da un punto, per cui è da escludere una lettura *ac* (che coordinerebbe, peraltro goffamente, *malis a fulgure et tempestate*). All'interpretazione degli elementi che formano il primo membro, invece, si perviene sulla base della formula di benedizione delle campane registrata nel *Pontificale Romanum* (l'espressione *spiritus procellarum* è biblica: cfr. *Psalm.* 10, 7 e 148, 8):

Benedic, Domine, hanc aquam benedictione coelesti et assistat super eam virtus Spiritus Sancti, ut, cum hoc vasculum ad invitandos filios sanctae Ecclesiae praeparatum in ea fuerit tinctum, ubicumque sonuerit hoc tintinnabulum, procul recedat virtus insidiantium, umbra phantasmatum, incursio turbinum, percussio fulminum, laesio tonitruorum, calamitas tempestatum *omnisque spiritus procellarum*

Infine, subito al di sotto di quest'epigrafe se ne legge un'altra, intrecciata a una decorazione a festoni:

2 ECCE || DABIT(UR) || VOCI || SUE || VIRTUS || DATE || GLORIAM²¹ || DEO
 || SUPER || ISRAEL || COELI || GENTES || EIUS ET || EIUS / VIRTUS / IN ||
 NUBI/BUS

Si tratta di una versione alterata di *Psalm.* 67, 34-35: «Ecce dabit voci suae vocem virtutis: Date gloriam Deo super Israhel, magnificentia eius et virtus eius in nubibus». Al posto di *magnificentia* sulla campana si legge *coeli gentes*. Scelgo inoltre di stampare *dabitur*, forma corretta nel contesto, perché dopo la *t*, per quanto la zona sia sciupata, mi pare di intravedere due punti, a indicare abbreviazione²².

²¹ La *m* dislocata in interlinea per mancanza di spazio.

²² MATTIOCCO, *La campana grande*, p. 100, trascrive *dabit*, senza alcun segno di compendio.

Abstract

This short note gives a new philological transcription of the inscriptions that are on two early 14th-century bells originally made for the canonization of pope Celestine V (5 May 1313). With this new transcription, it is possible to put forward a new hypothesis on the bells' date and subsequent history.

Referenze fotografiche

© Foto D. Giorgi: 1-3, 5a-f, 6, 7a-f



1. GIOVANNI BATTISTA E GIUSEPPE DE NELLIS, campana, 1660. Sulmona, abbazia di Santo Spirito al Morrone.



2. GIOVANNI BATTISTA E GIUSEPPE DE NELLIS, campana, 1660. Sulmona, abbazia di Santo Spirito al Morrone. Particolare.

3. GIOVANNI BATTISTA E GIUSEPPE DE NELLIS, campana, 1660. Sulmona, abbazia di Santo Spirito al Morrone. Particolare.





4. LUDOVICO ZANOTTI, *Frate Pietro confessore*, in UNGARELLI, *Celestino V*, p. 149.



5a-f. GIOVANNI BATTISTA E GIUSEPPE DE NELLIS, campana, 1660. Sulmona, abbazia di Santo Spirito al Morrone. Particolari dell'iscrizione.





6. BARTOLOMEO PISANO, campana, 1313 o 1314. Sulmona, chiesa di Santa Maria della Tomba.

Nelle pagine seguenti:

7a-f. BARTOLOMEO PISANO, campana, 1313 o 1314. Sulmona, chiesa di Santa Maria della Tomba. Particolari dell'iscrizione.





A MARGINE DEL REPERTORIO

NOVITÀ E PRECISAZIONI SULLA CAPPELLA CACCIACONTI ALLE SERRE DI RAPOLANO E SUI SEDI DI MATTIA DI NANNI IN PALAZZO PUBBLICO A SIENA

GIAMPAOLO ERMINI

Nell'introdurre questa serie di studi Maria Monica Donato ne spiegava le ragioni prime: un «giornale dei lavori» nato «a margine» del vasto e complesso progetto *Opere firmate dell'arte italiana / Medioevo*; uno strumento ausiliario più elastico per struttura e temi rispetto al *Repertorio*, dove poter raccogliere i vari e talvolta eccentrici risultati delle ricerche svolte intorno al progetto, ma non solo¹. È nel pieno solco di quegli intenti, alla vigilia dell'uscita del volume sui *Maestri di legname senesi*², seguito, ancora per Siena, dai *Maestri del ferro*, che si presentano qui gli 'scarti di lavorazione' scaturiti da indagini originali e verifiche su una coppia di opere appartenenti a quelle due sezioni: 'segature' troppo dettagliate per essere esposte nelle forme sintetiche che le schede del *Repertorio* giustamente richiedono o estranee al loro nucleo tematico, ma – evoco ancora le parole di Monica – meritevoli di essere 'salvate' e messe in circolo.

Ringrazio Giulia Ammannati, Duccio Benocci, Barbara Gelli, Dorianò Mazzini, Petra Pertici (†), Elena Vaiani e Massimo Zaggia. Adotto le seguenti abbreviazioni: ASS per Archivio di Stato di Siena; BAV per Biblioteca Apostolica Vaticana; BCI per Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena; BMF per Biblioteca Moreniana di Firenze; BMPS per Biblioteca del Monte dei paschi di Siena. Nella trascrizione di documenti e manoscritti grafia e punteggiatura sono adeguate all'uso moderno. Per le iscrizioni riportate nei manoscritti si adotta viceversa una trascrizione imitativa. Le parti non lette e le omissioni di testo sono genericamente indicate con tre punti entro parentesi tonde. Le parentesi quadre indicano l'integrazione di parti guaste o illeggibili. Entro parentesi angolari sono emendate le omissioni per *lapsus calami*.

- ¹ M.M. DONATO, *Presentazione*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, s.n.p.
- ² *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri di legname*, a cura di R.P. Novello, testi di ID., S. RICCONI, in corso di stampa.

I. *Per Lottino di Toro e la cappella Cacciaconti alle Serre di Rapolano: precisazioni, nuovi documenti, nuove fonti*

1.

1 Sul fianco sinistro della chiesa di San Lorenzo alle Serre di Rapolano (Siena), davanti al presbiterio, si apre la cappella Cacciaconti. Il sacello mantiene i tratti principali dell'architettura gotica originaria, conserva sulla parete destra la tomba pensile lapidea di Cacciaconte Cacciaconti (morto il 22
2 gennaio 1337) – attribuita allo scultore senese Agostino di Giovanni – ed è chiuso all'ingresso da un cancello in ferro datato 1347 e firmato dal senese Lottino (o Lotino) di Toro³.

Nella letteratura sulla cappella è stata lamentata la mancanza d'altre informazioni sul fabbro⁴. Un progresso importante è stato fatto di recente riconoscendolo in uno dei maestri chiavai che nel gennaio del 1324 approvarono lo statuto della propria Arte. Inoltre, è stato giustamente collegato a lui quel Ristoro di Lottino fabbro che realizzò il batocchio della campana grossa fatta dal fonditore fiorentino Ricciardo e dal figlio Agostino per la torre del Mangia, lavoro che fu pagato a Ristoro il 29 aprile del 1349⁵. È stata poi rilevata, pur con qualche contraddizione, la partecipazione di Ristoro al lodo del 1392 per una «gratichola», cioè un'inferriata, fatta da Andrea di Sano per il duomo di Siena⁶, lodo nel quale egli – ormai evidentemente anziano – fu perito di parte per il collega⁷.

³ R. BARTALINI, *L'attività di Agostino di Giovanni*, in ID., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 215-257: 252-254 (già col titolo *Per la scultura senese del Trecento: Agostino di Giovanni*, «Prospettiva», 2002, 108, pp. 2-35), che attribuisce ad Agostino anche l'architettura della cappella; si veda inoltre ID., *Agostino di Giovanni e scheda n. 22*, in *Scultura gotica senese (1260-1350)*, a cura di ID., Torino 2011, pp. 263-270: 269, 279. Una scheda sul cancello in P.E. BOCCALATTE, *Fabbri e ferri. Italia, XII-XVI secolo*, Oxford 2013, pp. 148-149. Di altri arredi, la statua di *Cristo benedicente* e il dipinto con *Santa Caterina da Siena*, si dirà oltre.

⁴ A. BAGNOLI, *scheda n. 73*, in *Il gotico a Siena: miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena 1982), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1982, p. 212; BARTALINI, *L'attività*, p. 252.

⁵ E non nel 1348: BOCCALATTE, *Fabbri*, pp. 95 (con una cronologia della redazione dello statuto non condivisibile), 100-101. Il pagamento a Ristoro (ASS, Biccherna 224, c. 171r) fu già edito da A. LISINI, *Chi fu l'architetto della torre del Mangia?*, «Miscellanea storica senese», 2, 1894, pp. 129-132, 145-151: 145, nota 1.

⁶ BOCCALATTE, *Fabbri*, pp. 100-101, 102. Non discuto qui la possibilità d'identificazione con il Ristoro autore, con un Giovanni, di un cancello nel duomo di Prato nel 1349.

⁷ Ristoro non è tra i *chiavarii* che approvarono una modifica del proprio statuto il 28 ottobre del 1400 (si veda *infra*), dove invece è Lottino, probabilmente suo figlio. È un indizio

Nuovi documenti su Lottino e sui suoi presumibili parenti permettono di continuare il diradamento della nebbia. È certo da riferire al maestro di Serre la voce della lira del 1342 di un Lottino chiavaio abitante nel terzo di Camollia (forse allirato in San Pietro a Ovile di sopra), da cui si ricava anche la notizia del versamento di sei preste al Comune che, nel computo complessivo, lo rendevano creditore per 4 denari⁸. Ben meno probabile, invece, che sia lui il Lottino chiavaio pagato dal Comune nel 1372 per alcuni lavori⁹. La corrispondenza col maestro attestato nel 1324 implicherebbe infatti una longevità possibile ma non scontata, soprattutto considerando come sussista un'opportunità concreta d'identificazione alternativa con l'omonimo Lottino di Ristoro chiavaio, molto probabilmente suo nipote, che il 28 ottobre 1400 fu tra quanti discussero e approvarono una modifica allo statuto dell'Arte¹⁰.

Risalgono al 1302, 1306 e 1312 tre occorrenze forse relative a un'unica persona – ma la prudenza è doverosa –, un Toro (Ristoro) di Conto chiavaio (qualificato anche come fabbro) residente nel terzo di San Martino, nella lira di Samoreci dal lato Pagliaresi¹¹. Tra queste segnalo la paga del 1306 per le bullette di un libro di biccherna, impegno che lo vide probabilmente collaborare, pur in modo obliquo, col pittore Segna di Bonaventura, retribuito nello stesso frangente per la decorazione di due registri di quella serie¹². Onomastica, cronologia e professione ne fanno un credibile candidato come genitore di Lottino, il quale, tuttavia, nel 1342 era registrato nel terzo di Camollia e dunque si sarebbe eventualmente allontanato dalla residenza paterna. Se il terzo documento, del 1312, riguardasse davvero il padre di

che egli potesse essere morto entro quella data.

⁸ *Appendice documentaria I*, doc. 1.d. La lira era un sistema di accertamento patrimoniale a fini fiscali; era organizzata su base territoriale. Le preste erano prestiti forzosi; il Comune di norma ne scomputava la cifra dall'imposta della lira.

⁹ *Appendice documentaria I*, doc. 1.h.

¹⁰ ASS, Arti 113, c. 28v. Cfr. BOCCALATTE, *Fabbri*, p. 101.

¹¹ *Appendice documentaria I*, docc. 1.a-c. Si direbbe persona diversa il Torello fabbro sindaco nella lira di Samoreci di dentro nel 1316 (ASS, Biccherna 131, c. 115v; giugno 30): egli dovrebbe infatti corrispondere al Turello fabbro «che fa gli aghuti» (nella lira di San Giusto) documentato nella stessa lira del 1312 (ASS, Lira 10, c. 236r; marzo 8) in cui è Toro di Conto (*Appendice documentaria I*, doc. 1.c). Le lire di Samoreci e San Giusto erano confinanti.

¹² ASS, Biccherna 118, c. 306v. Per Segna: P. BACCI, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1944, pp. 35-36, doc. III. Secondo L. CATENI, *Segna di Buonaventura*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena 2004), a cura di A. Bagnoli et al., Cinisello Balsamo 2003, pp. 314-315: 314 si tratterebbe della coperta di un solo registro.

Lottino sarebbe specialmente utile, perché ne individuerebbe il nonno, Con-
to, aprendo la strada a ulteriori indagini.

Altri due documenti riguardano il succitato Ristoro di Lottino, che i tem-
pi di queste nuove testimonianze e di quelle già note suggeriscono essere
figlio dell'autore del cancello di Serre e padre del Lottino di Ristoro docu-
mentato nel 1400 (e forse già nel 1372). Datati 1357 e 1373, attestano l'ese-
cuzione di serrature per il Comune di Siena¹³. Di speciale suggestione il
primo, che documenta il compenso per le serrature a due cofani «ubi sunt
iura Comunis et Kaleffi veteris» custoditi nel convento minorita della città¹⁴.
Potrebbe ancora essere lui il «Ristoro fabro» che nel 1352 era stato retribu-
ito per la fattura dei ferri usati nella sistemazione del cassero di Magliano
(Grosseto) e il Ristoro Lottini inviato in missione nel 1361 con un Niccolò
Baldasini «a ricierchare e chassari e chastellani e fanti»¹⁵.

È opportuno fare qualche precisazione sulla fabbrica della campana di
Ricciardo e Agostino munita del batacchio di Ristoro, una vicenda la cui ri-
costruzione è danneggiata da imprecisioni¹⁶. Non sarà qui affrontata per in-
terro, ma s'introdurranno solo note utili a inquadrare meglio l'intervento del
chiavarius. Il bronzo, rotto nel 1631 e in seguito rifuso, recava la data 1347
(ma occorre tener presente la possibile interferenza del calcolo *ab incarnatio-
ne*, in uso a Siena come a Firenze), mentre la cronaca di Agnolo di Tura ne
registra la fattura sotto il 1348¹⁷ e, come detto, il pagamento a Ristoro risale
alla primavera del 1349. La stessa fonte afferma che Ricciardo morì appena
dopo il compimento dell'opera e che questa «stè sul campo (...) più tenpo, e
poi si pose su la tore del comuno di Siena». L'edizione parziale e imprecisa,
a commento del testo, di un documento legato alla morte del fonditore ha
generato confusione ulteriore sui tempi della fabbrica e del decesso¹⁸. Una

¹³ *Appendice documentaria I*, docc. 1.f, 1.i.

¹⁴ Ma si veda già G. CECCHINI, *Introduzione*, in *Il Caleffo Vecchio del Comune di Siena*, a cura di Id. et al., 5 voll., Firenze-Siena 1932-1991, I, 1932, pp. III-XV: X e nota 2 col testo della delibera concistoriale corrispondente.

¹⁵ *Appendice documentaria I*, docc. 1.e, 1.g.

¹⁶ Tra gli ultimi tentativi: L. GALLI, *Sottile più che snella. La Torre del Mangia del Palazzo Pubblico di Siena*, Firenze 2005, p. 27; S. CANTINI, *Le campane di Siena nella storia della città*, Siena 2006, pp. 99-100.

¹⁷ *Cronache senesi*, a cura di A. Lisini, F. Iacometti, *RIS*, XV-6, Bologna 1931, p. 558 e nota 1.

¹⁸ *Ibid.*, nota 2. Il documento si trova in ASS, Gabella 51, c. 19v. Si tratta della denuncia, effettuata il 24 marzo 1348 dal notaio ser Cecco di Tura, delle volontà testamentarie espresse da Ricciardo alcuni anni avanti, il primo agosto 1344. Vi si dice che il decesso avvenne

notizia inedita accerta che Ricciardo morì entro il 25 gennaio 1348¹⁹. Il compenso a Ristoro del 29 aprile 1349 non deve cadere a troppa distanza dalla consegna del batocchio e poco dopo, il 30 giugno, l'orafo Michele di ser Memmo fu pagato «per aconciare le champane de la Torre e per quella del Champo»: elementi, questi, che convergono a situare nel 1349 l'innalzamento della grossa, supportando il racconto della sua permanenza prolungata sulla piazza comunale²⁰.

2.

Intenzionato a compilare una grande relazione sul territorio senese storico, il 3 luglio 1758 Giovanni Antonio Pecci (1693-1768) fece stampare un questionario destinato alle varie comunità locali affinché quelle gli trasmettessero le informazioni necessarie²¹. Nella deludente reazione generale spiccano per contrasto le *Risposte* dettagliate dei priori di Serre di Rapolano, datate 6 marzo 1759, che si conservano in originale nella Biblioteca Moreniana di Firenze, nel sesto tomo dei cosiddetti *Abbozzi* (o *Abozzi*), ossia il primo nucleo organizzato di materiali del testo futuro²². Del lavoro, poi titolato

3

il 25 febbraio (1348), ma la donazione dei doppiieri per il funerale del 25 gennaio (si veda la nota seguente) prova che si tratta di un errore, dello scrittore o della sua fonte. Se la menda consistette nello scambio dei mesi, ciò significa che il dono fu deciso e registrato nel giorno stesso del decesso. CANTINI, *Le campane*, p. 99, nota 26 ha fissato la morte al 25 febbraio 1347.

¹⁹ ASS, Biccherna 223, c. 100r. Si tratta del pagamento di quattro doppiieri per la Biccherna, di cui due donati alla «sepoltura del maestro Ciardo campanaio», un'iniziativa di per sé rilevante, intrapresa «di coscienza de l'oficio». Sul fonditore e sulla campana tornerò in altra occasione.

²⁰ LISINI, *Chi fu l'architetto*, pp. 145-146. Si veda anche M. CORDARO, *Le vicende costruttive, in Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. Brandi, Siena-Milano 1983, pp. 27-143: 35. Michele di ser Memmo fu di nuovo pagato il 31 ottobre «pro attatura campane grosse» (ASS, Biccherna 225, c. 97r). Poco comprensibile CANTINI, *Le campane*, p. 100, che peraltro confonde fiorini con lire.

²¹ Sulla questione si vedano: G. CATONI, *La "laboriosa impresa" di Giovanni Antonio Pecci*, in G.A. PECCI, *Memorie Storiche della Città di Montalcino*, Sinalunga 1986, pp. I-VII; M. DE GREGORIO, «Allora si ripopoleranno le montagne, le colline, e le pianure». *Il progetto de Lo stato di Siena antico, e moderno del nobile cavalier Pecci*, «Ricerche storiche», 22, 1992, pp. 553-577; V. FRATICELLI, *Intorno alla metà del '700: Santa Fiora, passato e presente. Il "Ragionamento" di L.A. Paolozzi e il "progetto" Pecci*, «Tracce», 5, 2000, pp. 39-72.

²² BMF, mss. Pecci 73-78, G.A. PECCI, *Abozzi delle Memorie storiche delle città, terre e castella dello stato sanese*, 78, cc. 126r-143r. Mutuo il titolo, *Risposte*, dalla clausola di c. 143r: *Risposte date da' priori e rappresentanti la comunità delle Serre a Rapolano a' quesiti e lettera circolare dell'illustrissimo letterato ed eruditissimo signore cavaliere Gio. Antonio Pecci di Siena*. La 'sottoscrizione' è appunto collettiva e istituzionale e non mi è noto chi ne fu l'estensore. Sono precedute da una raccolta di notizie e documenti su Serre di mano del

Lo stato di Siena antico e moderno, Pecci scrisse tre redazioni successive i cui manoscritti sono tutti a Siena, rispettivamente presso l'Archivio di Stato, la Biblioteca comunale degli Intronati e la Biblioteca del Monte dei paschi²³. Usando quest'ultimo, recenziere testimone è in corso l'edizione integrale dell'opera, giunta al quinto volume²⁴.

L'impresa di Pecci è stata più volte impiegata da quanti hanno affrontato la storia dell'antico dominio senese. Il testo relativo alla cappella Cacciacconti è stato pubblicato in due occasioni: da Enzo Lecchini e Sandro Rossolini, sul manoscritto degli Intronati, e da Dorianò Mazzini, su quello monte-paschino²⁵. Le notizie fornite da Pecci sono fondamentali per ricostruire la storia della tomba e meglio capirne lo stato attuale: basti per ora un cenno all'estromissione del *gisant*, decisa nel 1583, e al suo riallestimento all'esterno della chiesa. Ma il confronto con le *Risposte* dei priori serrigiani, delle quali si pubblicano le parti d'interesse insieme all'altrettanto inedita prima redazione dello scritto pecciano corrispondente, dimostra come quest'ultimo ne dipenda integralmente²⁶: fosse per questi testi, Pecci potrebbe non aver mai messo piede alle Serre. A loro volta, tuttavia, le *Risposte* derivano in gran parte – ne ripetono brani interi alla lettera – dall'inedita *Istoria del castello e contorni delle Serre a Rapolano* di Anton Domenico Lagli, priore della locale chiesa di Sant'Andrea, della quale ugualmente si pubblicano le sezioni collegate alla cappella e alle sue vicende storico-critiche²⁷. L'opera non è disponibile in originale, ma attraverso la copia dattiloscritta di Carissimo Biagini del settembre 1943, tratta da una copia manoscritta di Giovanni Benedetto Gori (1727-1784)²⁸. La menzione del nobile senese nel testo («Chi ha

Pecci e comprendono il disegno di una veduta del paese che è stato edito in E. LECCHINI, S. ROSSOLINI, *Un popolo un castello. Storia delle Serre di Rapolano*, Siena 1993, fig. 15.

²³ ASS, mss. D67-72, G.A. PECCI, *Memorie storiche, politiche, civili e naturali delle città, terre e castella che sono e sono state suddite della città di Siena*; BCI, mss. B.IV.8-18, ID., *Lo stato sanese antico e moderno*; BMPS, Fondo antico, ms. 76 (11 voll.), ID., *Lo stato di Siena antico e moderno*.

²⁴ ID., *Lo stato di Siena antico, e moderno*, a cura di M. De Gregorio, D. Mazzini, Siena 2008-. Quando il testo era già in bozze è uscito il sesto e ultimo volume (Siena 2016), che comprende la voce su Serre (pp. 247-268).

²⁵ LECCHINI, ROSSOLINI, *Un popolo*, p. 145 (senza specificare il manoscritto usato e omettendo l'avvio del brano); G.A. PECCI, *Serre da Lo stato di Siena antico, e moderno*, a cura di D. Mazzini, s.l. 1997, pp. 22-23.

²⁶ *Appendice documentaria I*, docc. 3, 4.

²⁷ *Appendice documentaria I*, doc. 2.

²⁸ Devo la disponibilità del testo alla generosità di Dorianò Mazzini. Le notizie sulla tradizione sono presenti sulla copia stessa. Cfr. D. MAZZINI, in PECCI, *Serre*, p. 4 e nota 3.

pratica e [co]gnizione delle cose antiche, come l'eruditissimo signor cavalier Giovanni Antonio Pecci, potrà più facilmente pervenire alla loro vera indicazione») indica che la stesura dell'*Istoria* scaturì dalla sua richiesta. Lo scritto e lo stato che documenta sono pertanto databili tra il 3 luglio 1758 e il 6 marzo 1759.

L'edizione giustapposta dei brani dall'*Istoria*, dalle *Risposte* e dalla prima redazione dell'opera di Pecci delinea la genesi del testo pecciano sul sacello Cacciaconti e consente il ripristino di notizie diminuite, compromesse o perdute in travasi e rimontaggi. È limpida in Lagli (e ancora, ma meno, nelle *Risposte*) la questione rilevante, eppure negletta negli studi, della dedizione antica all'Assunta (più precisamente: all'Assunzione della Vergine), che sin dalla prima redazione Pecci privò d'un elemento fondamentale, il ricordo dell'epigrafe, per poi rendere il passo vieppiù opaco²⁹. L'*Istoria* dice infatti che la cappella era «dedicata anticamente a Maria Vergin[e] Assunta, come si legge in alcune pietre con carattere gotico incavato nelle medesime e poste davanti l'entrata della mentovata cappell[a], oggi però dedicata al Santissimo Crocifisso». Le pietre, altrettanto trascurate, sopravvivono. L'iscrizione si dispone sui due conci allineati al fregio del cancello nei piedritti d'accesso ed è in condizioni medie di conservazione. È scritta in lettere maiuscole gotiche incise da uno scalpellino incerto, specialmente nella seconda parte. Questo il testo:

4a, b

HĒC EST CĀPELLA ASU(N)TIONIS // BEATE MĀRIE [V]IRGINIS

Stando allo scritto di Lagli la cappella ospitava due sepolture dei Cacciaconti, una tomba che si direbbe essere stata collettiva e quella individuale di Cacciaconte: «v'era, oltre il sepolcro de' signori Cacciaconti, un ben inteso, vago e magnifico deposito fatto tutto di marmi fini». Se ciò corrisponde al vero è credibile che l'avello familiare fosse a terra, chiuso da una lastra. Il dato non è secondario, sia per una migliore comprensione dell'ambiente, sia perché un'eventuale anteriorità della tomba familiare rispetto al monumento di Cacciaconte indebolirebbe un collegamento diretto tra quest'ultimo e la costruzione del sacello.

Mentre il testo dell'*Istoria* scorre continuo, la risposta dei priori è organizzata secondo i punti del questionario di Pecci.

²⁹ *Appendice documentaria I*, doc. 4; LECCHINI, ROSSOLINI, *Un popolo*, p. 145; PECCI, *Serre*, p. 22.

Grazie a Lagli abbiamo poi la certezza che lo stemma Cacciaconti compariva nel fregio di tutte e tre le sezioni del cancello – laddove Pecci, fin dalla prima stesura, permetteva solo di presumerlo – e che le tre armi, di cui oggi
5 rimane lo scudo di supporto, erano ancora presenti tra 1758 e 1759.

L'Istoria data al 1727 e non al 1737 (come invece le *Risposte* e Pecci) una seconda manomissione determinante della tomba voluta dal pievano Giovan Battista Cardini. Poiché, è bene rimarcarlo, il testo è disponibile in una versione di terza mano è necessario sospendere la questione. Ciò che qui più importa sottolineare è che dovette essere questo l'intervento che ridusse il monumento nello stato documentato da Giuseppe Partini nel 1893³⁰.

Nei tre testi che si pubblicano il defunto è identificato con Guidone Cacciaconti, probabilmente a causa di un'interpretazione erronea dell'epigrafe posta lungo il bordo del drappo che copre la cassa. Nelle due edizioni a stampa del brano di Pecci alle quali s'è accennato, diversamente, egli è identificato con Cacciaconte Cacciaconti. La verifica sui manoscritti relativi degli Intronati e del Monte dei paschi ha rivelato che anche in quelle due stesure più tarde il nome scritto in prima battuta era Guidone. Solo in un secondo momento Pecci s'accorse dell'errore, depennandolo e correggendolo³¹.

3.

Lagli riferisce che nel 1583 il visitatore apostolico Angiolo Peruzzi ordinò di rimuovere il *gisant* dal sepolcro a causa della devozione inopportuna di cui era oggetto («perché da questi popoli serrigiani era venerata e adorata con quel medesimo culto che da' fedeli si presta a' corpi santi») e di sostituirlo con «la statua di *Santa Caterina vergine e martire*». Il rettore di San Lorenzo, Giovanni Paolo Cristoforo Vignali (in realtà, come vedremo, rettore dell'altare di Santa Caterina), fece rimurare la scultura dismessa «in piedi in una cantonata fuori di chiesa corrispondente nel cimitero della medesima»³². Non conosciamo la fonte delle notizie, ma il verbale della vi-

³⁰ BARTALINI, *L'attività*, pp. 252 (fig. 302), 254, 257 nota 71. A proposito di questo brano è interessante notare l'operato di Pecci. Lagli, un sacerdote, era stato netto nel condannare l'iniziativa del collega. I toni si attenuano molto in Pecci, perdendo in particolare la punta più polemica dell'augurio («che Dio gliel'abbia perdonato»): un caso di prudente 'autocensura'?

³¹ BCI, ms. B.IV.17, c. 124r; BMPS, Fondo antico, ms. 76, vol. X, p. 235.

³² Nei primi decenni dell'Ottocento Ettore Romagnoli forniva un'indicazione ulteriore: «Ugo» Cacciaconti era «situato presso la porta esterna della Pieve» (*Biografia cronologica*

sita apostolica, che ovviamente non contiene il passaggio sul Vignali, concorda solo in parte:

Altare Crucifixi est illorum de Cacciafortis de Senis, super quo habetur quaedam capsula marmorea ad formam sepulchri, et est indecenter munitum, ideo ordinavit in primis illud sepulchrum omnino inde levare, et altare ipsum ornari icona decenti, duobus candelabris et cruce. Altare ipsum est consecratum, et rector saepe ex devotione ad illum celebrat, et propterea prohibuit ad illum posse celebrari donec non fuerit dictum sepulchrum inde levatum, et altare munitum omnibus suis necessariis, ut supra³³.

L'altare era quindi intitolato al Crocifisso già a quest'altezza cronologica. La mensa era consacrata, ma aveva un arredo inadeguato. Il vescovo dispose che, anzitutto, si togliesse l'intero sepolcro e poi si procurassero un'icona decens, due candelieri e una croce. Poiché vi si celebrava spesso «ex devotione ad illum», si proibiva che ciò avvenisse fino alla rimozione della tomba e alla fornitura degli arredi richiesti. Anche se lo scorretto «ad illum», d'interpretazione incerta, si riferisse davvero a Cacciaconte, si ha l'impressione che la venerazione fosse indotta dalla posizione sopra all'altare e non da un culto specifico verso di lui. Comunque sia, mentre il vescovo chiese la rimozione dell'intera tomba, ciò che avvenne fu l'allontanamento della sola statua, probabilmente perché più economico e veloce. I dati attuali non indicano nemmeno un cambiamento di parete per il resto del monumento³⁴.

La disposizione vescovile, come appena detto, prevedeva che al posto della tomba si mettesse un'icona decens. Stando a Lagli il visitatore apostolico fece sostituire la statua di Cacciaconte con una di santa Caterina «vergine e martire», l'alessandrina dunque, non la senese³⁵. Se questa prese letteral-

de' bellartisti senesi, 13 voll., [ante 1835], Firenze 1976, II, p. 21). Traggio dalle *Risposte* il nome completo del Vignali.

³³ *Visita apostolica alla città e diocesi di Arezzo 1583*, a cura di S. Pieri, C. Volpi, 2 voll., Arezzo 2011, II, p. 122.

³⁴ BARTALINI, *L'attività*, p. 257, nota 71 ritiene probabile un'originaria collocazione sul muro di fondo della cappella. A tal proposito va tenuto presente che, stando a Lagli, nell'intervento del 1727 o 1737 il monumento fu ridotto «senza però rimuoverlo dall'antico suo sito» (*Appendice documentaria I*, doc. 2).

³⁵ Sul muro di fondo della cappella si trova una tavola centinata con *Santa Caterina da Siena* attribuita a Giovanni di Lorenzo (A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra [Siena 1990], Milano 1990, pp. 330-333: 331), proveniente però dalla cappella di Santa Caterina nella vicina Modanella (S. PADOVANI, *scheda n. 66*, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Genova 1979, p. 176).

mente il posto di Cacciaconte, fu collocata sulla cassa al di sotto del baldacchino. In alternativa, poté essere messa sull'altare sottostante. Non è chiaro se al tempo del Lagli la *Santa Caterina* fosse ancora nella cappella, mentre si ha la certezza che allora, dopo le modifiche volute dal rettore Cardini, la porzione superiore del baldacchino era appoggiata sulla cassa.

In San Lorenzo oggi non si trova nessuna statua della martire, né un'opera siffatta è segnalata da Francesco Brogi poco dopo la metà dell'Ottocento³⁶. La statua, sempre che Lagli non abbia frainteso i materiali a sua disposizione, poteva provenire dalla cappella di Santa Caterina (dovrebbe trattarsi dell'alessandrina) che si trovava in chiesa, una possibilità supportata da alcuni indizi contestuali. La cappella, già probabilmente esistente verso il 1448, nel 1468 stava «in medio ecclesiae in loco eminenti» e aveva un altare ligneo «nudum omni oportunitate»³⁷. La posizione elevata è confermata dalla visita del 1575: era «collocata supra stratum in tribuna in pariete altitudinis brachiorum 6 incirca (...) a manu dextra ab introitu dicte ecclesiae» e vi si accedeva con una scala di legno; il suo altare era giudicato «omnibus necessariis ornatum» e ne era rettore quel Giovanni Paolo Vignali (qui «de Vignaris») che, lo ricordo, secondo Lagli fu responsabile del rimontaggio della statua di Cacciaconte³⁸. Vignali era ancora in carica nel 1583, quando l'altare è descritto «sub pulpitu»³⁹. Proprio a causa di questa collocazione e perché «indecenter munitum» il visitatore Peruzzi ne ordinava la demolizione e il trasferimento del titolo all'altare di Sant'Antonio, chiedendo a Vignali di farvi dipingere un'immagine della santa⁴⁰.

³⁶ F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena 1897, pp. 462-464. Sembra da escludere un'identificazione con la statua fittile di Lorenzo di Mariano detto il Marrina che, pur riemersa in epoca recente a Serre di Rapolano, pare provenire da Santa Maria in Ferrata a Poggio Santa Cecilia (D. SAVELLI, *Caratteristiche dell'arte nel territorio*, in E. LECCHINI, D. MAZZINI, *Rapolano e il suo territorio [Vol. II]*, Torrita di Siena 1992, pp. 29-39: 34; G. FATTORINI, *Lorenzo di Mariano detto il Marrina: sculture in terracotta da Montefollonico*, «Torrita. Arte, storia, paesaggio», 5, 2014, pp. 47-57: 50). È oggi conservata in Santa Maria Assunta a Rapolano.

³⁷ *Visite pastorali dal 1257 al 1516*, a cura di S. Pieri, C. Volpi, Arezzo 2006, pp. 109, 140.

³⁸ *Visite pastorali dal 1574 al 1584*, a cura lid., Arezzo 2009, p. 43.

³⁹ *Visita apostolica*, p. 123.

⁴⁰ *Ibid.*

4.

L'ispettore dell'Istituto di Belle Arti di Siena Francesco Brogi visitò la chiesa di San Lorenzo nell'aprile del 1865. Presso il fonte battesimale, presumibilmente sopra ad esso, trovò un *Cristo benedicente* in marmo per il quale ipotizzò una provenienza dalla tomba Cacciacanti⁴¹. La statua, attribuita a Giovanni d'Agostino, fino al 1982 si trovava su un altro fonte datato 1926⁴². Dopo la mostra su *Il Gotico a Siena*, dove fu esposta, è stata messa nella cappella Cacciacanti, sopra all'altare moderno situato contro il muro di fondo. In occasione dell'esposizione Alessandro Bagnoli ha chiarito che in origine il *Cristo* stava in una nicchia in posizione elevata e non poteva far parte del monumento funebre, ma senza escludere la provenienza dal corredo decorativo della cappella⁴³.

Le fonti discusse in questa occasione non riportano notizie sulla statua, ma trasmettono dati utili sul fonte battesimale della chiesa. Se dalle visite pastorali quattrocentesche si ricava solo che era protetto sotto chiave, la visita apostolica del 1575 attesta che si trovava in una nicchia presumibilmente chiusa da uno o due sportelli situata verso la metà dell'edificio («intra parietem in medio ecclesiae ad usum armadioli»); il visitatore, il vescovo Stefano Bonucci, chiese di sostituirlo con una pila lapidea da porre in un luogo diverso, così che fosse possibile girarle intorno⁴⁴. Il lavoro era stato eseguito entro il 1579, quando il fonte risultava «a latere sinistro ecclesiae in medio eiusdem iuxta parietem»⁴⁵. Nel 1583 fu descritto come *vas marmoreum pulchrum* che si ordinava di chiudere con una piramide in legno di noce coperta da un conopeo di tela verde e di circondare con una balaustrata lapidea o almeno lignea⁴⁶.

Le *Risposte* dei priori serrigiani e Pecci trattarono del fonte battesimale di San Lorenzo in un brano di stesura non limpida che, in modo particolare nelle versioni di Pecci, collega il fonte di San Lorenzo con quello di Santo

⁴¹ BROGI, *Inventario generale*, pp. 457, 463 e nota 10.

⁴² BAGNOLI, *scheda n. 73*, p. 212.

⁴³ *Ibid.* R. BARTALINI, *scheda n. 40*, in *Scultura gotica senese*, p. 352 (cui si rinvia per ulteriore bibliografia) ha aggiunto l'opzione di una collocazione contro una parete.

⁴⁴ *Visite pastorali dal 1257*, pp. 109 (visita del 1448[?]), 139 (visita del 1468); *Visite pastorali dal 1574*, pp. 42, 43.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁴⁶ *Visita apostolica*, p. 122. Nei pressi del fonte si trovava una *piscina* dove si buttava l'acqua vecchia.

Stefano nel vicino territorio di San Gimignano, lasciando intendere un trasferimento della vasca dalla seconda chiesa alla prima, contestuale alla promozione di San Lorenzo al rango di pieve⁴⁷. Risalendo a monte, all'*Istoria* di Lagli, i fatti appaiono meno incerti, seppure non del tutto chiari. Al tempo di Pio II e del vescovo Filippo de' Medici, forse verso il 1460, la pieve di Santo Stefano fu ridotta a beneficio semplice, mentre l'antica San Lorenzo fuori dalle Serre, non quella *intra moenia* che ospita la cappella Cacciaconti, divenne pieve. Secondo Lagli fu allora «trasportato il sacro fonte battesimale», affermazione che parrebbe indicare uno spostamento effettivo del manufatto. Subito dopo, però, egli testimonia come in Santo Stefano esistesse ancora una «gran pila» monolitica di travertino «fabbricata alla gotica con archi acuti» (le *Risposte* aggiungono: «e grosse colonne consimili»), le dimensioni della quale gli consentivano di dedurre che vi si fosse battezzato per immersione⁴⁸.

In questo quadro è utile accennare infine a un brano dell'*Istoria* relativo alle due chiese di San Lorenzo cassate interamente – me ne sfugge la ragione – sin dalle *Risposte*⁴⁹. Dalla chiesa antica fuori le mura proveniva una pila dell'acqua santa che recava «intorno» l'anno 1328 e il nome del priore Bucius in lettere gotiche incise. La pila si trovava allora in San Lorenzo dentro le mura, dove «serviva di base» a un'altra pila dell'acqua santa⁵⁰.

⁴⁷ *Appendice documentaria I*, docc. 3, 4; BCI, ms. B.IV.17, cc. 121r-v; BMPS, Fondo antico, ms. 76, vol. X, pp. 229-230. Il brano di Pecci, rispetto alle *Risposte*, introduce la specifica che la chiesa di San Lorenzo fosse quella «dentro».

⁴⁸ *Appendice documentaria I*, docc. 2, 3. Va detto che il brano è ambiguo e le osservazioni sugli archi e le colonne potrebbero riferirsi all'edificio e non alla pila. La chiesa di Santo Stefano a Vicoduodecim è stata inglobata nella casa colonica Le pievi. È nominata a partire dal 1040. Il toponimo conserva un diretto riferimento alla numerazione miliare romana (E. LECCHINI, D. MAZZINI, *Rapolano e il suo territorio. Notizie e documenti*, s.l. 1983, p. 133; anche D. SAVELLI, *L'arte nel territorio rapolanese, ibid.*, pp. 223-230: 223).

⁴⁹ L'argomento della pila datata 1328 era stato usato da Lagli per dimostrare che l'antica San Lorenzo godeva del titolo di prioria già in quell'anno. Secondo le *Risposte* (*Appendice documentaria I*, doc. 3), seguite poi da Pecci, la più antica attestazione del titolo di prioria per San Lorenzo fuori le Serre è del 1330.

⁵⁰ *Appendice documentaria I*, doc. 2.

II. *Per Mattia di Nanni e i sedi in Palazzo Pubblico di Siena: precisazioni, nuovi documenti, nuove fonti*

1.

Le pur rade testimonianze dimostrano che il maestro di legname senese Mattia di Nanni, nonostante la morte precoce, s'affermò nella sua città come artefice di prima schiera. Anche per questa ragione, è opportuno rivagliarne i dati biografici. Il nome, anzitutto. La verifica su fonti documentarie vecchie e nuove attesta una non inconsueta oscillazione tra le forme Mattia, Mattio e, con minore frequenza, Matteo/Matteio. Soprattutto, essa prova che lo pseudonimo di norma attribuitogli, Bernacchino, appartenne solo al padre; ne era d'altronde consapevole Gaetano Milanesi, primo editore dei documenti sull'artista⁵¹. Frutto di una lettura distratta proprio dei testi milanesiani, lo slittamento del nomignolo sul figlio si direbbe un fatto d'inizio Novecento, inaugurato da Vittorio Lusini nel saggio fondamentale del 1904 sull'arte del legno a Siena e consolidato da Enzo Carli nel catalogo sulla scultura lignea senese del 1949⁵².

Vita breve – si è detto –, i cui estremi Milanesi indicò nel 1403 e nel 1433, omettendo la fonte per il primo. Tra i battezzati a Siena si rileva per quell'anno una corrispondenza possibile il 24 marzo, cioè un Mattio di Giovanni che ebbe per comare una monna Giovanna⁵³. È probabile che Milanesi facesse riferimento a quest'occorrenza che, di per sé, non garantisce di riguardare il futuro legnaiolo. Quanto all'anno di morte, la notizia fu tratta dal sepoltoario del convento di San Domenico. Milanesi non s'accorse però che la data

⁵¹ Per i documenti su Mattia di Nanni: G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, 1854, p. 240; K. CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's intarsia bench for the Palazzo Pubblico, Siena*, «The Burlington Magazine», 139, 1997, pp. 372-386: 386 e qui, *infra*, l'Appendice documentaria. Per i brani milanesiani sul soprannome: MILANESI, *Documenti*, II, p. 240; ID., *Sulla storia dell'arte toscana. Scritti varj*, Siena 1873, p. 69. La verifica dei documenti editi da Christiansen ha rivelato come in essi la forma del nome sia rispettivamente «Mathio» (doc. II; cfr. *Appendice documentaria* II, doc. 1.a), «Mattio» (docc. III, VI; ASS, Concistoro 365, c. 40r; Biccherna 474, c. 2r) e «Matio» (doc. VII; Biccherna 309, c. 18r).

⁵² V. LUSINI, *Dell'arte del legname innanzi al suo Statuto del 1426*, in *Arte antica senese*, 2 voll., Siena 1904-1905, I, 1904, pp. 183-246: 244; *Mostra della antica scultura lignea senese*, catalogo della mostra (Siena 1949), a cura di E. Carli, Firenze 1949, p. 66. Nel frattempo, se Luigi Dami non citava il nomignolo (*Siena e le sue opere d'arte*, Siena 1915, p. 170), Pèleo Bacci lo faceva con modalità poco chiare (*Due preziose "tarsie" del senese Mattia di Nanni di Stefano detto il Bernacchino*, «La Balzana», 1, 1927, pp. 180-183).

⁵³ «Mattio di Giovanni si batteççò a dì XXIII^o di março. Fu commare mona Giovana» (ASS, Biccherna 1132, c. 182v).

esatta era il 1434 e non il 1433. Se quest'ultimo, infatti, è scritto in modo ben visibile in testa alla pagina, l'altro, che segnala il cambio d'anno lungo il margine sinistro – avanti la registrazione su Mattia di Nanni –, si confonde nel fitto delle postille⁵⁴.

La nota sulla sepoltura fu trascritta da Milanesi in modo parziale. Merita pubblicarla integra, dacché, nella sua concisione, costituisce una fonte essenziale per il profilo e la fama del maestro, ma anche, più in generale, una tessera utile per la storia sociale dell'arte e la letteratura artistica, i suoi *topoi* e la loro diffusione⁵⁵. Se infatti suona partecipe il lamento per la scomparsa dalle eleganti cadenze metriche («Heu, nec artificum manus valet dure resistere morti!»)⁵⁶, seguito da un auspicio pietoso di protezione divina («Benedicatur a Domino»), la definizione encomiastica, «optimus et peritus magister lignaminum», attinge a un repertorio da tempo in uso nelle memorie e nelle sottoscrizioni d'artista⁵⁷; tanto che *peritus*, unito a *in arte* – a ricomporre una formula altrimenti nota –, torna poco oltre per il maestro costruttore Gilio («Magister Gilius peritus in arte hedificatoria obiit et sepultus est die prima martii 1434»)⁵⁸.

Traccia sostanziosa dell'alta reputazione e del ricordo persistente di Mattia, al consolidamento dei quali poté concorrere un'enfatizzazione della morte acerba, è la petizione che il suo maestro Domenico di Niccolò 'dei cori' presentò in tarda età ai governatori senesi denunciando di non aver avuto allievi tranne «maestro Mactio di Bernachino, che seguì l'arte in

⁵⁴ BCI, ms. C.III.2, *Sepoluario di San Domenico*, c. 75v. La data 1433 è ripetuta nella porzione superiore del margine sinistro.

⁵⁵ *Appendice documentaria II*, doc. 2.

⁵⁶ Come mi comunica Massimo Zaggia, il tratto «Heu, nec artificum manus valet» dà quattro piedi esametrici perfetti e il restante tratto «dure resistere morti» dà un'altra perfetta clausola esametrica di tre piedi e mezzo. L'insieme non produce però un esametro. Tecnicamente, si tratta di un buon incastro fra due segmenti metricamente ben congegnati.

⁵⁷ A. DIETL, *In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos*, «Römische Historische Mitteilungen», 29, 1987, pp. 75-125; ID., *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin 2009, I, pp. 60, 108, 119, 263. È degno di nota che l'unica occorrenza di *optimus* censita da Dietl tra le iscrizioni attributive italiane ricorra per l'*architector* Iohannes Capula: siamo a Cagliari nel 1305 (stile pisano), ma il contesto istituzionale e culturale è pisano (O. BANTI, *Operai architetti e attività edilizia del Comune di Pisa nelle epigrafi tra il XIII e il XIV secolo*, in *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra Medioevo ed Età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, 3 voll., a cura di L. D'Arienzo, Roma 1993, II. *Il Mediterraneo*, pp. 151-172).

⁵⁸ BCI, ms. C.III.2, c. 76r. L'anno, secondo il computo moderno, è il 1435. Per la formula *in arte peritus* si veda la nota precedente.

forma, che diventò eccellentissimo maestro»⁵⁹: siamo nel gennaio del 1447, quasi tredici anni dopo il decesso, una distanza temporale non irrilevante.

2.

Il 30 novembre del 1424 il Concistoro senese deliberò di far eseguire le *sedes* da porre nella sala delle Balestre in Palazzo Pubblico, sotto la *Maestà* di Simone Martini⁶⁰. Testimonianze successive indicano che il lavoro fu affidato a Mattia di Nanni e terminato tra il 1430 e il 1431. Ancora a partire dallo studio di Lusini del 1904 alla panca è stata riferita la firma «OPUS. MATHIAE. SENENSIS. IOHANNIS. F. MCCCCXXX» trasmessa da Milanesi, che, dal canto suo, aveva associato l'«iscrizione staccata» a cinque «specchi» intarsiati provenienti dagli scranni solo perché alla sua epoca erano in possesso della stessa «persona privata», supponendo in modo esplicito una provenienza diversa per l'epigrafe: «forse era nella Porta di Cancelleria (...) allogatagli [*i.e.* a Mattia di Nanni] nel 1428»⁶¹.

6

Smantellata agli inizi dell'Ottocento, l'opera era conosciuta solo in modo indiretto sino al 1997, quando Keith Christiansen ne ha identificato alcune parti superstiti. Tre pannelli figurati a tarsia, già noti per via testimoniale e

⁵⁹ MILANESI, *Documenti*, II, p. 237.

⁶⁰ Per la delibera: CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 386, doc. I. I lavori del 1408 di Barna di Torino per i nuovi sedili nella sala di Balìa compresero il trasferimento di un precedente «sedio» al di sotto del *Mappamondo* di Ambrogio Lorenzetti (cioè nella parete di fronte alla *Maestà* di Simone) aggiungendovene degli altri o attaccandolo a quelli già esistenti («e farvi la gionta d'essi sedi vecchi»: S. BORGHESI, L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, pp. 66-67, doc. 33): è un aspetto non pienamente messo a fuoco (cfr. CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 374, nota 17), ma importante per definire meglio il contesto in cui si venne a trovare la panca di Mattia.

⁶¹ MILANESI, *Documenti*, II, p. 240; LUSINI, *Dell'arte*, p. 212 e nota 1. Ancora nel 1915, tuttavia, Luigi Dami (*Siena*, p. 170) era fedele alla pagina milanese, tenendo separati i cinque pannelli e l'iscrizione, per cui riproponeva la possibile pertinenza alla porta. Egli distingueva con scrupolo anche le vicende collezionistiche: sulla scorta della mostra del 1904, per i pannelli s'indicava la proprietà Pelleschi (qui «Palleschi») di Firenze (almeno sino a un allora recente passato), mentre per la seconda un anonimo proprietario privato, probabilmente tenendo conto della sola fonte nota in tal senso, ovvero il brano di Milanesi del 1854. In tempi più recenti, E. CARTER SOUTHARD, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289-1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, tesi di Ph.D., Indiana University 1978, New York-London 1979, p. 266 ha ripreso con fedeltà Milanesi, mantenendo anche il nome «Mattia di Bernacchino», mentre CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 376, nota 27 addebita l'opinione milanese a un'errata citazione di Sigismondo Tizio da parte di Pecci. R. GUERRINI, *scheda n. 2.28a-c, 2.27*, in *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, catalogo della mostra (Siena 2005-2006), a cura di B. Santi, C. Strinati, Siena 2005, pp. 212-216: 212 riconduce dubitativamente la firma alla panca. Per la porta di cancelleria e l'ipotesi di Milanesi si veda anche *infra*.

7 ora montati nella spalliera di una panca incongrua, si conservano presso il
Musée des Beaux-Arts di Montréal. Seguendo le iscrizioni che corrono in
basso, vi sono rappresentati altrettanti personaggi di Roma antica: *Marco*
8 *Curio Dentato*, *Pompeo Magno* e *Quinto Curzio*. Un quarto pannello con *Sci-*
pione Africano al Metropolitan Museum di New York, non documentato, è
stato ricondotto allo stesso complesso in ragione del soggetto, della tecnica,
dello stile e delle misure⁶².

La fonte più antica sinora individuata per il sedile sono le *Historiae Senenses* di Sigismondo Tizio (Castiglione Fiorentino 1458 - Siena 1528), redatte con assiduità dal 1506 fino all'anno della morte⁶³. La notizia, scarna, ne ricorda la messa in opera e si trova dopo due fatti datati 24 febbraio e 5 marzo 1431 (la morte di papa Martino V e l'arrivo in città della notizia dell'elezione del suo successore Eugenio IV), ma, per via del computo *ab incarnatione*, segnati sotto l'anno 1430. Questo il testo: «Per hos dies lignea sedilia sub imagine Marie virginis publico in palatio Senensi et in balistarum aula posita fuere»; accompagnato a margine da: «Sedilia in balistarum aula»⁶⁴.

Per il Quattrocento Tizio s'appoggiò ampiamente sulla cosiddetta cronaca 'degli Aldobrandini'⁶⁵, compilata nella seconda metà del secolo XV e la cui narrazione s'arresta al 1479⁶⁶. Nel 1939 ne fu pubblicata, sotto il nome di Tommaso Fecini, una larga porzione quattrocentesca, ma solo a partire dai fatti del 1431 secondo lo stile *ab incarnatione*⁶⁷. La lettura della parte inedita appena precedente ha svelato, anche per il brano che qui interessa, la dipendenza delle *Historiae* da questo testo, che è tradito in più copie manoscritte appartenenti a raggruppamenti diversi. La più antica è databile al tardo secolo XV; all'anno 1430 vi si legge: «In detto anno furono finiti e sedi a piei

⁶² CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 380.

⁶³ SIGISMONDO TIZIO, *Historiae Senenses*, I, tomo I, parte I, a cura di M. Doni Garfagnini, Roma 1992, p. IX.

⁶⁴ SIGISMONDO TIZIO, *Historiae Senenses*, III, tomo IV, a cura di P. Pertici, Roma 1998, pp. 189-190. La morte di Martino V avvenne in realtà il 20 febbraio.

⁶⁵ *Ibid.*, p. VIII.

⁶⁶ E.B. GARRISON, *The "Aldobrandini" Chronicle*, in ID., *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, 4 voll., Florence 1953-1960, IV, 1960, pp. 45-51; *Inventario dei manoscritti della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena*, a cura di G. Garosi, 3 voll., Siena 2002, I, pp. 130-131; K. CESTELLI, *scheda n. 1.1*, in *Siena e Roma*, p. 119. A tali studi si rinvia, in generale, per la datazione dei manoscritti e per le complesse, ancora irrisolte questioni sul testo. Nella discussione che segue si terrà conto dei soli testimoni sinora individuati che conservano il brano sulla panca.

⁶⁷ *Cronache senesi*, pp. 837-874.

la *Madonna* della sala delle Balestre»⁶⁸. È chiaro che il passo di Tizio ne sia una traduzione sostanziale (integrata da due precisazioni qui sottintese, il materiale dei *sedilia* e l'identità del palazzo) che 'parafrasa' il termine dei lavori nell'installazione. Inoltre, nella cronaca il ricordo è interposto tra le notizie del 20 febbraio e del 5 marzo, datando l'avvenimento – in un'adesione rigorosa al testo che il riferimento temporale sommario («Per hos dies») invita a considerare con cautela –, entro quella forbice cronologica del 1431. Per ragioni, direi, di compattezza narrativa, Tizio accostò le due memorie sui papi, tradendo la sequenza della sua fonte e finendo così per suggerire una datazione posteriore al 5 marzo⁶⁹.

Dal testimone di fine Quattrocento appena citato dipendono due copie più tarde⁷⁰. Accanto a questo raggruppamento ve n'è un secondo composto da quattro manoscritti – con i due più antichi datati al secolo XVI – dove si fa il nome dell'autore dei *siedi*: «In detto anno forno finiti e sieda a piei la *Madonna* della sala delle Balestra fatti per maestro Martino di Bernachino»⁷¹. Strettamente collegato a questo insieme è un unico testimone che riporta il nome del maestro come «Mariano di Bernardino»⁷². Un'ultima famiglia di quattro membri si distingue per l'*incipit* e per il nome: «Si fecino i sedi a piei la *Madonna* de la sala delle Balestre; li fe' maestro Martino di Bernardino»⁷³.

L'esplicitazione del legnaiolo in alcuni testimoni è un dato notevole. Le attestazioni scorrette e discordi – Martino di Bernacchino, Martino di Bernardino, Mariano di Bernardino – si devono agli errori di più copisti. Difficile stabilire da dove lo scrittore del più antico esemplare col nome traesse l'identità del maestro e se questa fosse in una forma già corrotta. La sottoscrizione sull'opera non poté in ogni modo esserne la fonte esclusiva,

⁶⁸ BCI, mss. A.VI.8-9, II, A.VI.9, c. 136v.

⁶⁹ Cfr. CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 375 e nota 24.

⁷⁰ ASS, mss. D34-35, II, D35, p. 168; BMF, ms. Pecci 8, c. 108r. La seriazione interna di questo, come degli altri raggruppamenti, è questione che esula dalle competenze di chi scrive. In questa sede si esamina solo il brano sulla residenza intarsiata, con l'ausilio dei ricordi immediatamente precedente e successivo.

⁷¹ BCI, ms. A.VI.12, c. 177v. Con minime varianti, riportano lo stesso testo: BCI, ms. A.III.25, c. 107r; BCI, ms. A.X.71, c. 131r; BAV, ms. Vat. Chigi G.I.13, c. 187v.

⁷² BCI, ms. A.XI.36, c. 188r.

⁷³ BCI, mss. A.IV.1-2, II, A.IV.2, c. 115v. Con minime varianti riportano lo stesso testo: BCI, ms. A.VI.10, c. 169r (dove il nome del maestro è «Martino di Bernardino»); ASS, ms. D36, p. 276; BMF, ms. Pecci 124, c. 108r (dove il nome di battesimo era stato erroneamente indicato come Bartalo, poi depennato e corretto in Martino).

perché attribuiva il lavoro a *Mattia di Nanni*. Due le soluzioni plausibili: egli disponeva di una testimonianza scritta di qualche tipo, documentaria o memoriale, oppure in città si ricordava ancora l'artefice, avendo contezza del suo lavoro e potendolo collegare al manufatto firmato.

3.

10-13

Tra le forre degli *Zibaldoni* di Alessandro Romani (Scansano 1800 - Siena 1854 o 1855) – imponente, magmatica e misconosciuta raccolta di appunti eruditi, memorie storiche e note personali – si conservano tre passaggi inediti relativi al *sedio* nella sala delle Balestre⁷⁴. Due riguardano un'iscrizione problematica della quale si dirà oltre; il terzo, più denso e datato 4 luglio 1847, trasmette una serie d'informazioni nuove, alcune fondamentali⁷⁵. Partirò da quest'ultimo e dalle notizie sullo smontaggio e sulla dispersione.

Una postilla anonima del gennaio 1809 al secondo tomo della raccolta delle iscrizioni senesi (1730) di Giovanni Antonio Pecci ha indotto a situare l'asportazione del mobile in quell'anno. La data, in realtà, si riferisce senza dubbio all'apposizione della nota stessa (che, per inciso, è da attribuire alla mano di don Assunto Picchioni) e al riconoscimento della firma di «Simone di Memmo» sotto alla *Maestà*⁷⁶. Stando a Romani, invece, lo «scempio» accadde (o almeno avviò) nel 1808. Se la possibile retrodatazione lieve appare una questione marginale, ben più rilevante è la menzione del legnaiolo che tolse la residenza per sostituirla con un «ballatoio», Giuseppe Rossi, rima-

⁷⁴ Per alcune note su Alessandro Romani e gli *Zibaldoni*: C. SANTINI, *Un disegnatore senza fortuna*, in *Il taccuino senese di Alessandro Romani. Il ms. E IV 11 della Biblioteca Comunale di Siena*, Siena 2000, pp. 7-14. Gli *Zibaldoni*, in 47 volumi, si conservano presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena con le segnature D.IV.1-47.

⁷⁵ *Appendice documentaria II*, doc. 3.c. A c. 1r, tuttavia, si specifica che il volume fu cominciato il 14 luglio 1847 e terminato nel settembre dello stesso anno. Il ricordo sulla panca, quindi, fu probabilmente annotato altrove in prima battuta.

⁷⁶ ASS, ms. D5, G.A. PECCI, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni, arme, e altri monumenti, sì antichi, come moderni, esistenti nel Terzo di San Martino, fino a questo presente anno 1730. Libro secondo*, c. 194v. In G. BORGHINI, *La decorazione*, in *Palazzo Pubblico*, pp. 145-349: 266 si proponeva con cautela un'identificazione del postillatore con Giovacchino Faluschi. A qualche anno di distanza Luigi De Angelis rivendicò il primato della scoperta (L. DE ANGELIS, *Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita nobil terra della Toscana primo ristoratore dell'Arte musivaria in Italia nelle quali di parla distintamente della detta sua patria*, Siena 1821, p. 21). Per un confronto con la mano dell'annotatore: ASS, ms. D59, B. FANTASTICI, *Campione di tutte le fabbriche, strade, piazze, fonti, acquidotti, canali e cloache pubbliche appartenenti alla comunità di Siena. Compilato dall'ingegner Bernardino Fantastici provveditore della medesima comunità nell'anno MDCCLXXXIX*, copia di A. Picchioni, 1808. Sull'attività erudita di Assunto Picchioni tornerò in altra sede.

sto in possesso dei cinque pannelli figurati che si erano salvati e del «fregio di detto bancone», ovvero del sedile, con la firma di Mattia di Nanni⁷⁷. Era dunque il Rossi la «persona privata» che li aveva verso il 1854, quando Milanese li ricordò per la prima volta? È possibile; più difficile, però, che egli possa coincidere col «raccoglitore d'anticaglie in Siena» nelle mani del quale «si vedevano» non molti anni avanti il 1873, al tempo della seconda citazione di Milanese⁷⁸. Grazie a Romani abbiamo comunque la certezza che già nel 1847 le tarsie scampate corrispondevano alle cinque che il fiorentino Enrico Pelleschi espose nel 1904 alla *Mostra dell'antica arte senese* e che, se davvero apparteneva al medesimo complesso, il pannello di New York si disperse prima d'allora⁷⁹.

⁷⁷ *Appendice documentaria II*, doc. 3.c. Il nuovo arredo fatto da Rossi è forse il mobile che s'intravede nella foto Lombardi edita in P. ROSSI, *Simone Martini e Petrarca*, in *Arte antica*, pp. 160-182: 164. La sede del tribunale – sino ad allora alloggiato nel palazzo – fu rimossa al tempo del sindaco Lisini (1900-1905; L. SBARAGLI, *Il Palazzo del Comune di Siena*, Siena 1932, p. 84) nell'ambito della sistemazione del palazzo in vista della mostra dell'antica arte senese del 1904. Per un'immagine della sala durante la mostra: M. CIVAI, *L'invenzione del museo. Il Palazzo Pubblico e la Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904*, in *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, a cura di G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli, catalogo della mostra (Siena 2005-2006), Siena 2005, pp. 41-49: 44-45, fig. 4 (il saggio tratta dei lavori al palazzo prima e in previsione della mostra, ma non affronta il tema specifico dei lavori in questa sala). Secondo Alessandro Bagnoli la zoccolatura dipinta a finte specchiature lapidee fu probabilmente in parte rifatta da Francesco Brogi negli interventi documentati alla *Maestà* del 1871 o del 1880, per essere di nuovo occultata da un «bancone del tribunale» – che, dunque, dovrebbe essere stato messo in opera almeno dopo il 1871 – testimoniato appunto da alcune fotografie databili al 1890 circa (A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 163, 164 nota 9). Tra di esse, tuttavia, la foto Lombardi sembra sia da datare a un tempo anteriore alle altre per via dell'assenza del busto di Umberto I Savoia. L'attività di Paolo Lombardi iniziò, pare, nel 1849 (F. MALANDRINI, P. CESARINI, *Paolo Lombardi fotografo a Siena*, in *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, catalogo della mostra [Firenze, 28 settembre - 26 novembre 1989], Firenze 1989, pp. 137-138: 137) e un 'intero' della *Maestà* risulta sin dal suo primo catalogo, del 1874 (*Stabilimento fotografico premiato del Cavaliere Paolo Lombardi. Siena alla Costarella. Catalogo delle fotografie fatte sui dipinti, monumenti, sculture, intagli, ed altre opere d'arte*, Siena 1874, p. 9, n. 141); molto verosimilmente la medesima foto continuerà a essere registrata nei successivi cataloghi del 1879 (p. 20, n. 372) e del 1899 (p. 20, n. 564). Allo stato delle conoscenze attuali, pertanto, pare più verosimile che l'intervento sullo zoccolo fu contestuale al restauro del dipinto eseguito in previsione dell'evento del 1904.

⁷⁸ MILANESI, *Sulla storia*, p. 69.

⁷⁹ Cfr. *Mostra dell'Antica Arte Senese. Aprile-Agosto 1904. Catalogo generale illustrato*, Siena 1904, p. 328, nn. 18-22.

4.

Come detto, Milanese non riferì la sottoscrizione di Mattia al sedile, congetturandone anzi la pertinenza alla porta della cancelleria commissionata nel 1428. Data l'estensione della firma l'ipotesi pare ammissibile solo pensando a lettere relativamente piccole e forse disposte su più righe. Stando però a Romani, che nel 1847 osservò con attenzione i frammenti presso il Rossi, la firma si trovava nel fregio della panca, del quale misurò l'altezza⁸⁰. La specificità di questi dati invita a considerarli affidabili e, pertanto, a mettere in discussione il brano di Milanese. Se le affermazioni di Romani sono veritiere, se ne deve dedurre che intorno al 1854 Milanese scrivesse sulla scorta d'un ricordo fallace o, non avendo visto l'epigrafe coi propri occhi, di notizie riportate da altri, magari in modo incompleto. La seconda opzione non è così remota, considerando soprattutto come egli mancò di registrarne un dato notevole come la materia metallica⁸¹. In tal caso il suo informatore poté essere lo stesso Romani, col quale intratteneva un rapporto amichevole che comprendeva lo scambio d'informazioni⁸².

Sono perciò la cronaca 'degli Aldobrandini' e la testimonianza di Romani a vincolare la sottoscrizione di Mattia alla panca intarsiata. A sostegno di questa relazione si può aggiungere un nuovo documento sulla porta della cancelleria affidata a Mattia nell'estate del 1428. Il 18 febbraio del 1430 – ma, a Siena, 1429 – l'artista fu pagato 26 fiorini per quell'uscio, che allora risultava «fatto»⁸³. Una sua eventuale datazione, quindi, sarebbe dovuta essere 1429 e non 1430. Non disponiamo di elementi documentari sufficienti per stabilire una cronologia articolata dei lavori del sedile, né per accertare se e come le due fabbriche si sovrapposero. La serie dei registri di entrata e uscita della Biccherna presenta una lacuna molto estesa tra il luglio del 1425 e il dicembre del 1438, privandoci della fonte di norma principale per questo genere d'informazioni⁸⁴. Tale perdita è risarcita in parte minima dai tomi

⁸⁰ *Appendice documentaria II*, doc. 3.c. Non riesco per ora a sciogliere il dubbio sull'unità di misura adottata. La cifra è «1,4».

⁸¹ Si veda *infra*.

⁸² SANTINI, *Un disegnatore*, p. 14; P. PETRIOLI, *Gaetano Milanese. Erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena 2004, pp. dcccxiv, dcccxxix-dcccxxxii.

⁸³ *Appendice documentaria II*, doc. 1.g. La consistenza della cifra, inoltre, suggerisce che si potesse trattare del saldo.

⁸⁴ Cfr. *Archivio di Stato di Siena. Archivio della Biccherna del Comune di Siena. Inventario*, Roma 1953, pp. 50-51.

rimasti delle serie *Significazioni e Memoriali dei debitori e creditori* prodotte dallo stesso ufficio, dove si rintracciano alcune attestazioni dell'artefice e della panca. Nella loro ripetitività esse consentono di acclarare almeno due punti: che il debito di 795 lire che Mattia risultava avere col Comune era collegato al «coro di palazzo»⁸⁵; e che quel debito, documentato per la prima volta nel 1428 e che si continuò a registrare fino al 1433 (e forse oltre, ma qui un'ulteriore lacuna ne interrompe la tracciabilità), doveva risalire a un tempo relativamente lontano, poiché era in cima alla lista dei crediti comunali fin dalla sua più antica comparsa⁸⁶.

La possibilità di una sovrapposizione cronologica tra le manufatture della panca e della porta è comunque molto concreta. Intorno al 1426-1427, mentre lavorava al sedile, Mattia realizzò la porta della sacrestia, completata entro il 30 aprile 1427⁸⁷. Un documento inedito attesta un suo ulteriore lavoro per l'arredo del palazzo che dovette alternarsi all'impegno dei *sedi*: una delibera concistoriale del 26 aprile 1427, infatti, indica che era impegnato nella sistemazione («in attamine») del banco del Concistoro⁸⁸.

5.

La nota di Romani trasmette dati importanti su più aspetti della firma del *magister lignaminis*. Il testo corrisponde, confermandola, alla successiva restituzione di Milanesi. Ma, come detto, è dubbio se questi abbia visto l'iscrizione di persona o piuttosto ne abbia avuto notizia da altri, possibilmente dallo stesso Romani (nel qual caso, ovviamente, la coincidenza tra le due letture perderebbe di qualsiasi efficacia probatoria). Comunque siano andate le cose, rispetto a Milanesi la trascrizione di Romani è più interessante, perché mimetica. Il grado di aderenza dei singoli particolari all'originale perduto è da considerare con cautela, ma l'uso di lettere capitali siffatte

13

⁸⁵ *Appendice documentaria II*, docc. 1.c-f, 1.h-i. Cfr. CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 386, docc. VI, VII, con la trascrizione parziale o la sola citazione di documenti qui trascritti per esteso.

⁸⁶ *Appendice documentaria II*, doc. 1.c. Cfr. CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 375. Sono documentati tre prestiti del Comune a Mattia: due, entrambi risalenti al marzo del 1426, per la panca; il terzo, cassato il 30 aprile 1427, per la porta della sacrestia (*ibid.*, p. 386, docc. II-IV; con qualche imprecisione nella trascrizione).

⁸⁷ *Ibid.*, doc. IV.

⁸⁸ *Appendice documentaria II*, doc. 1.b.

è coerente con i *tituli* dei pannelli sopravvissuti⁸⁹ e, più in generale, con il contesto senese coevo.

Ha valore pregevole la notizia che le lettere erano in piombo, certo dorato in origine, «incastrate» in una fascia in legno di quercia. È lecito chiedersi se tale soluzione raffinata e, per quanto è noto, rara fosse stata sollecitata dalle epigrafi dorate dipinte nella soprastante *Maestà*⁹⁰; tra di esse, la *responsio Virginis ad dicta sanctorum*, che corre lungo il margine inferiore del campo figurato, pertanto poco sopra la zona dove presumibilmente stava il «fregio» con la sottoscrizione, è animata da un effetto tridimensionale. Non escludo che le lettere della firma potessero essere realmente tridimensionali, ossia sporgenti dal piano di fondo. Vale qui la pena di ricordare che mentre Mattia lavorava al sedile, nel 1425, si ordinava e si realizzava un grande *Nome di Gesù* in rame dorato da porre sulla facciata del palazzo. Oltre al trigramma, esso doveva avere «aliis licteris» e almeno i suoi raggi dovevano essere «rilevati», termine interpretabile come un riferimento alla loro tridimensionalità⁹¹.

Sappiamo da Romani che erano metallici anche alcuni dettagli del perduto o non ancora identificato *Orazio Coclite*. Aveva nella corona delle piccole maglie circolari intrecciate in stagno e ancora di stagno erano le «filettature lucide» della «fiammella» che sorgeva da terra. La figura fu restaurata nello stesso 1847 in cui Romani scriveva ed è verosimile che le notizie dettagliate derivassero dall'osservazione accurata del manufatto consentita da quell'intervento, al pari, forse, dei dati sulle essenze dei legni (giusta o meno la loro identificazione) e sulle tecniche esecutive⁹². Il nome del restauratore è taciuto, ma è plausibile che si trattasse del legnaiolo Rossi, allora possessore dei frammenti. L'attendibilità della testimonianza sugli inserti metallici è confermata in modo indiretto dalle analisi moderne sullo *Scipione Africano* di New York, che hanno rivelato come alcune strisce dell'elmo

8

⁸⁹ Per la questione della genuinità di queste iscrizioni si veda *infra*.

⁹⁰ Cfr. BAGNOLI, *La Maestà*, p. 40.

⁹¹ MILANESI, *Documenti*, II, pp. 128-131, docc. 89, 90 (le citazioni da pp. 130 e 131); U. MORANDI, *Documenti*, in *Palazzo Pubblico*, pp. 413-436: 425, docc. 291-296. Il disegno, la decorazione pittorica, la doratura e la messa in opera furono affidati al pittore Battista di Niccolò da Padova, mentre le parti metalliche furono alloggiate all'orafo Turino di Sano e al figlio Giovanni. Il modello espressamente richiamato in entrambi gli ingaggi degli artisti era il *Nome di Gesù* dipinto nella sala delle Balestre.

⁹² *Appendice documentaria* II, doc. 3.c.

siano fatte di una lega proprio di piombo e stagno⁹³.

Romani copiò mimeticamente anche le didascalie identificative delle cinque figure. Quanto ai testi, se la riproduzione dei *tituli* di *Catone Uticense* e *Orazio Coclite* colma una lacuna sinora totale (grazie al catalogo della mostra del 1904 erano noti solo i soggetti)⁹⁴, il confronto degli altri tre con i corrispettivi esistenti palesa un riscontro perfetto nei casi di «Marcus Curius» e «Quintus Curcius» e due lievi differenze in «Magnus Ponpeus» (in Romani «Magnius Pompeus»). Quanto alle forme, considerando l'approssimazione insita nella natura dell'appunto, il grado di aderenza ai tre pannelli verificabili è buono. Il catalogo della mostra del 1904, tuttavia, individuava tutti e cinque i *tituli* come rifacimenti, un'affermazione che – se non erro – non è stata colta dai commentatori successivi. Se ciò fosse vero, se ne dovrebbe dedurre che i rifacimenti avvennero prima del 4 luglio 1847, non solo perché le iscrizioni attuali corrispondono per testo e forma a quanto riportato da Romani⁹⁵, ma anche perché Antoine Wilmering pare aver riscontrato le medesime caratteristiche materiali delle iscrizioni di «Magnus Ponpeus» e «Quintus Curcius» nello *Scipione Africano* del Metropolitan, che già a quel tempo non faceva parte del gruppo. Avendo rilevato nell'iscrizione di «Marcus Curius» un legno e un materiale di riempimento diversi rispetto agli altri, lo stesso Wilmering ha suggerito viceversa la possibile natura posticcia di quel solo *titulus*⁹⁶.

13

7

⁹³ A. WILMERING, *Domenico di Niccolò, Mattia di Nanni and the development of Sienese intarsia techniques*, «The Burlington Magazine», 139, 1997, pp. 387-397: 394 e nota 17. In questa e nelle altre tre figure sono presenti dettagli in osso (*ibid.*). In questo senso non è decisivo che il pannello americano facesse o meno parte del complesso. È importante invece che lo si possa ricondurre allo stesso artista.

⁹⁴ La forma «Uticens*i*s», con l'omissione della *i* finale è verosimilmente dovuta a una svista di Romani.

⁹⁵ Se non disponessimo del parere di Antoine Wilmering (si veda *infra*) e volendo dar credito al catalogo del 1904, si potrebbe anche ipotizzare che Romani documentasse le iscrizioni originarie e che queste fossero rifatte in un momento successivo, tra il 1847 e il 1904.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 397. Sulla scorta di questo giudizio, CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 380 ha rilevato una maggiore 'modernità' del *titulus*, giudicata forse non casuale. Allo stato dei dati attuali, anche per un eventuale rimaneggiamento o rifacimento delle iscrizioni il maggior indiziato è Giuseppe Rossi.

6.

I documenti sulla manifattura del sedile non indicano il numero degli stalli, né la loro funzione pratica specifica. La delibera di commissione del 1424 ne dichiarava le finalità decorative e promozionali («ad decus et ornatum palatii et honorem comunis»)⁹⁷. Stando a Romani, non è noto su quale base, gli «specchi» figurati erano nove; il tono risoluto con cui si riferiva ai cinque «rimasti» sembra comunque garantire una sua cognizione sicura della consistenza un tempo maggiore del complesso⁹⁸. Dati i membri della signoria a quell'altezza cronologica, nove priori più il capitano del Popolo, Christiansen ha invece proposto che fossero dieci⁹⁹. L'ipotesi è ragionevole, ma la mancanza di un'indagine soddisfacente sulle attività svolte nella sala e sul suo allestimento per questo periodo consiglia prudenza; tanto più che, almeno per le spalliere ad arazzo, la corrispondenza tra occupanti e figure a tergo non si direbbe assicurata: verso la metà del secolo l'arazziere forestiero Giachetto di Benedetto fece per la sala del Concistoro una spalliera con undici figure, seppure destinata alla postazione dei signori¹⁰⁰.

Giusto tramite l'argomento delle spalliere ad arazzo, altri paiono essere giunti alla conclusione dello studioso statunitense, benché in modo non esplicito. A partire, credo, da Ettore Romagnoli è stato talvolta affermato che la spalliera con dieci figure fatta dallo stesso Giachetto per la sala del Consiglio fosse sovrapposta alla panca di Mattia¹⁰¹, e perfino che ne riprendesse le immagini¹⁰². La documentazione dimostra senza dubbio che entro

⁹⁷ *Ibid.*, *Mattia di Nanni's*, p. 386, doc. I.

⁹⁸ *Appendice documentaria II*, doc. 3.c.

⁹⁹ CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 380. Dieci è il numero massimo possibile per GUERRINI, *scheda n. 2.28a-c*, 2.27, p. 215.

¹⁰⁰ MILANESI, *Documenti*, II, p. 212. La spalliera (col bancale relativo) è da identificare con quella ordinata per stare «circum residentiam magnificorum dominorum» il 18 gennaio 1446 (ASS, Concistoro 480, c. 13v; cfr. G. CECCHINI, *L'arazzeria senese*, «Archivio storico italiano», 120, 1962, pp. 149-177: 157 [con l'anno 1445, secondo lo stile senese]). Assente ancora nell'inventario del 1449, è attestata in opera nel 1457 (ASS, Concistoro 2521, cc. 18v-19r, 26v).

¹⁰¹ E. ROMAGNOLI, *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Siena 1822, pp. 85-86. Si vedano anche [ID.], *Guida della città di Siena per gli amatori delle Belle-Arti*, Siena 1832, pp. 101-102 e ID., *Biografia cronologica*, I, p. 337. Negli studi recenti è stata ripresa con cautela da CARTER SOUTHARD, *The Frescoes*, p. 445. La presenza di un arazzo di Giachetto sulla panca, con un dubbio sul soggetto (per l'opzione si veda *infra*), è data per certa in BORGHINI, *La decorazione*, pp. 266-267 (con un erroneo riferimento a Milanesi). Prudente e sfumato CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 379 e nota 42.

¹⁰² M. ISRAËLS, *Lodovico di Luca pittore ornatista del primo Rinascimento senese*, in *Sano di Pietro*.

il 1449 nella sala del Consiglio vi fosse una grande spalliera di Giachetto con dieci «romani famosi» posta «dove secchano i magnifici signori»¹⁰³. L'opera era stata commissionata il 30 aprile 1445 per, verosimilmente, sostituire il panno in uso, richiedendo che avesse misure a questo corrispondenti¹⁰⁴. Le informazioni nella carta d'allogagione permettono una prima confutazione: vi si specifica infatti che le dieci figure dovessero essere «rectis non sedendum» (e separate tra loro da un albero), negando la possibilità che fossero esemplate su quelle a tarsia che, nei casi noti, sono tutte sedute¹⁰⁵.

Il collegamento tra la panca di Mattia e l'arazzo di Giachetto in realtà non sussiste, frutto com'è di un riferimento anacronistico ancora addebitabile a Romagnoli. Tra il 1343 e il 1560-1561 la sala del Consiglio non fu la sala con la *Maestà* di Simone, allora detta delle Balestre o del Mappamondo (dall'opera perduta di Ambrogio Lorenzetti), ma l'aula sopra alle carceri lungo Salicotto. Fu solo con la caduta della repubblica senese che l'assemblea cittadina tornò a riunirsi nella sala della *Maestà*¹⁰⁶. Alla confusione, rimasta in

Qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento, giornate di studio nel sesto centenario della nascita (Siena-Asciano 2005), a cura di G. Fattorini *et al.*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 95-127: 101.

¹⁰³ MILANESI, *Documenti*, II, p. 212; ASS, Concistoro 2521, c. 19r (da cui la citazione). Per il secondo documento cfr. ISRAËLS, *Lodovico di Luca*, p. 110, nota 65. Una trascrizione più ampia in G. FATTORINI, *scheda n. 0.6*, in *Siena e Roma*, p. 76 (con la data 1448), che identifica la spalliera e il relativo bancone citati con i mobili di Mattia e non con gli arazzi. La lista dei lavori di Giachetto, integrata, è anche in CECCHINI, *L'arazzeria*, pp. 176-177, doc. VII (con un refuso nella segnatura), che ne data la scrittura al tardo Cinquecento: a me sembra del secolo precedente.

¹⁰⁴ Fu finita probabilmente entro il 18 gennaio 1446 e sistemata nell'estate del 1447 insieme al relativo bancale, consegnato (con un altro) l'8 luglio: CECCHINI, *L'arazzeria*, pp. 157 (con la prima data in stile senese), 160, 171-172 (doc. III). La spalliera foderata entro il 25 agosto era appunto per la sala del Consiglio, non per il Concistoro (cfr. ASS, Concistoro 489, c. 37v). La corrispondenza delle misure altrimenti note (MILANESI, *Documenti*, II, p. 212; ASS, Concistoro 2521, c. 19r) consentono l'identificazione certa del bancale, decorato con le armi del Comune e del Popolo. Il 6 settembre si deliberò di dotare la spalliera di una tenda e di foderare il bancale (CECCHINI, *L'arazzeria*, p. 160).

¹⁰⁵ Erano seduti anche *Catone Uticense* e *Orazio Coclite* (*Appendice documentaria* II, doc. 3.c.; *Mostra dell'Antica Arte*, p. 328, n. 19). H. SMIT, 'Un si bello et onorato mistero'. *Flemish weavers employed by the city government of Siena (1438-1480)*, in *Italy and the Low-Countries – Artistic relations. The fifteenth century*, atti del convegno (Utrecht 1994), ed. by V.M. Schmidt *et al.*, pp. 69-78: 72 segnala come le piante «hung with coats of arms» siano un elemento tipico degli arazzi fiamminghi. È plausibile che una sistemazione del genere fosse anche a Siena, ma il documento richiedeva la presenza degli stemmi comunali senza specificarne la posizione.

¹⁰⁶ F. POZZI, *Le carceri e la sala grande del Consiglio. Origine e funzioni dalla costruzione alla caduta della Repubblica*, A. CARNIANI, F. POZZI, *Appendice documentaria* e L. GALLI, *Dal palazzo della Campana al Teatro degli Intronati (1560-1798)*, in *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di*

alcuni studi recenti, può aver contribuito una lettura distratta dell'autorevole Pecci e del suo 'perpetuatore' Giovacchino Faluschi, i quali, tuttavia, a più riprese avevano esposto con chiarezza i termini della questione¹⁰⁷. La possibilità che la spalliera con le dieci figure potesse soprammettersi al sedile era stata peraltro messa implicitamente in crisi da Christiansen considerando le misure: la prima aveva infatti una lunghezza approssimativa di 11 metri contro i 9,85 del muro. A fugare ogni dubbio residuo si aggiunga che la delibera del 1424 chiedeva di scialbare «circum circa cum calce ita quod murus totaliter coperiatur», dove *circum circa* è da riferire alle *sedes*, che dunque non avrebbero occupato l'intera porzione bassa della parete¹⁰⁸.

È altrettanto da negare l'ancor più fragile tradizione parallela secondo cui la panca sarebbe stata coperta dagli arazzi che riproducevano le pitture di Ambrogio Lorenzetti nella sala della Pace, ordinati a Giachetto nel 1447¹⁰⁹. È scaturita da interpretazioni forzate di una nota di Scipione Borghesi e Luciano Banchi che deriva a sua volta dalle affermazioni fuorvianti di Romagnoli¹¹⁰.

Siena. Dal consiglio della Campana al salone delle commedie, a cura di L. Vigni, E. Vio, Pisa 2010, pp. 111-133, 135-139: 138 (doc. 82), 159-185: 159-160.

¹⁰⁷ ASS, ms. D5, PECCI, *Raccolta*, cc. 191r, 194r; ID., *Relazione delle cose più notabili della città di Siena. Sì antiche, come moderne*, Siena 1752, pp. 75, 77; ID., *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena a uso de' forestieri. Ricorretto e accresciuto*, Siena 1759, pp. 88, 90 (così anche nell'ed. Siena 1761); G. FALUSCHI, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta*, Siena 1784, p. 111; ID., *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta*, Siena 1815, p. 96. È degno di nota che Faluschi abbia «siede» nel 1784 e «sedeva» nel 1815, cioè dopo lo smontaggio della panca. Pecci e Faluschi paiono ad esempio fraintesi in CARTER SOUTHARD, *The Frescoes*, p. 266 e in GUERRINI, *scheda n. 2.28a-c*, 2.27, p. 212. Fonte trascurata per la panca è B. FANTASTICI, *Campione di tutte le fabbriche, strade, piazze fonti, acquidotti, canali e cloache pubbliche appartenenti alla comunità di Siena – MDCCCLXXXIX*, a cura di C. Cresti, Siena 1992, p. 22, il cui testo dipende però da Pecci. Per i rapporti tra le guide di Pecci e Faluschi: M. DEI, *Pecci, Della Valle e Faluschi: eruditi settecenteschi a confronto sull'arte senese*, in *Giovanni Antonio Pecci: un accademico senese nella società e nella cultura del XVIII secolo*, atti del convegno (Siena 2004), a cura di E. Pellegrini, Siena 2004, pp. 227-246: 243-246.

¹⁰⁸ CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, pp. 375, 379 nota 42, 386 doc. I.

¹⁰⁹ L. SBARAGLI, *Il Palazzo del Comune di Siena*, Siena 1932, pp. 83-84; CECCHINI, *L'arazzeria*, pp. 160-161, 162, 168-169 (che parla di «sala del Concistoro» con un riferimento erroneo alla nota di Borghesi e Banchi). Tratta il caso con prudenza GUERRINI, *scheda n. 2.28a-c*, 2.27, p. 216. Sull'esito incerto di questi arazzi si veda anche SMIT, *Un sì bello*, p. 77, nota 18 (con un'ipotesi poco persuasiva).

¹¹⁰ BORGHESI, BANCHI, *Nuovi documenti*, p. 158, nota. Si veda anche CARTER SOUTHARD, *The frescoes*, pp. 269-270, 446.

7.

La già menzionata silloge epigrafica di Pecci del 1730 dedica al *sedio* questo brano:

La residenza di legname dove risiede la signoria nel tempo de' consigli e in altre circostanze fu fatta nel 1429 come dice il Tizio al tom. 4. Nel cornicione della medesima si leggono queste parole: «Due res A. O. excludunt seditiones et tuentur concordiam, si pariter ipsi et imperare et parere sciant»¹¹¹.

9

Nessuna traccia qui della sottoscrizione di Mattia datata 1430. Pecci, anzi, rifacendosi a Tizio collocava nel 1429 la fattura della panca, senza nemmeno rilevare il contrasto con l'anno presente su di essa¹¹². Si tratta di omissioni singolari, specie per un commentatore di solito attento, tali da dubitare che intorno al 1730 la firma fosse visibile; in tal senso, la posizione presumibilmente analoga delle due scritte, il «cornicione» (Pecci) e il «fregio» (Romani), alimenta i sospetti. È una questione sulla quale si tornerà.

Gli *Zibaldoni* D.IV.42 e D.IV.47 di Romani riportano in modo apparentemente mimetico, in maiuscola gotica, l'iscrizione trådita da Pecci in corsivo oltre un secolo avanti¹¹³. In entrambi i casi Romani ne segnalò genericamente la presenza nel sedile, senza specificare la posizione, dichiarando che il mobile non esisteva più e che di esso aveva parlato Tizio. Milanesi, da parte sua, non vi fece alcun cenno, né, tanto meno, essa fu ricordata nel catalogo della mostra del 1904.

10, 11

Le date apposte in apertura ai due volumi di Romani indicano che la stesura del secondo è anteriore e risalente al giugno del 1846, mentre l'altro fu avviato nel luglio del 1847. L'antecedenza della nota in D.IV.47 è comprovata dalle differenze tra i due testi: in D.IV.47 si riporta una lacuna o una parola non interpretata (là dove Pecci ha *ipsi*) assente in D.IV.42; inoltre, come in Pecci, D.IV.47 ha *parere*, l'altro invece ha *parcere*. Sono tuttavia numerose le discrepanze col manoscritto pecciano: oltre alla mancata lettura di *ipsi*, la lezione *rex* per *res*, l'assenza di «A. O.», la restituzione abbreviata

¹¹¹ ASS, ms. D5, PECCI, *Raccolta*, c. 194r. Al margine destro: «Residenza di legno della signoria». Cfr. BORGHINI, *La decorazione*, p. 266; CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 375; BAGNOLI, *La Maestà*, p. 162. Si veda *infra* per l'edizione di Roberto Guerrini.

¹¹² Tizio, come si è visto, riporta in realtà l'anno 1430. La discordanza deve derivare dalla collocazione dei fatti in prossimità del passaggio dell'anno senese.

¹¹³ *Appendice documentaria* II, docc. 3.a, 3.b.

di *seditiones* e la presunta riproduzione imitativa. Tali differenze possono avere tre spiegazioni: la consultazione diretta dell'epigrafe (esatta o meno la sua trascrizione); un rilevamento impreciso e arbitrario del manoscritto di Pecci; l'uso di una fonte non identificata.

Le tre note di Romani sulla panca, esaminate nel loro complesso, offrono elementi sufficienti a escludere la prima possibilità. La memoria su «Due rex...» in D.IV.47, risalendo al 1846, fu scritta prima del brano sullo smontaggio e sui frammenti in D.IV.42, datato 4 luglio 1847. Al tempo di quella prima annotazione Romani non doveva ancora conoscere i pezzi superstiti, che non evocò in alcun modo. Se ne raggiunge la certezza dal confronto con la seconda registrazione, in D.IV.42, dove introdusse una novità decisiva precisando che la «residenza» era «intarziata». La specificazione, assente in Tizio e in Pecci, derivò evidentemente dalla sua scoperta, nel luglio del 1847, dei resti posseduti dal legnaiolo Rossi e dalla comprensione della comune provenienza con l'epigrafe a lui già nota, tanto che adesso ne collegava con un richiamo mutuo i brani relativi («V. c. 116» e «V. a c. 104»), annotati nello stesso tomo, ma, significativamente, in luoghi distinti¹¹⁴.

Quanto appena illustrato prova che la conoscenza dell'iscrizione e dei frammenti da parte di Romani furono due fatti tra loro indipendenti. Alla luce di questi dati e considerato che il suo primo ricordo dell'epigrafe, impoverito d'informazioni e gravato d'errori, riprende nella sostanza quanto detto da Pecci molto tempo prima, risulta evidente che egli non vide l'iscrizione, ma ne fu informato dalla tradizione erudita locale: dal manoscritto di Pecci o, appunto, da un'altra fonte ancora da individuare. La sua restituzione in maiuscola gotica, pertanto, non ha alcun fondamento e dev'essere spiegata con l'intenzione d'esprimere con intelligibilità immediata la natura epigrafica del testo così riprodotto. La scritta nel «cornicione» dovette sparire tra il 1730 circa, quando fu vista da Pecci, e il 1846-1847. Non è improbabile che sia andata perduta, con buona parte del resto, nello «scempio» del 1808-1809.

¹¹⁴ *Appendice documentaria* II, docc. 3.b, 3.c. La cartulazione dei volumi è stata cambiata in epoca moderna. Poiché D.IV.42 fu cominciato il 14 luglio 1847, si deve supporre che la memoria sullo smontaggio e sui pezzi superstiti, datata al precedente giorno 4, fu verosimilmente registrata altrove in prima battuta.

La sentenza trascritta da Pecci è un monito ai governanti: la loro uguale capacità di comandare e obbedire, si avverte, è la caratteristica che consente una pacifica convivenza civile. È stato notato che il messaggio politico verbale si combinava in modo calibrato con le tarsie che celebravano gli eroi di Roma repubblicana, ma anche con i temi illustrati da altre decorazioni vicine, come le pitture di Taddeo di Bartolo nell'anticappella¹¹⁵. Un giudizio condivisibile, che tuttavia dovrà forse essere riformulato con un'articolazione più complessa.

È merito di Giulia Ammannati, che mi ha trasmesso l'informazione con generosità, il riconoscimento di una fonte testuale. Fonte che, lo si dichiara da subito, per ragioni cronologiche evidenti mette radicalmente in crisi la possibilità che l'iscrizione abbia corredato il *sedio* sin dall'origine: gli *Apophthegmata* di Erasmo da Rotterdam¹¹⁶. L'opera, la cui composizione fu terminata tra il 1530 e il 1531, fu concepita come strumento didattico per l'educazione dei principi. Stampata a Basilea nel 1531, ebbe una seconda edizione accresciuta già nel 1532. Si tratta di una raccolta di testi brevi di contenuto morale, etico e politico – motti e sentenze attribuiti a sovrani, imperatori, saggi e filosofi – ripresi da autori e fonti diverse, anzitutto Plutarco e Diogene Laerzio. Il lavoro di Erasmo non si limita però alla piana traduzione, ma costituisce un'opera originale, che parafrasa il testo greco in forme più limpide per il lettore, ricorrendo anche all'intarsio con altre fonti e alla presenza costante di commenti agili sul senso e l'uso dei singoli apoftegmi. La natura composita dell'impresa rende talvolta difficile stabilire se egli stia restituendo il testo a memoria, ne stia fornendo deliberatamente una propria versione, o traducendo da una fonte ignota.

Nella prima edizione l'opera è composta da sei libri, saliti a otto nella seconda. I libri I e II sono in gran parte occupati dagli *Apophthegmata laconica* di Plutarco. La presumibile fonte per il «cornicione» si trova nel libro I, tra i detti del re spartano Agesilao (è il n. 50):

¹¹⁵ CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 375; M. CACIORGNA, R. GUERRINI, *Exempla virtutis. Eroi romani ed episodi di storia antica nella tradizione iconografica di ascendenza romana*, in *Siena e Roma*, pp. 157-167: 166; ID., *scheda n. 2.28a-c*, 2.27, p. 216.

¹¹⁶ Per quanto si riassume nelle righe successive: T.L. TER MEER, *Introduction*, in ERASMUS ROTTERDAMI, *Opera omnia [...], ordinis quarti, tomus quartus. Apophthegmatom libri I-IV*, ed. by Ead., Leiden-Boston 2010, pp. 3-34, in part. 3-10, 23-26.

Proinde rogatus abs quopiam, quam ob rem Spartanorum respublica prae caeteris secundis rebus floreret, 'Quoniam' inquit 'plus caeteris in hoc sese exercent, vt pariter et imperare et parere sciant'. Quae duae res a ciuibus excludunt seditiones et tuentur concordiam¹¹⁷.

[Interrogato dunque da qualcuno sul perché la repubblica spartana eccellesse sulle altre, rispose: «Perché più di tutti gli altri si esercitano a saper ugualmente comandare e obbedire». Le quali due cose allontanano la cittadinanza dalle sedizioni e mantengono la concordia].

L'iscrizione sul sedile è una ripresa letterale della coda del brano di Erasmo, rimontata e variata in alcuni elementi per ottenere una sentenza di senso compiuto adeguata al contesto. È notevole, in particolare, l'introduzione di *ipsi* in riferimento ai governanti, i destinatari del messaggio.

La derivazione, allo stato attuale, pare indiscutibile. Stando a questa evidenza, la scritta dev'essere necessariamente considerata un'aggiunta *post* 1531. Non si dispone di tracce documentarie relative a rimaneggiamenti del *sedio* nel corso del secolo XVI. In qualsiasi tempo sia avvenuta, l'operazione ebbe un valore politico schietto e marcato, tanto più importante quando si consideri che nei decenni centrali del Cinquecento si consumò la fine dell'indipendenza senese. Sarebbe dunque cruciale poter individuare il momento della sua attuazione, così da coglierne in pieno il significato.

L'inserimento posteriore di *Due res...* potrebbe fornire una spiegazione all'apparente 'conflitto' tra il «fregio», nel quale secondo Romani stava la sottoscrizione di Mattia di Nanni, e il «cornicione», dove Pecci situava la sentenza; un conflitto che appare tale soprattutto perché, nelle due fonti, l'attestazione dell'una risulta alternativa all'altra. Il «cornicione», se aggiunto in seguito, potrebbe avere coperto il «fregio», così che Pecci poté non vedere la firma di Mattia, la quale, forse non casualmente, fu citata per la prima volta

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 66. Il tema è introdotto nel precedente apoftegma 49: «Quum haberet apud se Xenophontem illum sapientem eumque plurimi faceret, iussit vt filios suos accerseret Lacedaemonem docendos artem omnium pulcherrimam, videlicet imperare et parere imperio. Athenis florebat omnium liberalium disciplinarum genus, sed hanc caeteris omnibus praestantiorum existimabat nusquam melius disci quam apud Lacedaemonios, vbi non verbis disputabatur de bene administranda republica, sed ciuium moribus honestissimae rei exemplum exprimebatur; simul indicans eos non esse gerendo magistratui idoneos qui legibus ac magistratui nescirent obsequi» (*ibid.*). Per i testi plutarchiani corrispondenti: PLUTARCHUS, *Moralia*, 14 voll., London-Cambridge (Mass.) 1960-1967, III, 1961, 172a-263c, p. 266, nn. 50, 51.

da Romani in un'epoca in cui – come si è cercato di dimostrare – l'ammonimento ai governanti non era più con quanto rimaneva della panca.

La datazione *post* 1531, infine, conferma l'infondatezza, già sostenuta con altri argomenti, della restituzione in maiuscola gotica di «Due rex...», una soluzione grafica difficilmente immaginabile a queste latitudini culturali e cronologiche.

8.

Tra le novità del testo epigrafico rispetto agli *Apophthegmata* erasmiani merita attenzione la coppia di lettere «A. O.» inserita tra «Due res» e «excludunt». Essa è stata autorevolmente intesa da Roberto Guerrini come un'abbreviazione per *ante omnia*. Lo studioso, sulla base delle trascrizioni di Christiansen e Bagnoli, ha così restituito e tradotto l'iscrizione:

DUE RES A(NTE) O(MNIA) EXCLUDUNT SEDITIONEM ET
TUENTUR CONCORDIAM, SI PARITER IPSI IMPERARE ET PARERE
SCIANT

Due cose soprattutto escludono la sedizione e proteggono la concordia, se gli stessi sanno ugualmente comandare ed ubbidire¹¹⁸.

L'interpretazione è in generale pienamente condivisibile¹¹⁹. Posto però che la frase risulta coerente anche senza quel sintagma, lascia perplessi la modalità di trascrizione delle due lettere da parte di Pecci. In un contesto dov'è altrimenti adottato il corsivo privo d'abbreviazioni, esse sono maiuscole e puntate. Se le presunte abbreviazioni sono interpretabili come eventuali riproposizioni della scritta reale, più difficile – mi pare – è spiegare l'adozione del maiuscolo. I dubbi sono sostenuti in modo particolare dalla lunga e specifica fortuna che quella coppia di lettere, intese come *alfa* e *omega*, ebbe a Siena. Caricata anche di valore civico e identitario, essa vi fu impiegata in vari ambiti pubblici: basti qui citarne la presenza secolare sulle monete di conio locale. E, a tal proposito, è opportuno ricordare che le facce della moneta senese, col *verso* recante *alfa et o*, furono raffigurate da Simone Martini nella fascia inferiore di contorno della *Maestà*, appena al di

9

¹¹⁸ GUERRINI, *scheda n. 2.28a-c, 2.27*, p. 216. Lo scioglimento *ante omnia* è già in CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 375.

¹¹⁹ Il manoscritto ha *seditiones* (come gli *Apophthegmata*), non *seditionem* (cfr. *supra*).

sopra del luogo dove si presume che stesse il «cornicione»¹²⁰. È dunque possibile che «A. O.» significassero *alfa* e *omega*? Se sì, qual era il rapporto col resto dell'iscrizione: ne era parte integrante – nel qual caso la restituzione di Pecci si direbbe almeno parzialmente fedele –, o si trattava di un elemento aggiunto o addirittura estraneo, e pertanto in qualche modo frainteso da Pecci? La debolezza maggiore di un'interpretazione di «A. O.» come *alfa* e *omega* risiede nell'assenza della congiunzione *et* (o *ed*) – di norma presente, scritta alfabeticamente o sostituita dalla nota tironiana¹²¹ – e nell'uso di *A* invece del consueto, ma non esclusivo, *alfa*¹²². Gli elementi disponibili sono perciò troppo incerti e fragili per maturare una convincente soluzione alternativa rispetto a quella accreditata, ma, credo, sufficienti a non accoglierla come definitivamente appurata.

Abstract

On the eve of the publication of the volume on signed works by Siennese woodworkers (*Opere firmate dell'arte italiana / Medioevo. Maestri di legname*) and in view of the subsequent volume about Siennese *Maestri del ferro*, this article presents new documents and sources, as well as a thorough revision of those already known, on two objects, one by a smith, the other by a woodworker. The first part is dedicated to the cappella Cacciaconti in the church of San Lorenzo in Serre di Rapolano (Siena), whose entrance is still guarded by an iron gate signed by the Siennese *chiavarius* Lottino di Toro and dated 1347. The second part is dedicated to the wooden bench that once stood under the *Maestà* by Simone Martini in the Palazzo Pubblico in Siena. The bench, parts of which have been recently identified, was signed by the Siennese woodworker Mattia di Nanni and dated 1430.

¹²⁰ A questo proposito rimando al mio intervento *Simone, Lippo e la scrittura. Immagini, testi, forme* presentato al convegno *Simone Martini e il suo polittico per i domenicani di Pisa* (Pisa-Firenze 2015). L'interpretazione delle due lettere come *alfa* e *omega* si era già affacciata in passato: BORGHINI, *La decorazione*, p. 266.

¹²¹ È ovviamente possibile una svista o una lacuna non segnalata da parte di Pecci.

¹²² Oltre alle varianti di *alfa*, che qui non interessano, le monete senesi documentano l'uso di *A* e *O* proprio tra terzo e quarto decennio del Cinquecento: G. TODERI, *Le monete della Repubblica di Siena (1180-1559)*, in B. PAOLOZZI STROZZI, G. TODERI, F. VANNEL TODERI, *Le monete della Repubblica senese*, Cinisello Balsamo 1992, pp. 283-403: 338 (n. 47: grossetto da 4 soldi, del 1526), 344 (n. 51: grossetto da 4 soldi, coniato per la prima volta negli anni 1532-1535); ma si vedano anche 337 (n. 46: grosso con la lupa, del 1526), 345 (n. 52: scudo d'oro del sole, coniato tra 1536 e 1539) e 360 (n. 61: mezzo scudo d'oro, del 1546-1548), con *A* e ω .

APPENDICE DOCUMENTARIA

I. NUOVI DOCUMENTI E NUOVE FONTI SU LOTTINO DI TORO E LA CAPPELLA CACCIACONTI

1. Nuovi documenti su Lottino di Toro e i suoi possibili famigliari

1.a

ASS, Biccherna 117, c. 386v

1302 dicembre 31

Ancho III soldi, VI denari a Toro chiavaio del popolo di Santo Martino per rachonciatura la chiave et la serratura de la portta del chastello a Montone.

1.b

ASS, Biccherna 118, c. 306v

1306 giugno 30

Item II soldos Ristoro fabro pro bullectis librorum intratarum et exituum bicherne.

1.c

ASS, Lira 10, c. 236r

1312 marzo 8

Ancho I lira, XVII soldi, I denaro da Toro di Chonto¹ chiavaio de lira di Samoregi dal lato² Pagliaresi schontio presto³.

1.d

ASS, Lira 277 (terzo di Camollia; lira di San Pietro a Oville di sopra?), c. 94v

1342

Lottino chiavaio otto denari die pagare dodici soldi due denari per denaro monta – IIII l. XVII s. IIII d.

Scontia per la prima et seconda pressta una lira, dodici soldi e quattro denari.

Scontia per la terça et quarta pressta una lira, dodici soldi, sei denari.

Scontia per la quinta pressta sedici soldi, cinque denari.

Scontia per la ssesta pressta sedici soldi, cinque denari.

Soma che a presstato: IIII lire XVII, soldi VIII, denari – IIII l. XVII s. VIII d.

¹ Scorso di penna per *Chonte*?

² Ms. *tato*.

³ *p<er> resto*?

Ressta che die d'avere IIII denari.

1.e

ASS, Biccherna 229, c. 87r

1352 febbraio 6

Item Ristoro fabro pro ferramentis factis pro cassaro Maglani pro reactatione dicti cassari, de quibus sectem positus habuimus apodissiam dominorum Novem – CL l.

1.f

ASS, Biccherna 237, c. 103r

1357 novembre 27

Ristoro Lottini clavario VII libras et tres soldos pro pluribus serraturis quas fecit duobus goffanis qui sunt in loco fratrum minorum, ubi sunt iura Comunis et Kaleffi veteris et alie res; per apodixam dominorum XII – VII l. III s.

1.g

ASS, Biccherna 241, c. 79v

1361 settembre 14

A Ristoro Lottini <e>⁴ Nicholo Baldasini, mandati a ricierchare e chassari e chastellani e fanti loro chon uno chavallo per uno, istetero vi<n>tidue⁵ <di>, lire otantotto. Abiane puliçia da' signori – l. LXXXVIII s. 0 d. 0

1.h

ASS, Biccherna 250, c. 141v

1372 settembre 16

A Lottino chiavaio lire cinque, soldi qui<n>dici per chiavi et tope et acho<n>ciatura de le chasete et altre chose. Avemo puliçia. Posto al memoriale fo. 340 – l. V s. XV

1.i

ASS, Biccherna 251, c. 203r

1373 dicembre 5

A Ristoro di Lotino chiava<i>o per una chiave per achonciare la seratura del sopedianò soldi vinti – l. I s. 0

⁴ I due nomi sono in colonna nel ms. S'introduce la congiunzione in sostituzione della soluzione grafica originale.

⁵ Segue depennamento (*per uno?*).

2. *Estratti dall'Istoria del castello e contorni delle Serre a Rapolano di Anton Domenico Lagli (post 3 luglio 1759 – ante 3 luglio 1758)*

Copia dattiloscritta di Carissimo Biagini del settembre 1943 (consultata in copia fotostatica)⁶ dalla copia manoscritta di Giovanni Benedetto Gori (1727-1784), pp. 3, 4, 13-14.

| p. 3 | Dalla parte settentrionale fuori delle Serre si scorge l'antica chiesa di San Lorenzo con suo cimiterio aperto, fatta essa pure di travertini riquadrati, ma senza tribuna, la quale fino d[al] 1328 si trova che aveva ella ancora il titolo di prioria, come si [ve]de inciso in carattere gotico rilevato intorno ad un'antica pila dell'acqua santa; e presentement[e] serve di base ad altra pila dell'ac[qua] santa nella pieve di San Lorenzo entro le Serre, nella quale v'è il nom[e] del rettore di detta chiesa, che⁷ in quel secolo la fece fare, ove co[me] vi si legge: «Buccius Prior». E che questo Buccio godesse il titolo d[i] priore per la chiesa di San Lorenzo delle Serre si trova ancora in varie scritture ben conservate nell'insigne e segreto archivio d'el spedale di Santa Maria della Scala di Siena (...).

| p. 4 | Questa chiesa poi di San Lorenzo fu decorata al titolo di pieve allora quando la pieve di Santo Stefano posta nel Comune di San Gemignano, e non molto discosta dalle Serre, fu soppressa e ridotta a beneficio semplice della beata memoria (come si dice) di papa Pio secondo e di si fu [sic] in questa di San Lorenzo trasportato il sacro fonte battesimale, il che si crede seguisse circa l'anno 1460 o poco avanti, o poco dopo, essendo vescovo d'Arezzo monsignor Filippo de' Medici. Dalla gran pila fa[t]ta di travertino e tutta d'un pezzo, la quale esiste ancora nella prefata antichissima chiesa della pieve di Santo Stefano fabbricata alla gottica con archi acuti, si riconosce che in essa vi si battezzava *per immersionem*.

| p. 13 | Essendo stati i signori Cacciaconti signori delle Serre, dove solevano fare la loro residenza siccome d'altri castelli circonvicini, si riporterà qui quel tanto che con non poca fatica si è potuto ritrov[a]re di così cospicua famiglia.

⁶ Nella copia fotostatica consultata il margine destro del foglio è tagliato. Da questo derivano le 'lacune' integrate entro parentesi quadre.

⁷ Segue *i cassata*.

Cacciaconti

Salvani, Provenzani, di Fabbrica, Severini.⁸

Questa famiglia è oriunda di Siena, della nobiltà antica, ed è famigl[ia] consolare, che si dice de' grandi. Ha usato l'arma che qui si dimostra. Ha il suo sepolcro in San Francesco di Siena e nella pieve di San Lorenzo delle Serre a Rapolano. Ha posseduto molti feudi nello stato di Siena. Nella cappella⁹ di questa famiglia, situata nella suddetta chiesa di San Lorenzo delle Serre e dedicata anticamente a Maria Vergin[e] Assunta, come si legge in alcune pietre con carattere gotico incavato nelle medesime e poste davanti l'entrata della mentovata cappell[a], oggi però dedicata al Santissimo Crocifisso, v'era, oltre il sepolcro de' signori Cacciaconti, un ben inteso¹⁰, vago e magnifico deposito fatto tutto di marmi fini e ben lavorato d'intagli, fregi, mensole grandi e piccole scartocciate pulitamente, sopra delle quali posava l'urna tutta rilevata con vari lavori e con tre armi in bass[o] rilievo della stessa famiglia, ricavate tutte tre nella facciata di detta urna; sopra, poi, di questa si stendeva una nobilissima coltre¹¹ | p. 14 | marmorea¹², ben lavorata nelle piegature e nel ricco suo finimento, dove si vedeva stare a giacere, come in un feretro, la statua tutta di rilievo e fatta al naturale di Guidone Cacciaconti, vestita con abito senatorio e con berretta in testa consimile, la quale, perché da questi popoli serrigiani era venerata e adorata con quel medesimo culto che da' fedeli si presta a' corpi santi, l'anno 1583 fu ordinato da monsignor Angiolo Peruzzi vescovo di Sarsina e visitatore apostolico che questa statua fosse levata da quel deposito ed in luogo suo vi fosse collocata la statua di santa Caterina vergine e martire per così tor via un tal abuso; conforme fu fatto. Ma poi dal reverendo signor Giovan Paolo Crisco¹³ Vignali, rettore allora della suddetta chiesa, fu trasportata questa bella statua di Guidone e fatta murare, non più a giacere, ma in piedi in una cantonata fuori di chiesa corrispondente nel cimitero della medesima, come presentemente da tutti si vede. Ne' lati a destra e a sinistra posavano sopra della già menzionata urna due angioli tutti di rilievo d'altezza d'un braccio 1/2, che con una mano cia-

⁸ Segue disegno dello stemma Cacciaconti.

⁹ Segue *d* cassata.

¹⁰ Segue *un ben inteso*: errore del copista novecentesco?

¹¹ Con *c* maiuscola sopra la *c*.

¹² In maiuscolo nel dattiloscritto.

¹³ Segue spazio vuoto.

scheduno di essi teneva un candelliere e con l'altra sosteneva un nobile e superbo padiglione coll'armi Cacciaconti nella sommità del medesimo; e questo pure lavorato con buon gusto nelle sue piegature, ricami e finimenti, in fondo del quale vi si legge quest'iscrizione fatta a caratteri gottici incavati:

Sepulchrum Cacciacontis Dni Ranuccii
Dni Aldibrandini, Dni Guidonis
Cacciacontis

e a piè della descritta cassa seguita¹⁴ a leggersi in carattere consimile:
et Eredum suorum, qui expiravit XXII
Ianuarii, Anno Domini ab Incarnatione
M CCCXXXVI

L'anno 1727 questo nobile deposito dal signor pievano Giovan Battista Cardini, rettore allora di detta chiesa, (che Dio gliel'abbia perdonato) gli fu tolto il bello, il vago, il magnifico suo splendore, in occasione appunto di far fabbricare di stucchi dentro la suddetta capella l'altare del Santissimo Crocefisso; allora fu che ridusse, senza però rimuoverlo dall'antico suo sito, alla sola cassa, o vero urna, mezza murata nella muraglia, retta da quattro piccole mensole, col padiglione dimezzato che posa sopra l'istessa cassa. Questa cappella rimane rinserrata da un alto, riguardevole cancello, fatto tutto di ferro e lavorato con diligenza grande e particolar politezza, nella sommità del quale vi sono alcuni sfogliami fini e ben fatti, con tre arme Cacciaconti, ed in un braccialetto a traverso della porta di detto cancello vi sta scritto in carattere gottico incavato il nome di chi l'ha fatto, e dice così:

Lotino di Toro da Siena mi fece
M CCCXLVII.

¹⁴ Nel dattiloscritto *seguità*.

3. Estratti dalla relazione del 6 marzo 1759 inviata dai priori di Serre di Rapolano a Giovanni Antonio Pecci, in risposta al questionario del 3 luglio 1758

Firenze, Biblioteca Moreniana, Pecci 78, G.A. PECCI, *Abozzi delle Memorie storiche delle città, terre e castella dello Stato sanese* [t. VI], 1759 marzo 6, cc. 128r-v, 139v-140v.

| c. 128r | Chiesa di S. Lorenzo antica¹⁵

Dalla parte settentrionale fuori delle Serre si scorge l'antica chiesa di San Lorenzo con suo cimitero aperto, fatta essa pure di travertini riquadrati, ma senza tribuna, la quale fin dal 1330 si trova ch'essa parimenti aveva il titolo di prioria, il qual titolo li fu poi mutato in quello di pieve, quando la pieve di Santo Stefano posta nel Comune di San Gimignano fu ridotta a beneficio | c. 128v | semplice, (si dice da Pio II papa sanese) come lo è ancora; il qual pontefice, per far cosa grata alla sua famiglia piccolominea, trasferì la cura di Santa Lucia di Castelvecchio posta presso a S. Gimignano a Modanella, villa e fortitizio antico de' signori conti Piccolomini; ed allora fu trasferito in S. Lorenzo delle Serre il sacro fonte battesimale, che, dalla gran pila di travertino¹⁶, la quale esiste ancora nella prefata antichissima chiesa della sopramentovata pieve di S. Stefano, fabbricata alla gottica con archi acuti di travertino, e grosse colonne consimili, si conosce benissimo che vi si battezzava *per immersionem*.

| c. 139v | Famiglia Cacciaconti¹⁷

Essendo stati i signori Cacciaconti signori delle Serre, dove solevano fare la loro residenza, e d'altri castelli circonvicini, si riporterà qui quel tanto che con non poca fatica s'è potuto ritrovare di così conspicua nobilissima famiglia.

Cacciaconti

Salvani, Provenzani, di Fabbrica, Severini

3 Questa famiglia è oriunda di Siena della nobiltà antica ed è famiglia consolare che si dice de' grandi. Ha usato l'arme che qui si dimostra¹⁸. Ha il

¹⁵ A margine sinistro. Di mano del Pecci.

¹⁶ *di travertino* aggiunto a margine sinistro con segno di richiamo.

¹⁷ Si veda nota 15.

¹⁸ A margine sinistro è presente il disegno dello stemma Cacciaconti.

suo sepolcro in S. Francesco di Siena e nella pieve di S. Lorenzo di queste Serre a Rapolano, dove, entro la cappella Cacciaconti dedicata anticamente a Maria Vergine Assunta – come appresso la medesima si legge in carattere gottico incavato –, oggi dedicata al SS. Crocifisso, v'era oltre il sepolcro un ben inteso, vago e magnifico deposito fatto tutto di marmi fini e ben lavorato d'intagli, fregi, mensole grandi e piccole, scartocciate pulitamente, dove posava l'urna tutta rilevata con vari e diversi lavori e con tre armi della famiglia Cacciaconti in basso rilievo, ricavate tutte tre nella facciata della stess'urna, sopra la quale si stendeva una nobile coltre marmorea ben intesa nelle piegature e suo ricco finimento, dove posava a giacere come in un feretro la statua tutta di rilievo fatta al naturale di Guidone Cacciaconti, vestita alla senatoria secondo l'uso di quei tempi con berretta consimile in testa; la quale, perché da' popoli era venerata e adorata con quel medesimo culto che da' fedeli si presta a' corpi santi, l'anno 1583 fu ordinata da monsignor Angiolo Peruzzi vescovo di Sarsina e visitatore apostolico, come già s'enunciò nel capitolo 4^o¹⁹, che fosse levata da quel deposito ed in luogo suo vi fosse collocata la statua di santa Caterina vergine e martire. Per così torre un tal abuso conforme fu fatto, ma poi dal reverendo sig. Gio. Pavolo Cristoforo Vignali rettore allora della suddetta chiesa fu trasportata questa statua di Guidone Cacciaconti e fatta murare non più a giacere, ma in piedi | c. 140r | in una cantonata fuori di chiesa corrispondente nel cimitero della medesima, come presentemente da tutti si vede. Ne' lati a destra e a sinistra sopra della suddetta urna posavano due angioli d'altezza d'un braccio e mezzo tutti due di rilievo che con una mano ciascheduno d'essi teneva un candeliere e con l'altra sosteneva un nobile e superbo padiglione con l'arme Cacciaconti nella sommità del medesimo e questo pure lavorato con buon gusto nelle sue piegature, riccami e finimenti, in fondo del quale vi si legge questa iscrizione fatta a caratteri gottici incavati²⁰:

Sepulcrum Cacciacontis Dni²¹ Ranuccii Dni²²
Ildibrandini Dni²³ Guidonis Cacciacontis

¹⁹ Cfr. c. 126v, dove si segnala la presenza della visita apostolica del 1583 presso l'Archivio vescovile di Arezzo.

²⁰ A margine sinistro, di mano del Pecci: *Deposito antico di Cacciaconte Cacciaconti*.

²¹ Con segno abbreviativo superiore.

²² Si veda nota 21.

²³ Si veda nota 21.

e a pie' della descritta cassa o pur urna seguita a leggersi in carattere consimile:

Et Eredum suorum qui expiravit xxii
Januarij Anno Domini ab Incarnatione
MCCCXXXVI.

L'anno 1737 a questo nobile deposito dal sig. pievano Gio. Battista Cardini (che Dio gliel'abbia perdonato) li fu tolto il bello, il vago e magnifico suo splendore in occasione di far fare di stucchi dentro la suddetta cappella l'altare del Crocifisso e allora fu che lo ridusse, senza però rimuoverlo dall'antico suo sito, alla sola cassa mezzo murata nella muraglia retta da quattro piccole mensole col padiglione dimezzato che posa sopra la stessa cassa dove che ha perduto tutto il suo maestevole e tutta la sua grandezza. La mentovata cappella rimane rinserrata da un alto, riguardevole cancello fatto tutto di ferro lavorato con diligenza grande e particolare politezza, nella sommità del quale vi sono alcuni fogliami fini e ben fatti con tre armi de' Cacciaconti ed in un braccialetto a traverso della porta, la quale è d'una sola parte, in carattere gottico incavato vi sta scritto il nome di chi l'ha fatto, e²⁴ | c. 140v | dice così: Lotino di Toro da Siena mi fece MCCCXLVII.

²⁴ Ripetuta nella carta successiva.

4. *Estratti dalla prima redazione de Lo stato di Siena antico e moderno di Giovanni Antonio Pecci*

ASS, ms. D72, G.A. PECCI, *Memorie storiche, politiche, civili e naturali delle città, terre e castella che sono e sono state suddite della città di Siena. Raccolte dal cavaliere Gio: Antonio Pecci patrizio sanese. Parte sesta*, pp. 207-208, 213-214.

| p. 207 | Sono in questa corte le chiese e oratori che appresso. Dalla parte settentrionale della terra si scorge l'antica chiesa di S. Lorenzo, con cimitero aperto e fabbricata con travertini conciati, ma senza tribuna, la quale fin dal 1330 si truova che avea titolo di prioria, il qual titolo gli fu poi mutato in quello di pieve, quando la pieve di S. Stefano, posta nel comunello di S. Gimignano fu ridotta a beneficio semplice e si racconta dal pontefice Pio II, come lo è ancora, il qual pontefice trasferì ancora la cura | p. 208 | di S. Lucia di Castelvecchio in S. Gimignano a Modanella e allora fu trasferito ancora nella chiesa di S. Lorenzo dentro alla terra delle Serre il sacro fonte battesimale, che dalla gran pila di travertino – che tuttora esiste nella soprannominata pieve di S. Stefano –, fabbricata alla gotica, con archi acuti di travertino e grosse colonne consimili, si conosce benissimo, che vi si battezzava per immersione.

| p. 213 | Essendo stati i signori conti Cacciaconti, come costa dalle Storie e come in appresso si farà vedere, padroni della terra delle Serre, per questo nella pieve di S. Lorenzo avea questa famiglia il suo sepolcro entro la cappella Cacciaconti già dedicata a Maria Vergine Assunta, presentemente chiamata del Santissimo Crocifisso, e in questa vi era un magnifico deposito, composto tutto di marmi fini e ben lavorato d'intagli, fregi e mensole grandi e piccole, dove posava l'urna tutta di rilievo con vari e diversi lavori, con tre arme della famiglia Cacciaconti a basso rilievo, ricavate tutte tre nella facciata della stessa urna, sopra la quale si stendea una nobile coltre di marmo bene intesa e in esso posava una statua tutta di rilievo al naturale che rappresentava Guidone Cacciaconti, vestita in abito senatorio, secondo l'uso di quei tempi, con berretta consimile in testa; la quale, perché dal popolo ignorante era venerata come figura di santo, perciò l'anno 1583 da monsignore Angiolo Peruzzi, vescovo di Sarsina, visitatore apostolico fu ordinato levarsi e in luogo d'essa vi fosse collocata la statua di S. Caterina vergine e martire, conforme fu eseguito, ma poi dal rev. Gio. Paolo Cristofa-

no Vignali rettore allora della medesima chiesa fu fatta tras | p. 214 | portare e murare la statua del Cacciaconti, non più a giacere, ma in piedi in una cantonata fuori della chiesa corrispondente nel cimitero, conforme presentemente da tutti si vede. Ne' lati a destra e a sinistra, sopra della sopradetta urna, posavano due angioli d'altezza d'un braccio e mezzo di rilievo, che con una mano ciascuno d'essi teneva un candeliere e coll'altra sostenevano un nobil padiglione coll'arma Cacciaconti, nel fondo del quale vi si legge = Sepulcrum Cacciacontis dni²⁵ Ranuccii dni²⁶ Ildibrandini dni²⁷ Guidonis Cacciacontis = e a pie' della descritta urna = Et eredu(m) suorum, qui expiravit XXII. Januarii Anno dni²⁸ ab Incarnatione MCCCXXXVI. =. Ma a²⁹ questo nobil deposito modernamente negl'anni 1737, in occasione di rifarsi di stucchi l'altare del Santissimo Crocifisso, gli fu dal pievano Gio. Battista Cardini fatto dimezzare il padiglione e così gli tolse il più magnifico e più vago che avesse³⁰. La cappella dove esiste il deposito resta serrata con cancello di ferro e coll'arma Cacciaconti e in esso vi si legge il nome dell'artefice che lo lavorò, colle parole che seguono = Lotino di Toro da Siena mi fece MCCCXLVII. =.

²⁵ Con segno abbreviativo superiore.

²⁶ Si veda nota 25.

²⁷ Si veda nota 25.

²⁸ Si veda nota 25.

²⁹ Aggiunto in soprilinea, con segno di richiamo.

³⁰ Segue *questo deposito* depennato.

II. NUOVI DOCUMENTI E NUOVE FONTI SU MATTIA DI NANNI E SUL SEDILE DELLA SALA DELLE BALESTRE

1. *Nuovi documenti su Mattia di Nanni e sul sedile della sala delle Balestre*

1.a

ASS, Concistoro 361, c. 15r

1426 marzo 21

Pro magistro Mathio intagliatore³¹

Deliberaverunt etiam quod³² camerarius predictus mutuo tradat magistro Mathio intagliatori florenorum quinquaginta auri pro sedio sale Balistarum fiendo de denariis cabelle prestitorum sive feneratorum eidem deputatis.

1.b

ASS, Concistoro 367, c. 27v

1427 aprile 26

Pro operario³³

Et deliberaverunt quod operarius Camere solvat magistro Matthie Bernacchini grossos III^{or} argenti pro³⁴ duobus regulis et labore suo recepto in attamine banchi Consistorii insimul cum vexilliferis magistris.

1.c

ASS, Biccherna 474 (*Significazioni*), c. 2r

1428

+ X^o MCCCC^oXXVIII

Debitori³⁵

Noi Franciescho di Giovanni Sozi e Gherardo di Lucha choiaio et chonpagni³⁶ chamarlengho et quattro de la gienerale bicherna del Chomuno di Siena istati – el chamarlengho ne l'anno passato incominciato a dì primo di gienaio 1427 e finito a dì ultimo di diciembre 1428 e Gherardo et compagni quattro stati ne' sei mesi passati finiti a dì ultimo di diciembre predetto – significhiamo a voi Antonio di Francesco speziale et miser Pietro di Bartalomeo de' Pecci kamerlengho et quatro de la gienerale bicherna del Comuno di Siena nostri suciessori che debiate

³¹ A margine destro. Il documento è edito in forma incompleta in CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's*, p. 386, doc. II.

³² Segue segno che appare privo di significato.

³³ A margine sinistro.

³⁴ Segue *d* depennata.

³⁵ A margine destro.

³⁶ Segue *q* depennata.

scrivere debitori di nostro Chomuno in suo vostri libri tutti quegli che qui di sotto vi significharemo et chon quelle quantità di denari e quagli debono dare al memoriale di me Franciescho di Bartalomeo Ghuidotti scrittore stato di bicherna nel predetto tempo. Et prima:

Maestro Mattio di Nani maestro di tarsie – fo. 17 l. 795 s. – d. –

1.d

ASS, Biccherna 309 (*Memoriale dei debitori e creditori*), cc. 18r, 19v, 89v (già 88v), 110v (già 145v)

1429

| c. 18r | + MCCCC^oXXVIII

Cominciano e debitori mi singnifichò Francesco di Giovansozi et Cherardo di Lucha coiaio et conpangni (...) et quatro nostri anticiesori et Francesco di Bartalomeio Ghuidoti kamerlengo (?). In prima: Maestro Matio di Nanni maestro di tarsie die dare lire seteciento novanta cinque.

| c. 19v | + MCCCC^oXXVIII

Maestro Matio di Nanni maestro di tarsie die dare lire seteciento novantacinque ci singnifichò Francesco di Giovansozi kamerlengo et sono a lui inna<n>zy³⁷ a le singnifichazioni – a fo. 145 l. DCCLXXXV s. Significhati a Bernardo di Nicholò kamerlengo ina<n>zi – a fo. 88

| c. 89v | + MCCCC^oXXVIII^o

Bernardo di Nicholò Bernardegli (...)

Maestro Matio di Nanni maestro di tarsie indrieto – a fo. 19 l. DCCXXX^oV s. – d.

| c. 110v | Francesco di Giovansozi et Gherardo di Lucha choiaio (...)

Maestro Matio di Nanni maestro di tarsie die dare – a fo 19. l. DCCLXXX^oV –

1.e

ASS, Biccherna 475 (*Significazioni*), c. 1v³⁸

1429

Maestro Mateio di Nanni è maestro di tarsie – a fo. 88 l. 795 s. – d. –

1.f

ASS, Biccherna 310 (*Memoriale dei debitori e creditori*), cc. 13v, 75r, 92r (già 124r)

1430

³⁷ Dopo la prima *n* segue *drieto* depennato; *na<n>zy* aggiunto in soprilinea.

³⁸ Tra i debitori del Comune.

| c. 13v | Maestro Mattio di Nanni maestro di tarsie die dare lire settecento novantacinque ci singnificò Antonio di Francesco nostro antecessore; apare innanzi – fo. 124 l. DCCLXXXV s. – d. –
Singnificati a Filippo kamerlengo innanzi – fo. 75

| c. 75r | Maestro Matteo di Nanni maestro di tarsie indietro – fo. 13 l. 795 s. 0 d. 0

| c. 92r | Maestro Mattio di Nanni maestro di tarsie – fo. 13 l. DCCLXXXV s. – d.

1.g

ASS, Biccherna 310 (*Memoriale dei debitori e creditori*), c. 94r

1430 febbraio 18

Mattio di Bernachino maestro di lengname die avere a dì 18 di ferraio fiorini vintisei di lire 4 el fiorino; sono per suo salaro d'un uscio fatto a la cancellaria del palazo e per lengname. Per tutto die avere e detti denari netti di chabella, come n'avemo pulizia di Concestoro di mano di ser Anbruogio Bonegli, rigistrata a' regolatori di mano di ser Fabiano d'Antonio di Giusto; e più avemo pulizia del patto di desso (...)uscio di mano di ser Giovanni di Nicolò di Guido e sono a scita di me Bartholomeio scrittore – fo. 51 l. CIIII^o s. – d.

Anne auti a dì 18 di ferraio lire cento quatro. Ebe contanti e sono a scita del kamerlengo – fo. 54 l. CIIII^o s. – d.

1.h

ASS, Biccherna 476 (*Significazioni*), c. 2r³⁹

1431

Maestro Mattio di Nanni maestro di tarssie – a fo. 20 l. 795 s. – d. –

1.i

ASS, Biccherna 311 (*Memoriale di debitori e creditori*), cc. 101v, 214r (già 347r)

1433

| c. 101v | Maestro Mattio di Nanni maestro di tarsie per lo coro di palazo die dare lire settecentonovantacinque soldi 0. Ci singnificò Ghorò sopradetto⁴⁰ e so' a lui in questo – fo. 347 l. DCCLXXX^oV s. – d. Significhati a Nanni di Vieri camerlengo ffo. 169.

| c. 214r | Maestro Mattio di Nanni maestro di tarsie in (?) lire 795 soldi 0; a lui in questo – fo. 101 l. DCCLXXX^oV s. – d. –

³⁹ Si veda nota 38.

⁴⁰ È Goro di Francesco, già camerlengo della Biccherna.

2. *Registrazione della morte di Mattia di Nanni nel Sepoltuario di San Domenico*

BCI, ms. C.III.2, *Sepoltuario di San Domenico*, c. 75v

1434 agosto 1

Macthias optimus et peritus magister lignaminum sepultus est die prima Augusti prope introitum refectorii. Heu, nec artificum manus valet dure resistere morti! Benedicatur a Domino.

3. *Estratti dagli Zibaldoni di Alessandro Romani sul sedile di Mattia di Nanni nella sala delle Balestre*

3.a

9 BCI, ms. D.IV.47, A. ROMANI, *Zibaldone*, c. 106r

Residenza di legno che era in questa sala⁴¹ di cui parla il Tizio e ora non esiste. Iscriz. DUE REX EXCLUDUNT . SEDIT, ET. TUENTUR CONCORDIAM SI PARITER ET . IMPERARE ET . PARERE SCIANT.

3.b

10 BCI, ms. D.IV.42, A. ROMANI, *Zibaldone*, c. 118v (già 104v)

La residenza della sala⁴² (di legno) intarziata di cui parla il Tizio, che ora non esiste.

V. c. 116 (...) ⁴³

Iscriz.

DUE . REX . EXCLUDUNT. SEDIT . ET. TUENTUR. CONCORDIAM. SI. PARITER. ET. IMPERARE. ET. PARCERE. SCIANT.

3.c

11, 12 BCI, ms. D.IV.42, A. ROMANI, *Zibaldone*, cc. 130r-v (già 116r-v)

| c. 130r | Sala della Madonna del (?) Baldacchino⁴⁴

4 luglio 1847⁴⁵

1430: furono fatti i banconi per la signoria (di legno intarziato) di preziosissimo lavoro detto a fibra legnosa⁴⁶ negli specchi che erano

⁴¹ Si riferisce alla sala del Mappamondo.

⁴² Si veda la nota precedente.

⁴³ A margine destro.

⁴⁴ A margine sinistro.

⁴⁵ A margine destro.

⁴⁶ Con segno di richiamo e nota esplicativa a fronte, alla c. 129v: «Fibra legnosa piegata a seconda della direzione dei piani delle pieghee (?) e delle cose come a seconda la rotondità della faccia, delle braccia eccetera (?). Quando le fibre dovevano e potevano essere diritte si servivano del leccio il quale <h>a le fibre distinte, ma per non potersi servire del

in n.º di 9, nel fondo dei quali vi erano figurate in campo damascato delle figure⁴⁷ con molta maestria lavorate. Quelle rimaste superstiti⁴⁸ allo scempio fattone nell'anno 1808 rimangono nelle mani di Giuseppe Rossi legnaiolo, quello stesso che le tolse dalla detta sala per farci quel ballatoio che ora si vede⁴⁹.

| c. 130v | Ci sono figurate delle figure sedenti (?) che la prima porta l'iscrizione MAGNIUS · POMPEVS ·

La seconda: MAGNIUS⁵⁰ · anzi MARCVS · CVRIVS

Nel terzo: · Q · CVRCIVS ·

Nel quarto: · M · CATO · VTICENSIS ·

Il Tizio parla di un bancone. V. a c. 104 e segue (?)⁵¹.

Lavoro composto con i legnami che seguono:

querce

acero

leccio

bossolo

agrifoglio.

Il legno si univa per commettiture (...) l'intelaiatura con zipoli, con code di rondine, con viti, con chiodi e (...)⁵².

Legati con colla di cacio grasso e farina.

Nel fregio di detto bancone si vede scritto con lettere di piombo incastrate in lettere incassate in una (?) fascia di quercia che dice OPVS · MATHIAE · SENENSIS · IOHANNIS · F. M. CCCCXXX

Fregio alto (...) 1,4⁵³.

Tipo del carattere AE eccetera (?)

La colla tedesca venne in Toscana introdotta nell'anno 40 (?) al più.

Nel 5º: ORATIVS · COCLES · restaurato (...) 1847⁵⁴. Nella corona vi sono delle magliette circolari di stagno che ri(...)ono e fa una (?) treccia; anche in una fiammella che si vede sorgere da terra le filettature lucide sono di stagno.

1431: fatti i gradi sotto la *Madonna* della sala delle Balestre⁵⁵.

detto legname per tutti i piani e per tutte le irregolarità ora rotonde concave ora rotonde convesse finsero di fare il legno fibroso in più direzioni artificialmente con tanti filetti di legni (?) insieme incollati e piegati a seconda del bisogno». A margine sinistro: «Profondità dell'intarsio (...)».

⁴⁷ Ms. *figura*.

⁴⁸ Ms. *suprestitto?*

⁴⁹ Segue nei quattro specchi da un (...) depennato.

⁵⁰ Con linea inferiore e a destra, per indicarne l'espunzione.

⁵¹ A margine sinistro, scritto in verticale.

⁵² Riferito, con l'ausilio di una parentesi graffa, alle specie legnose.

⁵³ A margine sinistro.

⁵⁴ Con 7 scritto su 0 o 6 precedente.

⁵⁵ Questo ricordo relativo al 1431 è scritto in un momento diverso, probabilmente precedente.

POSCRITTO

Quando il testo era ormai impaginato ho rinvenuto due nuovi documenti sul chiavaio Toro, il possibile padre di Lottino. Dal primo si ricavano: le proprietà immobiliari possedute nel 1318; una variante più convincente¹ del nome paterno, Conte; e un *ante quem* per la morte, il 9 febbraio 1323. Il secondo, del 1342, trasmette il nome della vedova o di una figlia, monna Rosa, che viveva forse nella stessa casa attestata nel 1318 e ospitava presso di sé una vedova, monna Gora.

Il patronimico Conte apre all'importante possibilità di un legame parentale con uno dei grandi *chiavarii* senesi di primo Trecento, Conte di Lello². Considerati i nomi e le rispettive date, Toro e Lello potrebbero essere stati fratelli (figli di un Conte), i loro figli Lottino e Conte cugini.

1.

ASS, Estimo 117 (terzo di San Martino; lira di Samoreci dal lato Pagliaresi), cc. 9r, 10r

1318 / 1320 giugno 20 / 1323 febbraio 9

Torus Contis habet unam possessionem vineatam et campiam positam in populo Sancti Mimigliani et contrata Podii Exschetti, cui ex duabus via et ex^o Cruciferi Fei Iohannis et ex^o Ichis Soçcii Bonifatii; que est stariorum quatuor et tabularum sexaginta; extimatam libris centum quinquagintasex ut patet in libro II et fo. XVI.³

Lbr. CLVI⁴

Anno Domini millesimo CCCXX, indictione tertia, die XX mensis Iunii. Actum in camera Tabule Comunis Senarum coram ser Vanne Bini et ser Gello Nuccii testibus⁵. De mandato prudentium virorum domini Guillielmi iudicis Tabule, Tini ser Nini et Guccii Gregorii, duorum ex dominis Tabule predicte, cassa fuit [per] me Andream notarium filium Bindi officialem dicte Tabule, quia, presentibus volentibus partibus,

¹ Prima solo sospettabile: si veda *Appendice documentaria I*, doc. 1.c e nota 1.

² Per Conte di Lello: BOCCALATTE, *Fabbri, ad indicem*; G. ERMINI, *Il coro del duomo di Orvieto. Il cantiere, i maestri (1332-1356)*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa 2009), a cura di G. Donati, V.E. Genovese, Pisa 2013, pp. 45-80: 56-57, 63, 74 nota 45; ID., *Intorno (e sotto) al reliquiario del corporale*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, atti del convegno (Orvieto 2014), a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze 2015, pp. 293-327: 300, 313 nota 88.

³ Testo interamente depennato.

⁴ A margine sinistro. Depennato.

⁵ Segue una macchia. Sembra di ravvisare una *p*, forse per *presentibus*.

posita fuit ad postam magistri Vannis Luctoni [in libra Sancti] Petri⁶ de Ovili de subtus fo. CCXXVIII.⁷

Item habet unam domum positam Senis in contrata Santi Mauritii ex latere Pagliarensium⁸, cui ex uno est Simonis Vive, ex alio Landi ser Guiduccini et ante et retro via; extimatam in ducentisdecem libris ut patet in libro domorum terçerii Sancti Martini fo. CLXXXII.⁹ CCX lbr.¹⁰

Anno Domini millesimo CCC XXII, indictione VI^a die VIII mensis Februarii. Actum Senis in camera Tabule Comunis Senarum coram dominis Tabule; cassa quia posita est in sequescripti (?) fo.¹¹

Summa Tori predicti – lbr. trecentequingintases¹²

| c. 10r | Heredes Tori chiavarii habent unam petiam terre vineatam cum lama, domo et cappanna positam in contrata de Tressa, cui ex^o viam, ex^o Guccii Pieri, ex^o Bindi piççichaiuoli, ex^o fossat(...); que est stariorum sex et tabularum septuagintaquinque; extimatam quadringentis libris denariorum, ut patet <in> libro VII fo. XXX, licet ibi dicat domina Tura uxor Nuccii Talponis. CCCC lbr.¹³

Item habent unam domum positam Senis in contrata Sancti Mauritii ex latere Pagliarensium, cui ex^o est Simonis Vive, ex^o Landi ser Guiduccini et ante et retro via; extimatam in ducentis decem libris ut patet <in> libro domorum terçerii Sancti Ma·r·tini fo. CLXXXII; que scripta erat ad postam Tori Contis in precedente fo.¹⁴

⁶ Segue *ex* depennato.

⁷ Testo aggiunto, di altra mano.

⁸ Seguono *c* e tratto depennati.

⁹ Testo interamente depennato.

¹⁰ A margine sinistro. Depennato.

¹¹ Testo aggiunto, di altra mano.

¹² Testo interamente depennato.

¹³ A margine sinistro.

¹⁴ Di altra mano.

2.

ASS, Lira 276 (terzo di San Martino; lira di Samoreci dal lato Pagliaresi),

c. 109^v

1342 / 1342 settembre 10

Mona¹⁵ Rosa di Toro chiavaio denari sei; die pagare soldi dodici, denari due per denaro – l. III s. XIII d. 0

Scontia per le cinque preste lire due, soldi uno, denari otto.

Resta a dare lire I, soldi XI, denari III^o.

Paghò a dì X di setembre – I l. XI s. IIII d.

Monna Ghora moglie che fu di Ciecho Benvenuti hoste di monna Rosa denari uno; die pagare soldi dodici, denari due per denaro – l. 0 s. XII d. II

Referenze fotografiche

© Foto G. Ermini: 1, 2, 4a-b, 5, 6

© Su concessione della Biblioteca Moreniana di Firenze: 3

© Archivio Maria Monica Donato, Scuola Normale Superiore di Pisa: 7, 8

© Su concessione dell'Archivio di Stato di Siena: 9

© Su concessione della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena: 10-13

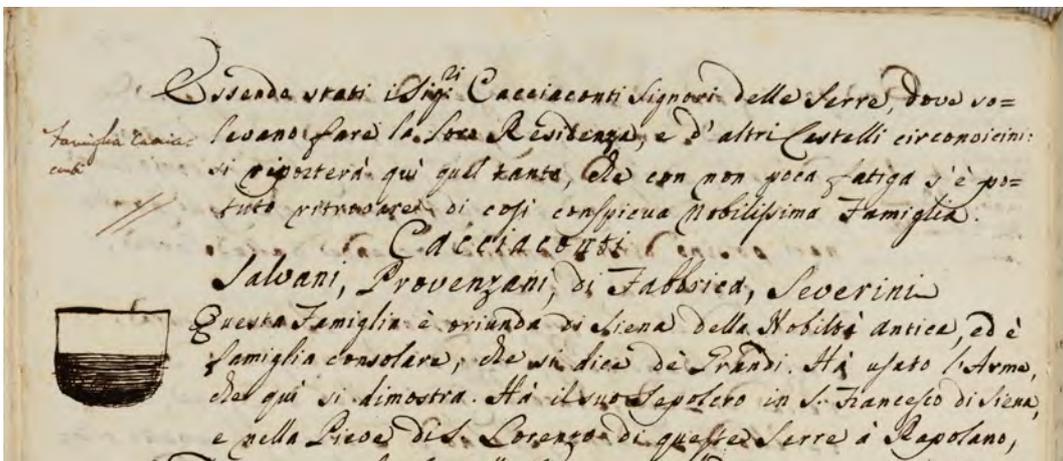
¹⁵ A margine sinistro: *p* per *pagato*.



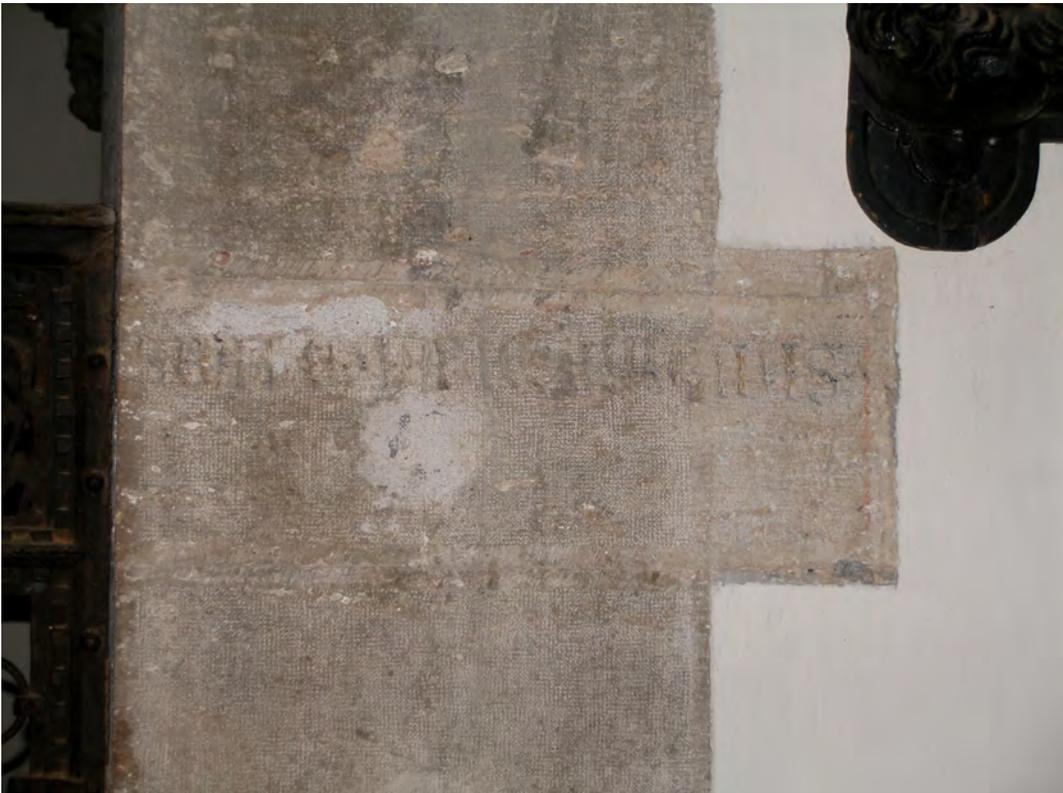
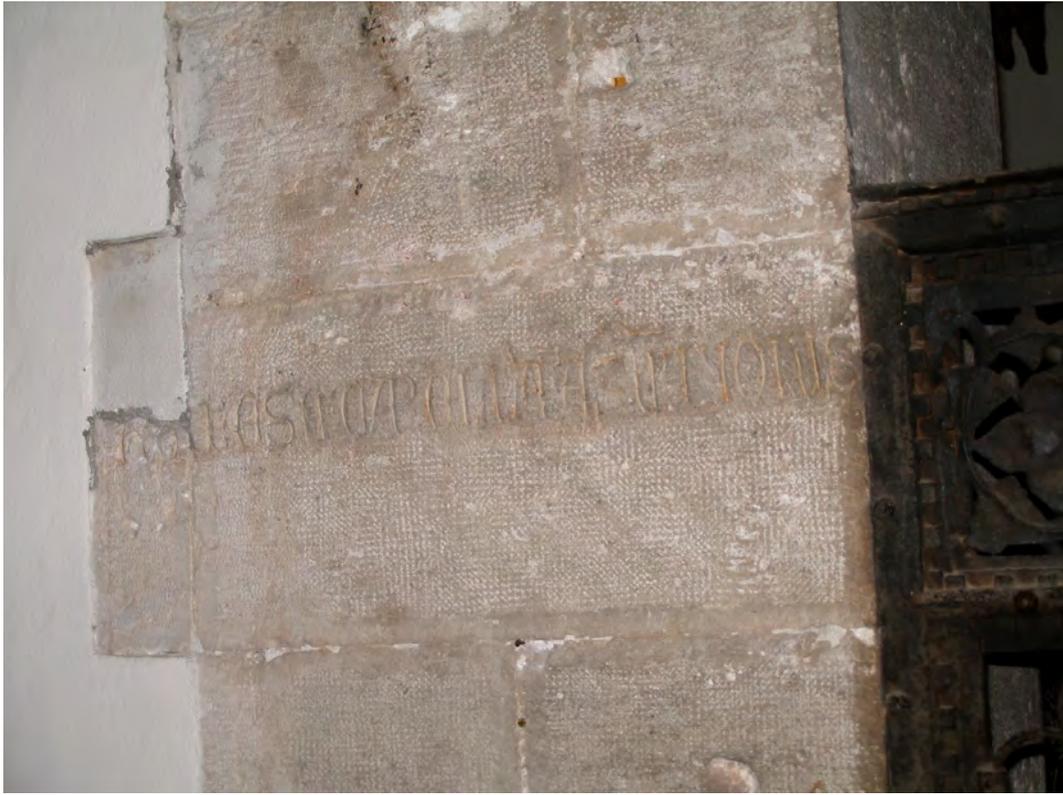
1. Ingresso della cappella Cacciaconti. Serre di Rapolano, chiesa di San Lorenzo.



2. AGOSTINO DI GIOVANNI, tomba di Cacciaconte Cacciaconti. Serre di Rapolano, chiesa di San Lorenzo, cappella Cacciaconti.



3. Risposte dei priori di Serre di Rapolano. Firenze, Biblioteca Moreniana, ms. Pecci 78, G.A. PECCI, *Abozzi delle Memorie*, particolare di c. 139v.



4a, b. SCALPELLINO SENESE, conci con iscrizioni nei piedritti d'accesso della cappella Cacciaconti. Serre di Rapolano, chiesa di San Lorenzo.



5. LOTTINO DI TORO, cancello in ferro, particolare del fregio dell'anta destra. Serre di Rapolano, chiesa di San Lorenzo, cappella Cacciaconti.

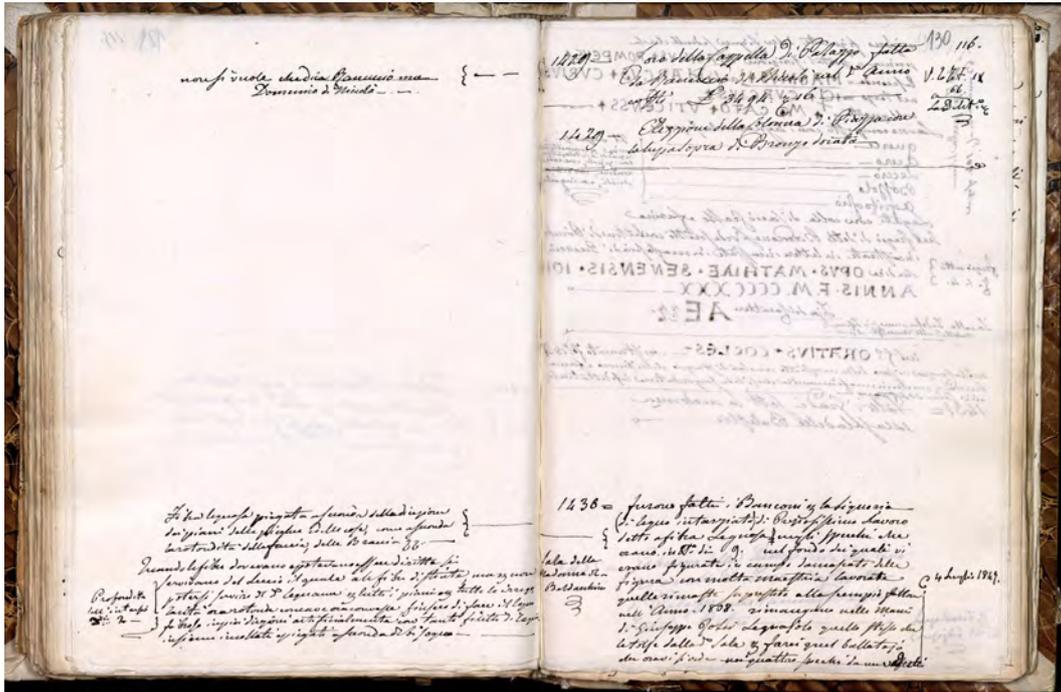


6. SIMONE MARTINI, *Maestà*. Siena, Palazzo Pubblico, sala delle Balestre.

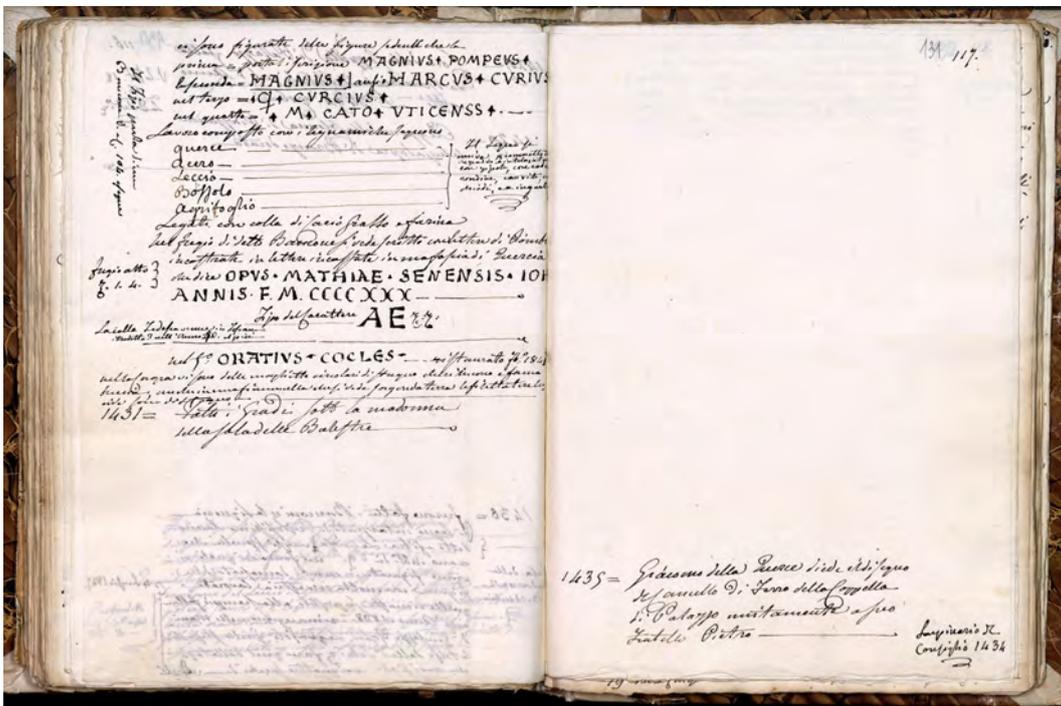


7. MATTIA DI NANNI, *Marco Curio Dentato, Pompeo Magno e Quinto Curzio* (pannelli provenienti dal sedile nella sala della Balestre, oggi rimontati nello schienale di una panca incongrua). Montréal, Musée des Beaux-Arts.
8. MATTIA DI NANNI, *Scipione Africano*. New York, The Metropolitan Museum of Art.





12. A. ROMANI, Zibaldone. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. D.IV.42, cc. 129v, 130r.



13. A. ROMANI, Zibaldone. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. D.IV.42, cc. 130v, 131r.

DUE QUESTIONI PISTOIESI:
UNA GLORIA DI SAN TOMMASO D'AQUINO
NELLA CHIESA DI SAN DOMENICO
ED UN'IPOTESI PER ANTONIO DI BORGHESE,
PITTORE PISANO

GIACOMO GUAZZINI

La chiesa di San Domenico a Pistoia, il più antico ed illustre cenobio maschile dei Predicatori eretto in città, con la sua pur frammentaria ma estesa decorazione pittorica trecentesca si presenta ancor oggi come uno dei più interessanti monumenti pistoiesi degni d'esser più approfonditamente indagati¹. In questa sede ci limiteremo tuttavia ad analizzare due affreschi frammentari trecenteschi, il primo raffigurante i cosiddetti *Uomini illustri*, il secondo un trittico con la *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*, entrambi strappati dalla navata ed oggi conservati nel refettorio del convento.

1. *Dagli 'Uomini illustri' alla Gloria di san Tommaso d'Aquino*

Pur scarsamente considerato dagli studi critici², il frammento con i co-

¹ Si vedano i recenti volumetti: *Arte e storia nel convento. San Domenico di Pistoia*, a cura di A. Cortesi, E. Giaconi, Loreto 2008; *Tracce di arte e spiritualità in San Domenico di Pistoia*, a cura di A. Coco, A. Cortesi, Loreto 2011; *Un convento, una città: San Domenico di Pistoia*, a cura di Iid., Loreto 2011. Per un vasto studio sui conventi domenicani dell'antica provincia romana, J. CANNON, *Dominican patronage of the arts in central Italy. The provincia romana, ca 1220-ca 1320*, tesi Ph.D., Courtauld Institute-University of London, 1980, in part. pp. 403-407; EAD., *Religious poverty, visual riches. Art in the Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries*, China 2013, in part. pp. 187-189, 205, 228-232, 256, 281-287, 299-300, 316-317, 352, 356-357.

² Sul frammento dei cosiddetti *Uomini illustri* si vedano: M. SALMI, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa (A proposito degli affreschi scoperti in San Domenico di Pistoia)*, «Rivista d'arte», 13, 1931, pp. 451-476; *Il Mostra di affreschi staccati*, a cura di U. Baldini, L. Berti, Firenze 1958, pp. 68-69; M. HORSTER, *Andrea Del Castagno*, Oxford 1980, p. 29; A. DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico e di San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto tra spazi ed immagini sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti*, in *Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, a cura del Dipartimento di storia della arti e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze, Pistoia 2012, pp. 13-51:

siddetti *Uomini illustri* ha goduto di una discreta fama al livello locale, giacché, sin dal ritrovamento nel 1930, sotto ad uno spesso scialbo, venne letta sopra la figura col copricapo rosso in alto a destra un'iscrizione col nome di Dante («Dante poeta»)³. Venne quindi formulata, subito dopo, la singolare proposta di identificazione dei tre personaggi superiori con letterati illustri: Dante, Boccaccio e la gloria patria, Cino da Pistoia⁴. Sebbene molto evanescente, l'iscrizione è visibile ancor oggi, e dal momento che presenta caratteri capitali rinascimentali, dovrà certamente ritenersi non pertinente alla fase decorativa trecentesca originaria e quindi spuria.

Le salde figure, dalla corporeità massiccia, sono caratterizzate da maschere facciali arrotondate e carnose, cromie delicate dagli impasti rosacei e caldi, affini a quelle dei santi dell'epittico ad affresco strappato dalla fiancata sinistra della stessa chiesa, che dovrebbe spettare al medesimo artista. Vi è la stessa costruzione ampia della fronte e del blocco facciale, con occhio sgusciato; un analogo pittoricismo espanso e lanuginoso è riconoscibile, pur problematicamente, nel lacerto col *San Tommaso d'Aquino* entro un'edicola presso l'altare Baldinotti, affine al personaggio vestito di blu⁵, come pure in un altro frammento che tra poco analizzeremo. La volumetria cupoliforme di vesti e corpi, come pure la sostanziale estraneità dall'influsso masesco –

37. V. KIRKHAM, *Le tre corone e l'iconografia di Boccaccio*, in *Boccaccio letterato*, atti del convegno (Firenze-Certaldo 2013), a cura di M. Marchiaro, S. Zamponi, Firenze 2015, pp. 453-484, in part. 454-455, ha recentemente riproposto la tradizionale ed erronea identificazione dei tre laici con Dante, Petrarca e Boccaccio.

³ Alessandro Chiappelli dà nota del rinvenimento in una lettera pubblicata su: *La Nazione* (Firenze), *Il Corriere della sera* (Milano) e *Giornale d'Italia* del 12 gennaio 1931.

⁴ La segnalazione della scoperta è in: *Notizie. Importanti affreschi in San Domenico a Pistoia*, «Buletto storico pistoiese», 33, 1931, pp. 46-47, dove i laici ritratti vengono già identificati con Dante (a destra), Petrarca (a sinistra) e Cino da Pistoia oppure Virgilio (al centro); concordava con tale interpretazione anche SALMI, *Per la storia della pittura*, pp. 461-462, il quale riferisce che «in San Domenico appaiono anche altre varietà della scuola bolognese. Nella parete destra, entro il vano del terzo altare, contro un fondo plumbeo, due santi a mezzo busto, uno dei quali è San Pietro Martire, e certi frammenti di figurine angeliche suggeriscono un perduto Albero della Croce per uso dell'Ordine dei Predicatori, ai piedi del quale stava un committente genuflesso, con berretto rosso e veste rosa adorna di una pelliccia. Dell'affresco fanno parte quei ritratti di Petrarca, di Cino (?) e di Dante tornati in luce nel 1930 e identificati dal compianto sen. Alessandro Chiappelli, figure restaurate nel Quattrocento, quando, sul fondo giallo contro il quale campeggiano, fu indicato il nome dell'Alighieri con le parole Dante poeta [...] databili nella seconda metà del sec. XIV e non prima, piuttosto volgari nei tratti realistici, per il chiaroscuro denso ed i colori, è bene determinato lo stile bolognese».

⁵ Tre collegamenti attributivi già proposti da DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 37.

che diverrà predominante in città dal quinto decennio del Trecento in poi –, suggerisce una datazione ancora entro la prima metà del XIV secolo, e più specificatamente tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta. Ulteriore conferma giunge anche dall'analisi della moda delle vesti, ancora piuttosto ampie ed accollate, non ancora fascianti come divennero dalla metà del secolo in poi, quando iniziarono a diffondersi scollature più ampie e lunghi manicottoli⁶.

Alcune fotografie storiche della Soprintendenza fiorentina mai considerate prima, che testimoniano una decorazione ad affresco sulla fiancata destra (sud) della chiesa, nascosta dietro la grande tela seicentesca dell'altare Baldinotti, permettono varie osservazioni. Un prezioso scatto, databile tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento (*ante* 1946, data dello strappo), documenta in maniera inequivocabile che i cosiddetti *Uomini illustri* erano parte integrante di una più ampia decorazione ad affresco, occlusa in seguito dall'altare lapideo⁷. Nella porzione superiore vi sono due santi a

6, tav. I (d

7

⁶ Si vedano le utilissime considerazioni per la datazione in relazione alla moda di L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, pp. 51-65; ID., *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, «Prospettiva», 10, 1977, pp. 21-31; ID., *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, «Prospettiva», 11, 1977, pp. 12-27. SALMI, *Per la storia della pittura*, nota 1 a p. 461, reputava l'affresco «posteriore a quelli di Nardo di Cione nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze», mentre Baldini e Berti (*II Mostra di affreschi*, p. 69) lo giudicavano «da collocarsi intorno al penultimo decennio del secolo» con «riminiscenze vaghe con il Maestro del Trionfo della Morte del Camposanto pisano [*alias* Buffalmacco]»; LEPRI, *Di alcuni affreschi tre-quattrocenteschi*, p. 45, li ritiene opera, come già proposto da Lisa Santolamazza, di un pittore «di ascendenza romagnolo-emiliana [...] risentendo anche di certa pittura minore fiorentina dei due ultimi decenni del Trecento»; mentre DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 37, li attribuisce ad un anonimo maestro pistoiese, anticipandone giustamente la datazione attorno al 1330.

⁷ Gabinetto Fotografico degli Uffizi di Firenze, n. 20545. Il frammento con i cosiddetti *Uomini illustri* (cm 150 x 110) fu strappato nel 1946 dal restauratore della Soprintendenza fiorentina Dino Dini, come si desume dall'inventario degli affreschi staccati conservato presso l'Ufficio Restauri degli Uffizi. La scoperta della *Visione beatifica* del Cristiani è testimoniata dalla notizia di CHITI, *Restauri*, pp. 151-152: «[...] durante i restauri, e precisamente l'8 agosto u.s., rimosso casualmente il quadro di S. Francesca Romana dell'altare Franchini-Taviani, è apparsa tutta la parete affrescata. La grande pittura, ancora leggermente velata da una leggera mano di intonaco, pare che rappresenti un Giudizio Universale. Di questo stesso affresco devono far parte altre numerose figure che sono tra il detto altare e quello successivo Cellesi, tutte rivolte verso il detto Giudizio. Il giorno 9 agosto è stato tolto anche il quadro dell'Assunta dell'Altare Cellesi, ed anche questa parete è apparsa tutta pitturata in due scene: in alto la Madonna col Bambino in Braccio e San Domenico [su questo si veda il secondo paragrafo del presente contributo e la nota 40 *infra*], in basso l'Adorazione dei Magi, di cui è rimasto nell'intonaco un bel pezzo che rivela la mano de' migliori pittori dell'epoca. Saranno continuati gli assaggi anche nelle altre parti della chiesa con quello squisito senso d'arte di cui i pp. domenicani sono gui-

mezzo busto entro clipei, volti a sinistra verso una composizione centrale
 8 perduta. Quello di destra ha in mano un cartiglio con: «Impletus e(s) quasi
 / flume(n) sap(ient)ia et terra(m) retexit a(n)i(m)a sua» (*Ecclesiastico* 47,16)⁸:
 vestito dell'abito domenicano e con la tipica ferita sulla testa, egli è san Pie-
 tro martire, corredato del frammentario *titulus* soprastante «mart(ir)»⁹. L'al-
 tro vecchione entro clipeo sulla sinistra, poco più in alto, con folta barba,
 9 presenta tracce di una corona a mostrina metallica tipica dei profeti. Nel
 compasso, a destra, s'intravede una debole ma decifrabile iscrizione «Iob»,
 che lo identifica col profeta Giobbe. Nella parte inferiore, quella dei cosid-
 detti *Uomini illustri*, a sinistra svetta una figura stante, dotata di un singola-
 7 re copricapo appuntito con risvolto in vaio. L'anziano barbuto, ammantato
 in una lunga tunica guarnita al collo col vaio, è anch'esso volto a sinistra
 verso il centro della scena perduta, come san Pietro martire e Giobbe¹⁰.

Un'altra fotografia risalente al maggio 1974, posteriore allo strappo degli
 'Uomini illustri', concede una visione più ampia, dove si distingue per intero
 la superficie dietro l'altare, la cui struttura lapidea s'intuisce ai margini della
 11 foto¹¹. L'ampia composizione, decurtata di tutta la parte sinistra, è incorni-
 ciata da una listatura a decorazioni finto-cosmatesche. All'esterno, sulla de-

dati nel ripristino della monumentale chiesa. La fortunata scoperta mi porta a significare due ricordi contenuti nel diario di Cosimo Rossi Melocchi, dai quali si apprende che fu nel febbraio e marzo del 1724 che i padri domenicani si decisero ad iniziare l'imbiancamento degli affreschi della chiesa, in seguito alla applicazione dell'attuale finestrone in luogo della monofora o bifora antica. "A dì 20 febbraio 1724. Dopo due mesi è finito il finestre dei padri di San Domenico da' detti frati e con tutto che dovessesi fare dalla casa Panciatichi, l'hanno fatti i padri ed i signori Panciatichi di Firenze e hanno messo l'arme di loro Casa di marmo e questa è stata fatta a loro spesa: del resto hanno fatto i padri"». La fiancata destra della chiesa, col chiostro grande e col convento, fu però gravemente danneggiata nel bombardamento del 24 ottobre 1943: fu ricostruito il muraglione di destra e gli altari andati perduti nella parte inferiore furono ristrutturati ad opera dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, si veda A. CHITI, *La riapertura della chiesa di S. Domenico*, «Buletto storico pistoiese», 50, 1948, p. 61; CANNON, *Religious poverty, visual riches*, p. 6.

⁸ Il testo del cartiglio presenta una variante da *tua* a *sua* rispetto al passo biblico originale, che termina con: «terram retexit anima tua». Nella penultima parola dell'iscrizione, pur leggibile con fatica per le lacune, è comunque ben evidente il tratto iniziale curvilineo della *s* di *sua*.

⁹ Gabinetto Fotografico degli Uffizi, negativo n. 20550 (scatto databile tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Novecento, *ante* 1946, data dello strappo degli 'Uomini illustri').

¹⁰ Recentemente DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 37, ha proposto di identificare la scena con *Sant'Ivo stante che amministra la giustizia*, con giuristi e notai come accolti.

¹¹ Questa fotografia è conservata presso il Gabinetto Fotografico degli Uffizi, negativo n. 221456, realizzata l'8 maggio 1974.

stra, vi sono tre lacerti pittorici pertinenti a varie fasi decorative: in alto vi è un *Deliquio della Vergine*, parte di una *Crocifissione* perduta, databile attorno alla metà del XIV secolo; questo strato va parzialmente a sovrapporsi ad un lacerto più antico, di fine XIII secolo, con un santo stante tunicato. A quanto è dato valutare, quest'ultimo frammento può ben configurarsi come prova di un'estensiva decorazione del corpo della navata, operata dal pittore fiorentino Coppo di Marcovaldo e dal figlio Salerno attorno al 1275-1280¹². Più in basso, alla destra dei laici, è un altro frammentario affresco trecentesco raffigurante l'apparizione di una figura (un domenicano?) all'interno di un ambiente coperto (forse *San Tommaso in carcere cui appaiono gli angeli che gli donano la cinta*). Confrontando gli scatti parziali con lo stato attuale ci rendiamo conto di come quest'ultimo brano si trovi alla stessa altezza del frammento con *San Tommaso d'Aquino* entro edicola ancor oggi visibile subito a destra della colonna lapidea di destra, parzialmente coperto da essa¹³. Con ogni probabilità entrambi dovevano far parte di un'unica decorazione avente come protagonista san Tommaso d'Aquino.

5

Nella composizione principale è possibile intuire, poco sopra e poco sotto il centro della scena, due sagome orizzontali allungate, verosimilmente figure plananti pertinenti, assieme al san Pietro martire e a Giobbe, alla scena centrale¹⁴. L'articolata struttura, con santi e profeti entro clipei, figure plananti in alto ed astanti laici in basso, dovrà, come vedremo, essere più opportunamente identificata con una *Gloria di san Tommaso d'Aquino*. Conferma in tal senso ci giunge dal confronto iconografico e tipologico col celebre prototipo della tavola di Lippo Memmi per i Domenicani di Santa Ca-

11

¹² Altri frammenti testimoniando un'ampia decorazione della bottega coppesca negli spazi ecclesiali, databile tra gli anni Settanta e Ottanta del XIII secolo sono, oltre alla decorazione della sala capitolare, un *San Domenico con orante* nel transetto sinistro della chiesa e un frammento di nastro a motivi vegetali su fondo nero sulla muraglia destra (sud) della chiesa, alla sinistra dell'altare Cellesi. Si veda M. BOSKOVITS, *A Corpus of Florentine painting*, I.1. *The origins of Florentine painting 1100-1270*, Prato 1993, pp. 125, 566-569; DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, pp. 23-24.

¹³ Già riprodotto e correttamente identificato da DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 37.

¹⁴ SALMI, *Per la storia della pittura*, p. 461, al momento della scoperta notava «certi frammenti di figurine angeliche» che a suo avviso «suggeriscono un perduto Albero della Croce per uso dell'Ordine dei Predicatori». Lo studioso inoltre molto significativamente proseguiva descrivendo che «ai piedi del quale [l'ipotetico Albero della Croce] stava un committente genuflesso, con berretto rosso e veste rosa adorna di una bianca pelliccia», ovvero la figura stante frammentaria ancor oggi visibile alla sinistra del gruppo di laici.

12 terina a Pisa¹⁵, realizzato verosimilmente attorno al 1323, in occasione della canonizzazione del santo, oppure con la tavola quattrocentesca di Benozzo Gozzoli ora al Louvre (originariamente per il Duomo di Pisa)¹⁶. Il consesso di laici nella parte inferiore della composizione, già creduti letterati illustri, trova quindi adeguata identificazione proprio in forza della diretta ispirazione dal modello memmiano, come pure le due sagome plananti in alto, che appaiono quindi più opportunamente riconoscibili con gli *Evangelisti*, che facevano corona ad un *San Tommaso d'Aquino* centrale, maestosamente assiso in trono¹⁷. Il brano biblico riportato nel cartiglio di Pietro martire, cen-

¹⁵ Sulla tavola pisana, già ritenuta dal Vasari del Traini e poi correttamente attribuita a Lippo Memmi, si veda: M. MEISS, *The problem of Francesco Traini*, «Art Bulletin», 15, 1933, pp. 97-173; L. COLETTI, *I primitivi*, Novara 1946, p. 30, nota 65 a p. 65; E. CARLI, *Pittura pisana del Trecento*, 2 voll., Milano 1958-1961, I. Dal «Maestro di S. Torpè» al «Trionfo della morte», 1958, pp. 19-27; G. COOR ACHENBACH, *Two unknown paintings by the Master of the Glorification of St. Thomas and some closely related works*, «Pantheon», 19, 1961, pp. 126-135; BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo*, p. 94; M. MALLORY, *Thoughts concerning the 'Master of the Glorification of St. Thomas'*, «Art bulletin», 57, 1975, pp. 9-20; per la chiarificazione dell'annoso problema del gruppo di opere collegate a Barna si veda: A. CALECA, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, parte I, «Critica d'arte», 41, 1976, pp. 49-59, parte II, «Critica d'arte», 42, 1977, pp. 55-80, in part. 70; J. POLZER, *A contribution to the early chronology of Lippo Memmi*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 1979), a cura di H.W. Van Os, J.R.J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 237-252; G. PREVITALI, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32, in part. 27; ID., *Introduzione ai problemi della bottega di Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno (Siena 1988), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 151-166, in part. 156; J. POLZER, *The Triumph of Thomas panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and date*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, 1993, pp. 29-70; S. ROMANO, *Il trionfo di S. Tommaso in Santa Caterina a Pisa*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei et al., 3 voll., Roma 1999, II. *Pittura e arti minori*, pp. 901-911. L'anticipazione della *Gloria* pisana a ridosso dell'anno di canonizzazione di Tommaso (1323) è stata giustamente avanzata da BELLOSI, *Moda e cronologia. B*), p. 21; L. BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, «Revue de l'art», 92, 1991, pp. 9-19: 15-16 e nota 44 a p. 19; più recentemente CANNON, *Religious poverty, visual riches*, pp. 147-150. Al riguardo segnalo il mio recente intervento *San Tommaso d'Aquino raffigurato da Simone Martini a Pisa e sue prime ripercussioni*, in occasione del convegno di studi *Simone Martini e il suo polittico per i domenicani di Pisa*, ideato da Maria Monica Donato (Pisa - Firenze 2015), dove ho individuato nella parte inferiore della tavola pisana di Lippo Memmi una porzione ridipinta (l'estremità destra del gruppo di accoliti di sinistra), riconducibile a mio avviso ad un intervento di Francesco Traini.

¹⁶ Per la tavola pisana del Gozzoli conservata al Louvre: D. COLE AHL, *Benozzo Gozzoli*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 239-240; A. PADOA RIZZO, *Benozzo Gozzoli, un pittore insigne "pratico di grandissima invenzione"*, Cinisello Balsamo 2003, p. 217.

¹⁷ Una soluzione alternativa ai quattro *Evangelisti*, ma meno probabile, potrebbe esser costituita da *Virtù cardinali e teologali*, come troviamo nel complesso affresco di Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze. Questa com-

trato sul valore fondante della sapienza, troverebbe in tal modo adeguata ragion d'essere quale commento al *doctor angelicus*¹⁸. In tal modo è possibile svelare l'identità del vecchione col copricapo a punta: egli è infatti uno dei due filosofi solitamente al fianco di Tommaso, ovvero Platone e Aristotele. Quest'ultimo appare regolarmente alla sinistra del trono, significativamente in posizione d'onore, e Platone alla destra, ragion per cui sembra logico riconoscere il nostro anziano proprio nel filosofo Platone, tipicamente connotato da un caratteristico copricapo orientaleggiante.

1, 7

Facendo leva sulle incorniciature rimaste nella parte superiore e sul lato destro ed immaginando una disposizione tipicamente assiale del san Tommaso, è possibile farsi un'idea più precisa dell'insieme. Il santo in trono doveva risultare il baricentro di una scena di formato orizzontale, con allato i quattro evangelisti in alto (forse anche con san Paolo e Mosè, come nel prototipo memmiano), ed in basso Aristotele a sinistra e Platone a destra; non doveva mancare inoltre, ai piedi del santo, la figura dell'eretico confutato da Tommaso, Averroè in posizione giacente. Il tutto doveva essere completato sul lato sinistro da altri due clipei posti simmetricamente *en pendant* a Giobbe e a san Pietro martire, recanti probabilmente un altro profeta, assieme al santo fondatore, san Domenico¹⁹. Nella parte inferiore il consesso di laici elegantemente vestiti di destra doveva essere completato infine da un secondo gruppo di religiosi a sinistra, di cui purtroppo non si conserva traccia. Per quanto esemplari di tal genere anticamente dovessero esser più diffusi di quanto non ci possiamo immaginare oggi, la scena identificata appare come uno tra i primissimi e rari esempi di *Gloria di san Tommaso d'Aquino* elaborati nel XIV secolo, commissionato verosimilmente dagli stessi Predicatori dopo circa un decennio dalla canonizzazione dell'aquinate²⁰.

tav. II

posizione, peraltro più sviluppata, comporterebbe tuttavia un eccessivo affollamento dello spazio, giacché le virtù plananti dovrebbero essere ben sette.

¹⁸ Per un'approfondita analisi sul valore della *sapientia* in relazione alla *Gloria di san Tommaso*, ed in generale per la lettura iconologica del ciclo del Cappellone, rimando al saggio di S. ROMANO, *Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: problemi iconologici*, «Storia dell'arte», 26-28, 1976, pp. 181-213, in part. 185-186; POLZER, *The Triumph of Thomas panel*, p. 35; ROMANO, *Il trionfo di S. Tommaso*.

¹⁹ Le dimensioni complessive dell'affresco dovrebbero aggirarsi attorno ai cm 300 x 350.

²⁰ Sulla complessa dinamica della genesi iconografica di Tommaso d'Aquino come santo, adottata dai Domenicani pisani prima della canonizzazione, si veda il caso del polittico di Simone Martini per Santa Caterina a Pisa analizzato da J. CANNON, *Simone Martini, the Dominicans and the early Sienese polyptych*, «Journal of the Warburg and Courtauld

Tra questi possiamo elencare infatti solamente altri tre casi, variamente definiti come *Trionfo*, ovvero la tavola pisana di Lippo Memmi, gli affreschi di Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze e quelli attribuiti ad Anovelo da Imbonate nella cappella Visconti in Sant'Eustorgio a Milano²¹.

tav. I In un recente intervento Andrea De Marchi, facendo leva su di un prezioso obituariario quattrocentesco e su fotografie d'epoca, ha avuto modo di chiarire la collocazione originaria di vari affreschi strappati dalla navata, individuando inoltre la dislocazione dell'antica recinzione presbiteriale – un vero e proprio muro che divideva trasversalmente l'intera navata²².

tav. I (d) Riposizionando quindi la *Gloria di san Tommaso* nel suo contesto originale, appare evidente che essa, dalla valenza fortemente didascalica e dogmatica, non fosse stata concepita tanto per i religiosi, che trovavano spazio oltre la recinzione, quanto per i laici. L'affresco campeggiava infatti sul lato destro della chiesa (sud) poco prima della recinzione, emblematicamente in stretta prossimità col pulpito. In tal modo comprendiamo come quest'importante immagine-manifesto dell'ordine rivestisse una funzione simbolica ed epittica: il domenicano che pochi metri innanzi svolgeva dal pulpito l'ufficio evangelico e la predicazione avrebbe potuto far leva su tale stratificata immagine quale sintesi visiva della verità cristiana. Essa aveva infatti una funzione molteplice, come sostegno alla predicazione e all'istruzione, supporto

Institutes», 45, 1982, pp. 69-93: 72-74; POLZER, *A contribution to the early cronology*, p. 240; ID., *The "Triumph of Thomas" panel*, pp. 29-70.

²¹ Sul ciclo di Andrea Bonaiuti nel Cappellone di Santa Maria Novella si veda R. OFFNER, K. STEINWEG, *Corpus of Florentine painting*, IV/6, *Andrea Bonaiuti*, United States of America 1979, pp. 17-31; J. GARDNER, *Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse frescoes in Santa Maria Novella*, «Art History», 2, 1979/2, pp. 107-138; ROMANO, *Due affreschi del Cappellone*; per gli affreschi della cappella Visconti si veda M. BOSKOVITS, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano 1988), a cura di Id., Milano 1988, pp. 9-80, in part. nota 3 a p. 45.

²² DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 32. Mi permetto inoltre di segnalare che, sfruttando a fondo l'obituariario quattrocentesco B.76 della Biblioteca Comunale For-teguerriana di Pistoia, in occasione nella mia relazione *La decorazione trecentesca di San Domenico a Pistoia e la ricostruzione di un Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, tenuta a Bologna (Aula Magna di Santa Cristina) il 12 giugno 2014, per le giornate di studio *Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica*, convegno internazionale di studi promosso dai dottorati in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Padova, Pisa, Siena, Venezia, Verona (10-12 giugno 2014), ho avuto modo di elaborare una puntuale ricostruzione planimetrica delle antiche sepolture e delle decorazioni parietali, che presenterò prossimamente in un contributo a stampa.

per la memoria e stimolo per la devozione, ma non solo²³. Come l'aquinata è rappresentato nell'affresco quale detentore della vera *sapientia* e nuovo difensore della fede cristiana²⁴, così il celebrante, posto significativamente *en pendant* all'illustre modello, veniva visivamente a configurarsi come suo diretto successore (quindi detentore della vera conoscenza), ricevendone pertanto una similare investitura simbolica e legittimante²⁵.

Acclarata la rarità iconografica di questo soggetto, possiamo individuare vari indizi che permetterebbero di istituire una più diretta *liaison* tra l'esemplare pistoiese e quello pisano, proprio per il tramite dei Domenicani²⁶. Mentre l'attività dell'importante *studium* pisano dell'ordine è stata già in parte analizzata²⁷, mettendo in luce figure di primissimo livello del calibro di Guglielmo da Pisa (ca 1260), Bartolomeo da San Concordio (ca 1262-1347), Domenico Cavalca (ca 1270-1342), Ranieri da Rivalto (†1348) e Jacopo Passavanti (ca 1300-1357), il convento pistoiese non appare sufficientemente valorizzato ed indagato. Il ruolo svolto dallo *studium* pisano nella promozione

²³ Come acutamente messo in luce da CANNON, *Religious poverty, visual riches*, pp. 351-354.

²⁴ È da notare che nella biografia dell'aquinata redatta da Guglielmo di Tocco (ca 1318) Averroè è presentato, *pars pro toto*, come l'eretico per antonomasia. Sulla figura di Averroè conculcato rimando a ROMANO, *Due affreschi del Cappellone*, p. 190; GARDNER, *Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse frescoes*, p. 121; POLZER, *The Triumph of Thomas panel*, pp. 47-48.

²⁵ Vi sono anche altri casi significativi, seppur più tardi, di decorazione ad affresco afferente a pulpiti per la predicazione, ad esempio in Santa Caterina a Treviso, dove il pulpito è decorato con affreschi con *Sant'Antonio abate* (?), *San Paolo e San Girolamo*, oppure in quello di San Fermo Maggiore a Verona, ove, col finanziamento di Barnaba da Morano, fu scolpito nel 1396 da Antonio da Mestre e dipinto da Martino da Verona con *Mosè che si toglie i calzari*, *Elia sale al cielo sul carro di fuoco*, *Quattro evangelisti*, *Dottori della Chiesa*, *Profeti*, si veda A. DE MARCHI, *Il "podiolus" e il "pergolum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione della pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma 2007), a cura di A.C. Quintavalle, pp. 385-407, in part. 389-394. Altro esempio importante, ancora in San Fermo Maggiore, è l'affresco frammentario con il *Lignum vitae sancti Francisci* sulla parete meridionale, in prossimità del pulpito (di fronte all'ingresso laterale), indagato da L. BORDUA, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge 2004, pp. 51-54, e ampiamente approfondito da A. SIMBENI, *Il Lignum vitae sancti Francisci in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, «Il Santo», 46, 2006, pp. 185-213: 200-211. Più in generale, su tali dinamiche: L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, pp. 145-242.

²⁶ Per uno studio sulla complessità della committenza artistica presso i Domenicani di Pisa rimando ai lavori di CANNON, *Simone Martini, the Dominicans*, in part. pp. 73-74; EAD., *Religious poverty, visual riches*, pp. 227-275.

²⁷ Sullo *studium* domenicano pisano: I. TAURISANO, *I Domenicani a Pisa*, «Memorie domenicane», 44, 1927, pp. 178-217; L. BOLZONI, *Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, 2 voll., Firenze 1988, I, pp. 347-356.

del nuovo culto dell'aquinate dovette essere indubbiamente cruciale, prova ne è la stessa precocissima quanto raffinata raffigurazione nella predella del polittico di Simone Martini, elaborata quando il processo di canonizzazione era ancora in corso²⁸. Tale singolare fenomeno deve infatti esser valutato anche quale indice di una più profonda dinamica interna all'ordine stesso, aspirante da parte sua ad un profondo rinnovamento, facendo leva proprio sul rivoluzionario strumento della dottrina tomistica. Questa si rivelò infatti ben presto un'arma fondamentale per la difesa ed il rilancio dell'ordine. In questa ottica la *Gloria* pisana, così densa di significati dottrinari e teologici²⁹, aveva il valore di una vera e propria immagine-manifesto, che notevole eco dovette suscitare, e non solo nell'ambiente domenicano³⁰. Ad un'analisi più attenta la realtà culturale domenicana pistoiese del XIV secolo si rivela particolarmente attiva e ricca di personalità di rilievo, come il teologo Luca Mannelli (ca 1295-1360)³¹, scrittore e vescovo, o lo stesso Jacopo Passavanti, che, dopo lo studio a Parigi, fu priore nel convento pistoiese, per insegnare poi a Pisa, Siena e Roma, e divenire in seguito priore in Santa Maria Novella a Firenze³². Tra gli esponenti più illustri vi è Corrado Gufreducci, lettore e predicatore a Pistoia, in seguito vescovo di Fiesole (1309-1312); Leonardo da Pistoia, teologo e matematico; Filippo da Pistoia, nel 1302 predicatore generale ed attivo nel 1305 nello *studium* di Santa Maria Novella, nonché professore a Perugia nel 1309, a Pisa nel 1310 e nel 1311 a Firenze in occasione della nascita dello *studium* generale. Anche Pistoia, pur su scala minore, ospitava un centro domenicano intellettualmente attivo, poiché già a partire dal 1288 risulta attivo uno *studium in naturis* diretto da Ildebrando di Tosca-

²⁸ CANNON, *Simone Martini, the Dominicans*, in part. 73; EAD., *Religious poverty, visual riches*, p. 147.

²⁹ Un'approfondita lettura dell'opera è offerta da POLZER, *The Triumph of Thomas panel* e ROMANO, *Il trionfo di S. Tommaso*. Si vedano anche i riferimenti alla nota 15.

³⁰ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 8 voll., Paris 1955-1959, III/3. P-Z. Répertoires, 1959, pp. 1277-1280; E. SIMI VARANELLI, *Tommaso d'Aquino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11, Roma 2000, pp. 233-239, in part. 238-239. Per uno studio iconografico della *Gloria* nel periodo moderno rimando a A. CAMBOURNAC, *L'iconographie de saint Thomas d'Aquin après le concile de Trente (1567-1570)*, Paris 2009.

³¹ Su Luca Mannelli, priore nella sede pistoiese nel 1331, si veda: L. CINELLI, *Luca Mannelli*, in *DBI*, 69, Roma 2007, pp. 81-84.

³² Sono fondamentali gli studi sui Domenicani pistoiesi nel XIV secolo condotti da I. TAURISANO, *I Domenicani a Pistoia, la loro chiesa e il loro convento*, «Bullettino storico pistoiese», 25, 1923, pp. 12-18; S. ORLANDI, *I Domenicani a Pistoia fino al sec. XV*, Firenze 1957, pp. 7-11.

nella³³, nel 1331 uno di logica (sotto il priore Luca Mannelli) e nel 1332 uno di filosofia, presieduto da Napoleone da Pistoia. In questo convento si erano formati Leonardo, professore nel convento di Cortona (1338), Corrado, professore nello *studium* generale a Venezia (1339), Iacopo Schiatta in quello di Montpellier (1341), Corrado, *lector* di filosofia a Perugia (1344), così come Giovanni Ammannati lettore di logica a Siena (1344) e Giovanni Puccini lettore pure di logica in quello di Pisa (1344). Una presenza importante per la comunità pistoiese fu senz'altro quella di Bartolomeo da San Concordio, che nel 1310 è *lector* nel convento pistoiese, carica che detenne sino a che fu chiamato a dirigere lo *studium* dei Predicatori pisani, proprio nel periodo della canonizzazione di Tommaso.

Non appare un caso del tutto fortuito il fatto che la prima derivazione su scala monumentale della *Gloria di san Tommaso*, a circa un decennio di distanza dal prototipo pisano, sia proprio quella pistoiese. Sembra lecito pertanto ipotizzare che la singolare scelta iconografica fosse stata meditata di concerto con qualche dotto frate domenicano a giorno delle novità pisane, forse proprio per il tramite di Bartolomeo da San Concordio. Non dobbiamo nemmeno dimenticare che negli anni Trenta del XIV secolo risulta incaricato della decorazione delle vetrate absidali del convento pistoiese un certo frate Michele detto *pisanus*, già morto nel 1348 durante la grande pestilenza. Proprio questo religioso, esperto *in arte vitrorum*, potrebbe aver svolto il ruolo di tramite fra il modello pisano e quello pistoiese, forse mediante l'uso di taccuini o disegni di studio³⁴. Il fatto che nei primi anni Trenta del Trecento si assista in città ad una significativa fioritura delle attività intellettuali domenicane, con l'istituzione di uno *studium* di logica e filosofia tra 1331 e 1332 sotto il priorato di Luca Mannelli, potrebbe dischiudere inoltre un vivace contesto culturale e filosofico, del tutto in linea con tale innovazione iconografica. Una possibile indicazione cronologica per l'affresco po-

³³ Ildebrando di Toscanella nel 1287 fu eletto predicatore generale mentre era priore di Pisa. Nel 1291 risulta lettore a Firenze e nel 1292 a Orvieto. Autore di una vita di san Domenico andata perduta, morì nel 1314.

³⁴ Si veda: F. BONAINI, *Cronaca del convento di Santa Caterina dell'ordine dei Predicatori in Pisa*, «Archivio storico italiano», 6, 1845/2, pp. 539-540: «[...] fuit perfectus magister in arte vitrorum; ita ut fenestram pistoriensis conventus faceret in ecclesia, et in refectorio nostro; et quidquid in conventu reficiendum videbat, promptissime resarcire curabat»; su frate Michele e la decorazione delle vetrate delle chiese domenicane di Pisa e Pistoia, si veda CANNON, *Religious poverty, visual riches*, p. 315.

trebbe giungere dall'importante capitolo provinciale dell'ordine, tenutosi nel convento pistoiese nel 1334³⁵: sembra allora plausibile che una decorazione di tal genere, così densa di valori allegorici ed identitari per l'ordine stesso, fosse stata realizzata in vista di tale importante avvenimento, confermando così anche gli elementi suggeriti dall'analisi stilistica e dalla moda dei personaggi.

12 Emerge quindi con nettezza la funzione trainante che dovette svolgere la *Gloria* pisana di Lippo Memmi, realizzata, come detto, attorno al 1323: l'affresco pistoiese potrebbe offrire inoltre un utile spunto di riflessione riguardo l'originaria funzione del prototipo pisano. Dal momento che la *Gloria* pistoiese è ad oggi l'unico esemplare collocabile con sicurezza negli spazi ecclesiali (non è possibile considerare il complesso sistema decorativo del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze, né la cappella Visconti in Sant'Eustorgio a Milano), ciò potrebbe suggerire una similare destinazione per la tavola pisana³⁶. La tavola di Lippo Memmi a metà Trecento fu spostata infatti presso un altare dedicato all'aquinate, eretto appositamente dal priore Jacopo di Pietro (in carica tra 1353 e 1356 stile pisano) per soddisfare l'amplissima devozione popolare³⁷. Il nuovo altare, assieme alla più antica tavola, fu collocato «infra chorum», una definizione che credo debba essere interpretata in linea ai più comuni e frequenti riferimenti alla topografia interna degli spazi ecclesiali³⁸. In relazione alla recinzione presbi-

³⁵ Si veda: ORLANDI, *I domenicani a Pistoia*, p. 9.

³⁶ ROMANO, *Il trionfo di S. Tommaso*, pp. 907-908, considerando la densità concettuale insita nella tavola pisana, ha ipotizzato come destinazione originaria la sala capitolare, pensando quindi ad una fruizione esclusiva dei religiosi. CANNON, *Religious poverty, visual riches*, pp. 150, 246, ritiene invece che la tavola potesse esser situata originariamente oltre il tramezzo, nella *ecclesia fratrum*.

³⁷ L'attestazione, provieniente dagli *Annales* del convento pisano, è la seguente: «F(rater) Jacobus Petri pisanus prioratu functus est anno 1353 [...] sedit annos tres [...]. Hic fecit sepulcra Fratrum in sacello Divi Dominici qui eatenus in cemeterio sub terra humabantur. Edificavit etiam unam aram sancte Thomae quum antea sola tabula ibi fuisset magna et nostri populi frequentia cum devotione ad Sancti auxilium implorandum concurrente, opus fuit aram statuere, etsi ad illud usque tempus nulla infra chorum fuisset. Dumque idem altare divo Antonio iuxta eandem dicat, cereas imagines multas quae in miraculorum sancti Thomae testimonium ibi appensae erant, deposuit et vendidit, tuncque Pisis pius ad sacram memoriam affectus imminui coepit», si veda POLZER, *A contribution to the early cronology*, pp. 237-238; ID., *The Triumph of Thomas panel*, pp. 31-32.

³⁸ Si veda in generale M. BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari 2005, pp. 79-85 ed inoltre G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 99-114.

teriale, *infra* e *super* appaiono comunemente utilizzati nel senso di «sotto» alla recinzione, ovvero nella *ecclesia inferior* dei laici, e «sopra», ossia 'oltre' la recinzione, nella *ecclesia superior* destinata ai religiosi³⁹. Considerando poi il fatto che la parte di chiesa definita come «*infra chorum*» risultava sino ad allora (metà Trecento) priva di altari («*ad illud usque tempus nulla infra chorum fuisset*»), sembra logico che l'area più sgombra e libera, capace di accogliere un nuovo altare, fosse proprio quella dei laici, piuttosto che quella liturgicamente più 'densa' dei religiosi. La traslazione della tavola nella *ecclesia inferior* alla metà del Trecento fu pensata per facilitare l'accesso ai fedeli dell'immagine sacra: ma quale collocazione e funzione poteva in origine avere tale immagine all'indomani della sua realizzazione? Sappiamo, molto genericamente, che l'assidua frequentazione del precedente luogo generava notevole incomodo ai religiosi: pensando quindi da un lato ad un luogo-cerniera dal forte valore simbolico, tra *pars superior* e *pars inferior*, che consentisse un'ampia frequentazione dei laici d'ambo i sessi, e dall'altro all'esemplare pistoiese emerso, mi chiedo se anche la grande tavola membraniana non fosse stata originariamente concepita per stare in stretta prossimità col pulpito, ovvero sulla fiancata destra, nei pressi della recinzione, senza escludere tuttavia una possibile collocazione sulla recinzione stessa, sul modello delle grandi tavole da tramezzo quali croci o *Maestà*, delle quali condivide le dimensioni monumentali.

2. Sulle tracce di Antonio di Borghese

Nel refettorio dello stesso convento si trova poi un trittico ad affresco con la *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*, riportato anch'esso alla luce nel 1930, grazie all'interessamento dello studioso pistoiese Alessandro Chiappelli; esso si trovava in fondo alla navata sinistra (nord), dietro l'altare lapideo Cellesi, da questo parzialmente obliterato⁴⁰.

13
tav. I (c)

³⁹ Sul significato di «*infra chorum*», come fa giustamente notare CANNON, *Religious poverty, visual riches*, nota 63 a p. 377, Polzer cambia interpretazione: prima traduce «all'interno del coro» (*within*), ovvero nella *ecclesia fratrum* (POLZER, *A contribution to the early chronology*, p. 238), poi (ID., *The Triumph of Thomas panel*, p. 31) come «sotto il coro» (*beneath*), ovvero nella *ecclesia laicorum*. CANNON, *Religious poverty, visual riches*, p. 150 ritiene che «*infra chorum*» sia da intendere come «all'interno del coro» (*within*), nella *ecclesia fratrum*.

⁴⁰ Come mostrato da DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 36. Il trittico ad affresco è stato rinvenuto dietro l'altare Cellesi il 9 agosto 1930; la prima notizia sullo

14 Una fotografia dell'epoca mostra come lo stipite destro dell'altare occludesse gran parte dello scomparto destro del trittico⁴¹: a sinistra stava il polittico ad affresco già attribuito da Pier Paolo Donati al Maestro del 1310, oggi conservato nel refettorio⁴², e subito sotto la grande *Cavalcata dei Magi* quattrocentesca oggi in sagrestia.

tav. I (a, b

Come osservato da Andrea De Marchi, nella fiancata sinistra, in prossimità della crociera, stavano due ampi affreschi di Giovanni di Bartolomeo Cristiani: il *Percorso di penitenza* si trovava sopra l'attuale porta di accesso laterale (sul lato settentrionale, tra l'attuale altare Cellesi e quello Franchini Taviani), mentre la *Visione beatifica* giungeva sino all'angolo del transetto⁴³. È importante considerare che larga parte della decorazione trecentesca della navata era stata affidata, molto probabilmente su incarico del priore Andrea Franchi (1376-1382), a Giovanni di Bartolomeo Cristiani, all'opera nel cantiere domenicano attorno al 1380⁴⁴. Da informazioni desumibili dagli eruditi locali, Andrea, morto in odore di santità nel 1401, emerge come personalità di assoluto rilievo nel contesto teologico e culturale pistoiese, nonché come principale promotore di un'ampia opera di ammodernamento della chiesa domenicana⁴⁵. La campagna di lavori al cantiere domenicano, avviata nella

scoprimiento fu presentata da A. CHITI, *Restauri alla chiesa di S. Domenico*, «Bulettno storico pistoiese», 32, 1930, pp. 151-152; lo strappo risale al 1946 ad opera di Dino Dini: si veda nota 7.

⁴¹ Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Ufficio Catalogo, *Pistoia, chiesa di San Domenico*, negativo n. 20822.

⁴² P.P. DONATI, *Per la pittura pistoiese del Trecento, I. Il Maestro del 1310*, «Paragone», 25, 1974/295, pp. 4-26; per la fotografia anteriore allo strappo, si veda DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 35.

⁴³ La *Visione* venne inquadrata poi entro l'ampia mostra lapidea tardocinquecentesca dell'altare Franchini Taviani.

⁴⁴ Sul priore domenicano pistoiese Andrea Franchi, si vedano: A. CORTESI, *San Domenico: un convento nella città*, in *Arte e storia nel convento*, pp. 25-27; A. PALESATI, *Maestranze bizantine e toscane per la decorazione del portico*, in *Tracce di arte e spiritualità*, pp. 132-140; CANNON, *Religious poverty*, pp. 205-206, 282, 287, 345-347. Egli, divenuto in seguito vescovo, assieme al fratello Bartolomeo fu un importante protagonista per la committenza artistica alla fine del XIV secolo, su cui mi permetto di rimandare a: G. GUAZZINI, *Commissioni artistiche tra Prato e Pistoia, anno 1400: un'apertura per il vescovo Andrea Franchi ed il fratello Bartolomeo*, in *Officina pratese*, atti del convegno (Prato 2013) a cura di P. Benassai et al., Ospedaletto 2014, pp. 211-228.

⁴⁵ Sebbene l'erudizione locale tenda ad enfatizzare gli ampliamenti architettonici voluti da Andrea Franchi nel suo convento (per A.M. ROSATI, *Memorie per servire alla storia de' vescovi della città di Pistoia*, Pistoia 1766, p. 121, egli «ingrandì la sua chiesa di S. Domenico»), credo che essi siano individuabili in realtà solo nel modesto allungamento dell'a-

seconda metà degli anni Settanta, dovette trovar compimento ancor sotto il priorato del frate, e più probabilmente entro il 1380, data letta ad inizio Ottocento nella lunetta di facciata affrescata con un' *Adorazione dei Magi* oggi perduta⁴⁶. A tale opera di riqualificazione, promossa dal Franchi nella seconda metà degli anni Settanta, dovette contestualmente far seguito un' estesa impresa decorativa affidata, da quanto possiamo ancor oggi vedere, al Cristiani e ad Antonio Vite⁴⁷.

vancorpo di facciata col relativo rivestimento lapideo in arenaria grigia e probabilmente nell'edificazione del chiostro della Maddalena (si veda PALESATI, *Maestranze bizantine e toscane*, pp. 113-114). Secondo l'erudito seicentesco Pandolfo Arferuoli, Andrea Franchi «allungò la chiesa di S. Domenico, essendo prima sproportionata affatto, e la ridusse nella forma ch'è oggi [...], rassettò e fabricò stanze nel convento, con l'istesse armi, e in mezzo l'arme a scacchi di Pistoia, e fece quel bello occhio sopra la porta maggiore di chiesa, quale si levò l'anno 1623 per mettervi l'organo che fecero li signori Rospigliosi, con quella muraglia nuova per adornamento» (*La chiesa pistoiese e la sua cattedrale nel tempo*, a cura di A. Pacini, 12 voll., Pistoia 1994-2004, I, 1994, p. 119). Tale porzione, a differenza dell'intero corpo ecclesiale in laterizio, appare realizzata in arenaria bigia: a conferma di ciò è possibile ancor distinguere in fotografie d'epoca i due stemmi Franchi posti in alto sulla facciata, oggi quasi totalmente abrasi. Nel manoscritto seicentesco di G. BALDINOTTI, *Vita del Beato fra Andrea Franchi dell'Ordine di S. Domenico vescovo di Pistoia e di messer Bartolomeo suo fratello [...] scritta dal sig.re Girolamo Baldinotti, dottore di legge, nel 1616*, conservato a Firenze, Biblioteca Moreniana, ms. Moreni 17, c. 14r, risulta che Andrea «rallungò la chiesa domenicana in prima sproporzionata, tirando la facciata principale con la porta maggiore», e come asserisce G.M. GUIDI, *La vita del beato Andrea Franchi dell'Ordine di San Domenico vescovo di Pistoia*, Pistoia 1714, p. 16, la sopraelevò e fece rifare il tetto. Dobbiamo tuttavia ricordare l'importante data 1377 ancor oggi leggibile all'inizio della navata destra nei pressi della controfacciata in corrispondenza di una *Madonna col Bambino e orante* di Antonio Vite, sulla quale si veda: U. FERACI, *Antonio Vite e la pittura tardogotica pistoiese*, «Proporzioni», 7-8, 2006-2007, pp. 7-48, in part. 17, 26. Ciò indicherebbe che se i lavori promossi dal Franchi fossero consistiti davvero nel prolungamento strutturale dell'avancorpo di facciata (e non solo di rivestimento lapideo esterno), questo intervento dovette evidentemente terminare entro tale anno (*ante* 1377), svolgendosi probabilmente attorno alla prima metà degli anni Settanta del Trecento, e non nel 1380 come tradizionalmente asserito (si veda la nota 46).

⁴⁶ F. TOLOMEI, *Guida di Pistoja*, Pistoia 1821, p. 108, ricorda che nel 1380 fu lo stesso fratello di Andrea, Bartolomeo, a curarsi dell'accrescimento della chiesa, e contestualmente «l'Adorazione dei Magi sopra la porta maggiore fu dipinta da Giovanni Cristiani nell'anno stesso [1380]», ovvero la lunetta di facciata, quest'ultima però «di commissione del vescovo Andrea Franchi»; V. CAPPONI, *Biografia pistoiese*, Pistoia 1878, nota 2 a p. 195, afferma infatti che «nel 1380, [Andrea Franchi] insieme al fratello Bartolomeo ingrandì per la lunghezza di trenta braccia la chiesa di San Domenico; e nella lunetta sopra la porta fece dipingere da Giovanni di Bartolomeo Cristiani l'Adorazione dei Magi, oggi quasi affatto distrutta». La decorazione della lunetta doveva segnare quindi il termine dei lavori all'avancorpo della facciata, avviati già *ante* 1377, sui quali si vedano le considerazioni alla nota 45 *supra*.

⁴⁷ Oltre alle serie apostolica recante le croci di consacrazione evidenziata da DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, pp. 25-28, oggi in gran parte perduta, spettano al Vite la *Madonna col Bambino e devoto orante* datata 1377, nonché la *Presentazione al tempio*

Il trittico ad affresco in analisi, che si trovava immediatamente alla sinistra dell'ampio *Percorso di penitenza* del Cristiani, appare, anche per questioni di stile, afferente alla medesima fase decorativa e databile attorno al 1380. Quest'opera, per l'evidente ascendenza orcagnesca che la caratterizza (ed in special modo nardesca), non sembra potersi collocare prima degli anni Settanta del Trecento. Emergono infatti sia l'impostazione colonnare ma gentile del *San Domenico*, dai panneggi piuttosto rigidi e lineari, sia, nei pennacchi dello scomparto centrale, i minuti motivi decorativi a rosoncini traforati già elaborati da Nardo di Cione, ricorrenti in seguito anche nelle opere del Cristiani⁴⁸. La vesticciola carminio del Bambino, oltre ad una semplice scollatura girocollo, presenta una lunga frappatura svolazzante sulla spalla destra, ben confacente alla moda in voga sin dagli anni Sessanta, testimoniata ad esempio nei celeberrimi affreschi di Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze (1366-1367)⁴⁹. Nel pionieristico intervento del 1931 Mario Salmi, illustrando le opere da poco venute alla luce nella chiesa pistoiese, giudicava quest'affresco databile «fra il 1360 e il 70», riferendolo ad un pittore di cultura bolognese influenzato da Simone dei Crocifissi ed Andrea de' Bruni⁵⁰. Lo stile, ad una più attenta analisi, appare tuttavia meglio riconducibile ad una matrice cristianesca, contraddistinto da una particolarissima tendenza alla regolarizzazione dei volumi corporei, costruiti come veri e propri masselli. Anche le fisionomie del gruppo centrale sono caratterizzate da ovali sovrabbondanti, con siglature taglienti degli occhi. Nell'anziano *Evangelista* dall'aspetto un po' arci-

della Vergine già datata 1388. Le date sono state rinvenute in fotografie d'epoca da FERACI, *Antonio Vite*, pp. 17, 26. Sul Vite si vedano inoltre le aperture di M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, pp. 283-285, nonché il contributo di L. PISANI, *Due firme per il pittore pistoiese Antonio di Vita*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 2-3, 2010, pp. 133-150. Un importante *terminus* per i lavori nella navata è dato anche dalla presenza nella grande *Visio beatifica* di santa Caterina da Siena, morta nell'aprile 1380, identificazione respinta tuttavia da CANNON, *Religious poverty, visual riches*, nota 47 a pp. 395-396, la quale propone di identificare la santa con Margherita d'Ungheria († 1273), canonizzata nel 1943. Tuttavia a mio avviso la mancanza della consueta corona, la diffusione relativamente modesta del suo culto in area toscana e la canonizzazione così tarda ribadiscono l'identificazione con la santa senese.

⁴⁸ Per un profilo di Nardo di Cione si veda BOSKOVITS, *Pittura fiorentina*, pp. 25-26, 52; D. PARENTI, *Nardo di Cione*, in *DBI*, 77, Roma 2012, pp. 791-795.

⁴⁹ Si veda BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo*, pp. 51-65.

⁵⁰ SALMI, *Per la storia della pittura*, pp. 459-460, lo reputava «un po' volgaruccio e spiacente».

gno arieggiano i massicci e fieri personaggi di Francesco Neri da Volterra, circostanza questa che permette di portare l'attenzione all'area pisana⁵¹. La *Vergine* ed il *Bambino* a loro volta richiamano puntualmente lo stile graficante di un interessante pittore attivo nel Pistoiese nel terzo quarto del Trecento responsabile di un trittico oggi conservato nel Museo Diocesano di Popiglio, denominato appunto Maestro di Popiglio⁵². A ben vedere il nostro pittore, operante al fianco del Cristiani, tradisce una formazione schiettamente pisana legata in particolar modo a Giovanni di Nicola (documentato a Pisa tra 1350 e 1363)⁵³: è affine la semplificazione formale dei volumi, specie dei volti, per nulla accidentati e dalla consistenza quasi gommosa, privi di struttura ossea, con zigomi levigatissimi sigillati in affilati ovali. Anche la strutturazione dell'arcata sopracciliare, segnata da una pennellata sottile, richiama i modi del pisano, come pure – nel *San Domenico* – gli occhietti sigillati entro una densa pennellata scura. Vi sono inoltre brani di notevole qualità, indicanti una personalità artistica valida, dotata un linguaggio pro-

16, 17

18, 19

20

⁵¹ Sul pittore si veda M. BOSKOVITS, *Un'apertura per Francesco Neri da Volterra*, «Antichità viva», 6, 1967, pp. 3-11; M. BURRESI, *A pintura em Pisa na primeira metade do séc. XV*, in *Alvaro Pires de Evora*, catalogo della mostra (Lisbona 1994), a cura di P. Dias, Lisbona 1994, nota 1 a p. 53, nota 12 a pp. 54-55; R. BAGHEMIL, *A new panel by Francesco di Neri Giuntarini da Volterra*, «Proporzioni», 3, 1996, pp. 25-38; F. TODINI, *Francesco Neri da Volterra*, in *Gold Backs 1250-1480*, Matthiesen Fine Art Ltd (London), Torino 1996, pp. 56-61; M. BURRESI, A. CALECA, *Affreschi medievali a Pisa*, Pisa 2003, pp. 103-110; A. DEHMER, *Francesco di Neri da Volterra*, in *Allgemeines Künstler Lexicon*, 43, München-Leipzig 2004, pp. 338-339; S. WEPPELMANN, *Francesco di Nerio Giuntarini da Volterra*, in *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, catalogo della mostra (Berlino 2005-2006), hrsg. von Id., Berlin 2005, pp. 196-199; M. BURRESI, A. CALECA, *Arte a Volterra fino al Quattrocento*, in *Volterra d'oro e di pietra*, catalogo della mostra (Volterra 2006), a cura di Id., Pisa 2006, pp. 47-48; M. CATALDI, *schede nn. 42-49, ibid.*, pp. 101-105; S. WEPPELMANN, *Martirio di un santo*, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Siena 2008), a cura di M. Boskovits, J. Tripps, Siena 2008, pp. 222-225; S. CHIODO, *Santo vescovo*, in *The Alana collection. Italian paintings from the 13th to the 15th century*, ed. by M. Boskovits, Firenze 2011, pp. 67-72; F. SIDDI, *Un profilo di Francesco Neri da Volterra*, in *Francesco Neri da Volterra e Genova. La Madonna con il Bambino del Belvedere*, a cura di G. Zanelli, Genova 2013, pp. 12-27.

⁵² Sul Maestro di Popiglio si veda BOSKOVITS, *Pittura fiorentina*, p. 148 e nota 250 a p. 254; P.P. DONATI, *Per la pittura pistoiese del Trecento: II. Il Maestro del 1336*, «Paragone», 27, 1976, pp. 3-15, in part. nota 1 a p. 14; U. FERACI, *I politici trecenteschi*, in *Popiglio. Museo d'arte sacra*, a cura di P. Peri, Pistoia 2010, pp. 68-71; tornerò a breve in altra sede su tale problematico nodo critico.

⁵³ Su Giovanni di Nicola rimando a: CARLI, *Pittura pisana, II. La seconda metà del secolo*, 1961, pp. 37-45; ID., *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, pp. 75-78; M. FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, 2 voll., Pisa 1991-1995, I, 1991, pp. 147-148; E. CARLI, *La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*, Ospedaletto 1994, pp. 93-94; L. PISANI, *Giovanni di Nicola da Pisa*, in *DBI*, 56, Roma 2001, pp. 112-114; BURRESI, CALECA, *Affreschi medievali*, p. 99.

16 prio e riconoscibile. *L'Evangelista*, dalla sagoma svelta e slanciata, si volge di tre quarti verso sinistra ed ha una veste ampia e monumentale. Il brano qualitativamente migliore credo sia proprio il volto di questo santo, dal carnato brunito quasi semitico, ove lampeggiano sulla sclerotica bianca ampie pupille scure. Appena sotto il naso, dal profilo aquilino, spunta una barba folta, dalla consistenza lanuginosa resa a brevi tocchi curvi di pennello. Anche nei volti è apprezzabile la tessitura pittorica, ove la trama filamentosa delle pennellate stempera le pur rigide partizioni formali.

Chi potrebbe dunque essere tale pittore? Senz'altro un pittore di cultura pisana: un utile indizio giunge da una memoria d'archivio. Nel 1381 Giovanni Cristiani, titolare dell'impresa domenicana pistoiese, risulta attivo a Pisa per i Familiati nella decorazione della facciata del palazzo di via Santa Maria, nonché nella realizzazione di vari standardi: in questo impegno egli risulta affiancato da un collaboratore pisano, Antonio di Borghese⁵⁴. Potrebbe essere allora proprio questi, zio del più conosciuto Borghese di Piero, parte di una attivissima famiglia di pittori che nel Quattrocento avranno particolare fortuna a Lucca, l'indiziato principale per il trittico pistoiese⁵⁵.

Il supposto Antonio di Borghese rivelerebbe quindi una formazione a stretto contatto con Giovanni di Nicola, svolta verosimilmente tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Trecento, per giungere poi nel decennio successivo,

⁵⁴ Si veda in L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897, p. 33, il quale trascrive il saldo del lavoro secondo cui «Maestro Giovanni di Cristiano e maestro Antone di Borghese dipintori ànno auto dal ditto messer Banducio [de' Bonconti, operaio del Duomo] lire cento cinquanta per dipintura delle case delle torre la ffaciata dinanti, delle quale pagò domino Pero Zampante olim operaio lire 85 soldi 5 della somma delle lire 150, e per colori e oro e ariento lire quaranta quat, soldi diece. Di questa avea pagato il ditto messer Pero fiorini otto, lire 28, delli colori e dell'oro tanto, si che ne resta avere pagato al ditto messer Banduccio lire 81 soldi 10. Charta per ser Bartolomeo soprascritto, dì 14 di dicembre 1382» (data in stile pisano).

⁵⁵ Su Borghese di Piero, ex Maestro dei Santi Quirico e Giulitta, si vedano: M.T. FILIERI, *Borghese di Piero Borghese*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca 1998), a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 370-379; A. CALECA, *1350-1450. Un secolo di pittura a Pisa*, *ibid.*, pp. 126-127; A. GALLI, *Borghese di Piero*, in *The Alana collection. Italian paintings from the 13th to 15th century*, 3 voll., a cura di M. Boskovits, I, Firenze 2009, pp. 52-56; L. PISANI, *Un'insolita decollazione di Borghese di Piero, lucchese d'adozione*, «Nuovi studi», 15, 2010, pp. 21-25. Per converso, l'attività a Pisa del pistoiese Antonio Vite è testimoniata, oltre che da un affresco con *Madonna col Bambino* già nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, soprattutto da alcune testimonianze provanti una sua perduta firma entro la vasta decorazione ad affresco della sala capitolare di San Nicola, distrutta nel XVIII secolo. Su questo si veda FERACI, *Antonio Vite*, p. 8; PISANI, *Due firme del pittore*, pp. 136-140.

probabilmente anche grazie all'incontro col Cristiani, ad esiti affini a Iacopo di Michele detto Gera⁵⁶. Egli sembra infatti levigare le fisionomie taglienti di Giovanni di Nicola, edulcorandole con quelle delicate del Cristiani.

Antonio, «pictor de capella sancti Simonis porte maris», compare poi nel settembre 1393 allorché l'Opera del Duomo pisano emette un pagamento di 35 lire per lui e «pro [...] uno eius pictore, pro diebus xxii quibus ipsi ambo steterunt ad pingendum domos opere veteris et arma sotietatum pisani populi et alias picturas», nonché «pro pictura unius tabule que posita est ante altare opere sito sub figura Ihesu Christi crucifixi in camposancto»⁵⁷, ovvero per una tavola oggi perduta, verosimilmente un antependio d'altare («posita [...] ante altare», e non «super»), destinato all'altare di patronato dell'Opera nel Camposanto, probabilmente proprio sotto la *Crocifissione* trainesca ancor oggi visibile sulla parete orientale⁵⁸. Nello stesso frangente Antonio risulta attivo assieme al socio in lavori di levatura assai minore, ma di interesse documentario, dal momento che viene pagato dall'Opera per decorazioni di misure alimentari: «pro pictura sex quarrarum et sex quattorum dicte opere», ma anche per «certas picturas» nel palazzo dell'Opera, di cui tuttavia non rimane traccia alcuna⁵⁹. In tal modo è possibile tentare di

⁵⁶ Per il Gera si vedano: CARLI, *Pittura pisana*, II, pp. 54-57; ID., *La pittura a Pisa*, pp. 96-97; BURRESI, CALECA, *Affreschi medievali*, pp. 135-136.

⁵⁷ In TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti*, pp. 33-34: «Anthonius Burghesis pictor de capella sancti Simonis porte maris habuit et recepit a suprascripto domino operario dante ut supra pro se et uno eius sotio pictore pro diebus xxii quibus ipsi ambo steterunt ad pingendum domos opere veteris et arma sotietatum pisani populi et alias picturas libras trigintaquinque denariorum pisanorum in una parte, et in alia parte habuit et recepit a suprascripto domino operario dante ut supra pro pictura unius tabule que posita est ante altare opere sito sub figura Ihesu Christi crucifixi in caposancto, et pro pictura sex quarrarum et sex quattorum dicte opere, libras septem denariorum pisanorum die premissa» (data in stile pisano). Ed inoltre «Antonius Borghesis pictor habuit et recepit a suprascripto domino operario dante ut supra pro se et suo sotio pro pictura facta per eos in domo opere suprascripte, pro eorum mercede dierum otto quibus steterunt ad pingendum certas picturas, libras decem et soldos decemnovem denariorum pisanorum die viiii novembris [1393]» (data in stile pisano). Antonio potrebbe essere ancora rintracciabile nell'assedio fiorentino di Pisa del 1406, dal momento che TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti*, p. 34, sostiene di aver trovato in quell'anno il nome di un certo «Antone dipintore» nel ruolo delle guardie di Pisa del 1406.

⁵⁸ CARLI, *Pittura pisana*, I, p. 43; BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo*, p. 14; ID., *Sur Francesco*, pp. 10-12; CARLI, *La pittura a Pisa*, pp. 65-67; BURRESI, CALECA, *Affreschi medievali*, p. 169. Sulla questione è tornato di recente J. POLZER, *Who is the Master of the Crucifixion in the Campo Santo of Pisa?*, «Studi di storia dell'arte», 21, 2010, pp. 9-40, in part. 9-19.

⁵⁹ Si veda nota 57; FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa*, I, p. 20, aggiunge che tra il 1399 ed il 1404 Antonio di Borghese compare nei contratti di locazione per una casa dall'Ospe-

riportare alla luce la fisionomia di un *petit maître* pisano, piccolo ma indicativo tassello, utile per meglio comprendere non solo la situazione artistica dell'arte pistoiese, ricca di scambi e connessioni, ma anche quella pisana, particolarmente complessa e frammentata, della seconda metà del Trecento.

dale Nuovo in cappella di San Nicola. Nel registro dei conduttori di questo Ospedale nel 1403-1404, accanto al suo nominativo è ricordato che egli aveva dipinto per loro un armadio. Per le antiche misure di «quarra» e «quarta» si veda L. EUSEBIO, *Compendio di metrologia universale e vocabolario metrologico*, Bologna 1899, pp. 44-49, 72.

Abstract

This contribution focuses on some XIVth century frescoes, still extant in the Pistoiese church of San Domenico.

The first section of the paper is dedicated to a fragmentary fresco representing seven male figures, three of which have been traditionally identified with Dante, Petrarch and Cino da Pistoia. Thanks to some scarcely known photographic evidences, it is possible to locate some other consistent pictorial remains behind an altar located in the south wall of the nave and to propose a new iconographical interpretation for the known fragments, most likely belonging to a cycle representing the *Glory of Saint Thomas Aquinas*. This composition can be dated around 1330-1334 and seems to represent the most ancient derivation from a famous prototype painted by Lippo Memmi in Pisa around 1323.

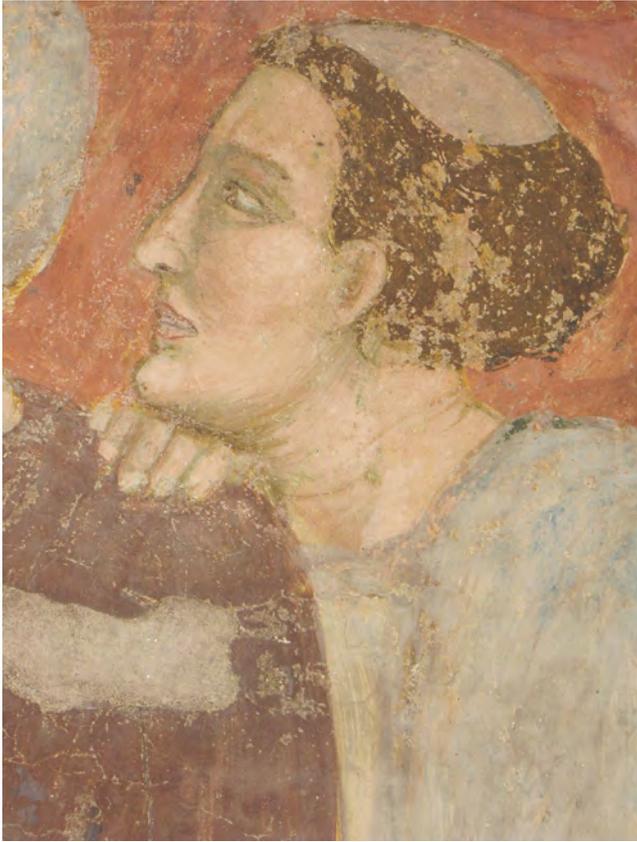
The second part of the paper examines a frescoed triptych detached from the north wall of the nave, closely related to the decorations by Giovanni Cristiani (around 1380) and revealing strong similarities to the style of the contemporary Pisan painter Giovanni di Nicola. The painter is here identified with the Pisan assistant of Cristiani, Antonio di Borghese, documented in Pisa in 1380.

Referenze fotografiche

- © Su concessione del convento di San Domenico a Pistoia: 1-6, 10, 13, 15, 16, 18
- © Su concessione della S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze,
Gabinetto Fotografico degli Uffizi: 7-9, 11, 14
- © Su concessione della Diocesi di Pistoia: 19
- © Su concessione del Museo Nazionale di San Matteo, Pisa: 20



1. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, frammento (stato attuale). Pistoia, San Domenico, refettorio.



2. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio.



3. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *epitaffio ad affresco*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio (dalla fiancata sinistra della chiesa).

4. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio.



5. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *San Tommaso d'Aquino*. Pistoia, San Domenico, lato destro dell'altare Baldinotti.





6. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato attuale).



7. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato precedente allo strappo [ante 1946]). Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 20545.

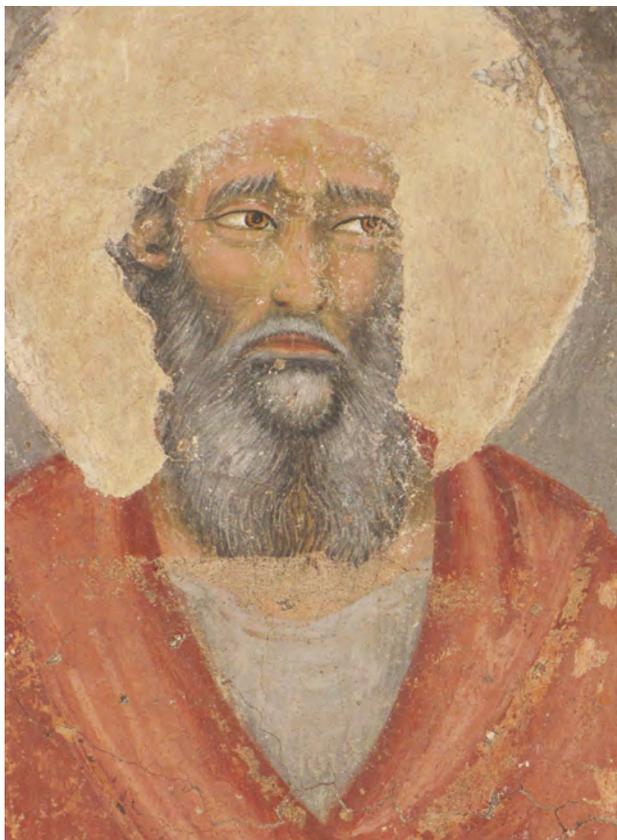


8. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, particolare. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato precedente allo strappo [ante 1946]). Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 20550.

9. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, particolare. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato precedente allo strappo [ante 1946]). Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 20550.



10. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *epitaffio ad affresco*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio (dalla fiancata sinistra della chiesa).





11. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato successivo allo strappo [maggio 1974]). Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 221456.



12. LIPPO MEMMI, *Gloria di San Tommaso d'Aquino*. Pisa, Santa Caterina (da CANNON, *Religious poverty, visual riches*, fig. 128).



13. ANTONIO DI BORGHESE (?), *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*. Pistoia, San Domenico, refettorio.



14. ANTONIO DI BORGHESE (?), *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista* (fotografia precedente allo strappo). Pistoia, San Domenico, fiancata sinistra. Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 20822.

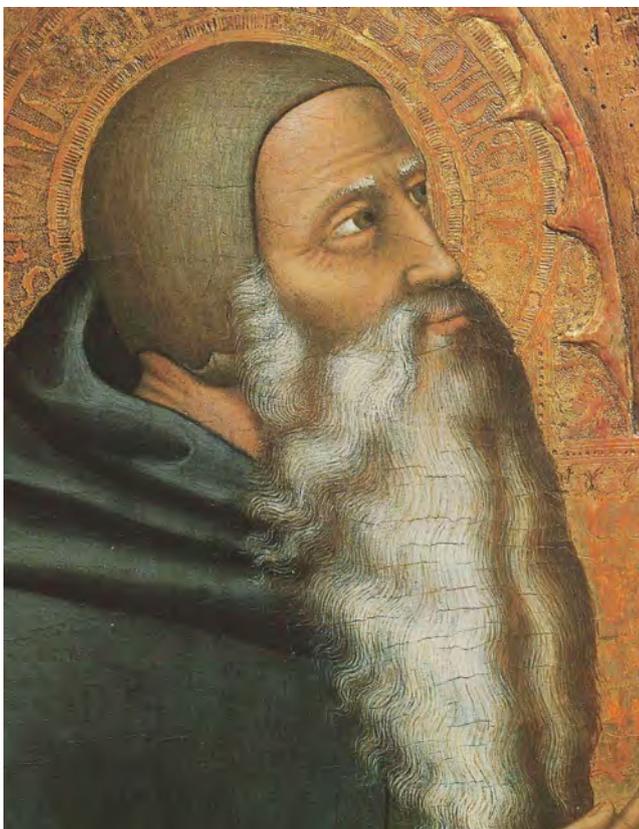


15. ANTONIO DI BORGHESE (?), *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio.

16. ANTONIO DI BORGHESE (?),
*Madonna col Bambino tra i
santi Domenico e Giovanni
evangelista*, particolare.
Pistoia, San Domenico,
refettorio.



17. FRANCESCO NERI DA
VOLTERRA, *Sant'Antonio
abate*, particolare.
Svizzera, collezione privata
(da SIDI, *Un profilo di
Francesco Neri da Volterra*,
fig. 1).





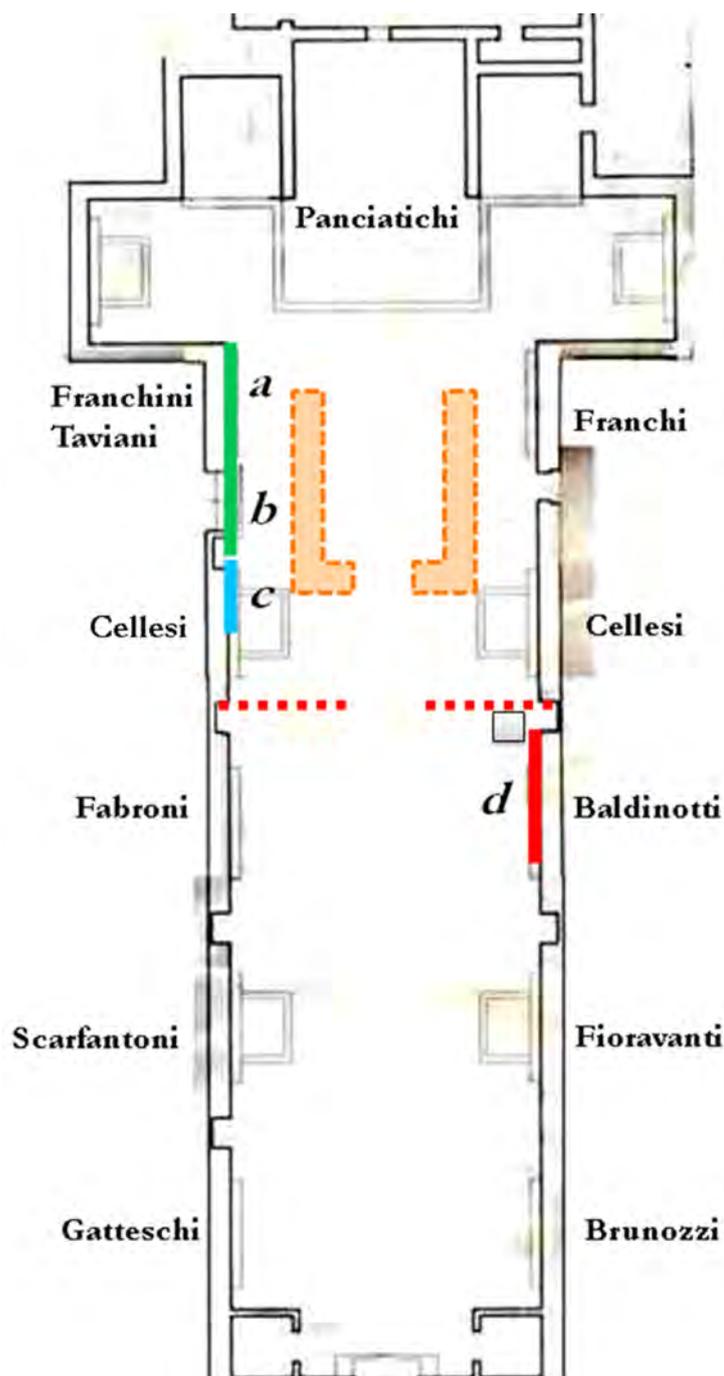
18. ANTONIO DI BORGHESE (?), *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio.

19. MAESTRO DI POPIGLIO,
polittico, particolare.
Popiglio (Pistoia), Museo
Diocesano.



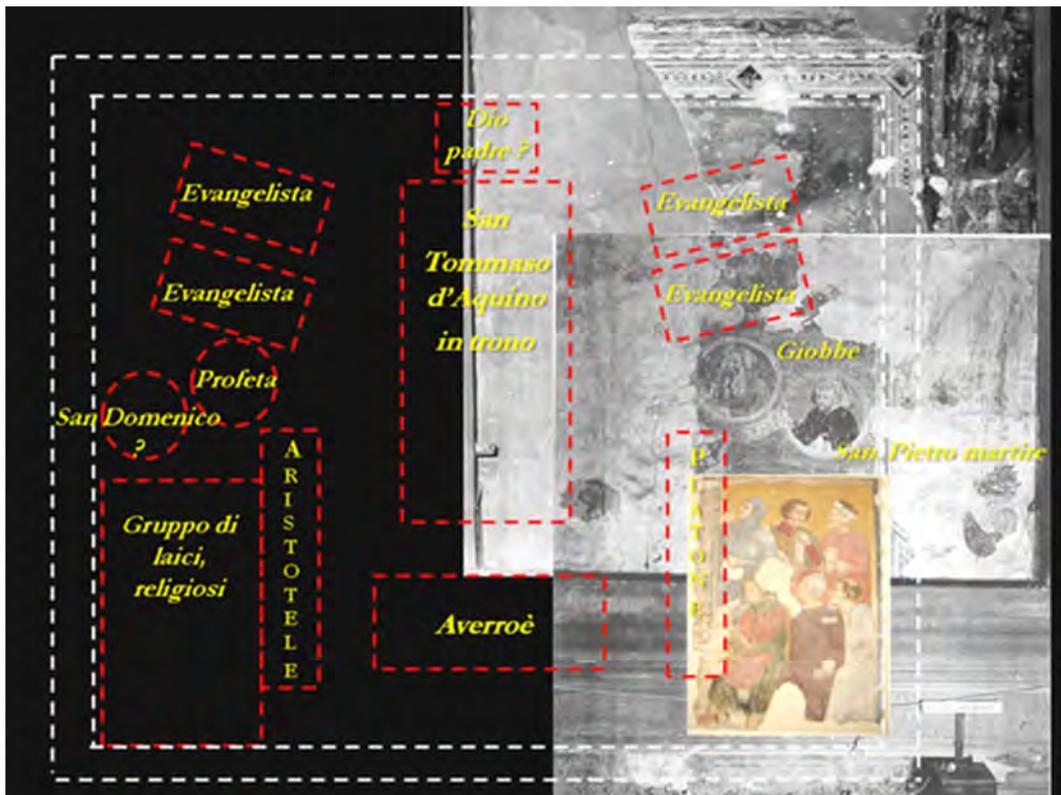
20. GIOVANNI DI NICOLA, *Madonna
col Bambino*, particolare. Pisa,
Museo Nazionale di San
Matteo.





TAV. I. Planimetria della chiesa di San Domenico a Pistoia:

- posizione dell'antica recinzione presbiteriale (tratteggiata in rosso);
- posizione del coro ligneo (in marrone contornato a tratteggio; posizione e dimensioni ipotetiche);
- a) GIOVANNI CRISTIANI, *Visione beatifica* (verde);
- b) GIOVANNI CRISTIANI, *Percorso di penitenza* (verde);
- c) ANTONIO DI BORGHESE (?), trittico ad affresco (azzurro);
- d) *Gloria di san Tommaso d'Aquino* (rosso).



TAV. II. Ipotesi ricostruttiva della *Gloria di san Tommaso d'Aquino*. Pistoia, San Domenico, presso l'altare Baldinotti.

IL CICLO QUATTROCENTESCO DEL CASTELLO DELLA MANTA. CONSIDERAZIONI SULL'INTERPRETAZIONE ICONOGRAFICA, NUOVE ACQUISIZIONI

LEA DEBERNARDI

Ogni ricerca iconologica è condizionata da ciò che noi possiamo cercare; in altre parole, dal nostro senso di ciò che è possibile o non è possibile nell'ambito di una data epoca o di un dato ambiente*.

Nel corso degli ultimi decenni, il ciclo di affreschi quattrocenteschi del castello della Manta¹ è stato oggetto di studi volti a decifrarne il piano iconografico, individuando possibili fonti per le raffigurazioni e avanzando proposte di lettura allegorica. Non stupisce che un simile interesse sia stato suscitato proprio dalle pitture della Manta: tra le opere superstiti dell'arte di corte alpina del tardo Medioevo, gli affreschi che ornano le pareti del salone del castello – la cosiddetta sala baronale – rappresentano forse l'esempio più eminente per qualità pittorica, stato di conservazione, complessità e fascino dei soggetti illustrati.

L'ambiente, come è noto, è una vasta aula rettangolare, decorata attorno agli anni Venti del Quattrocento da un anonimo maestro tardogotico su com-

Il presente lavoro è parte di una ricerca più ampia, tuttora in corso, che mira a ricostruire gli sviluppi della cultura figurativa e letteraria al castello della Manta lungo l'arco dei secoli XV-XVII. Lo studio, che pone al centro la testimonianza artistica più significativa presente al castello – il ciclo quattrocentesco della sala baronale –, è stato portato avanti inizialmente attraverso i colloqui annuali della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore, quindi approfondito in occasione della tesi di laurea triennale presso l'Università di Pisa (a.a. 2012-2013). Nel corso del lavoro ho potuto fare affidamento sulla supervisione e il consiglio di diversi studiosi, ai quali vanno i miei più vivi ringraziamenti: Giulia Ammannati, Enrico Castelnuovo (†), Matteo Ferrari, Luisa Gentile, Laurent Hablot, Antonino Mastruzzo, e soprattutto Monica Donato, che per prima mi ha indirizzata verso l'argomento, guidandomi costantemente nel corso di questi anni. A lei devo la parte più importante della mia formazione.

Criteri adottati nelle trascrizioni: qualora non sia segnalato diversamente, per le trascrizioni da epigrafi mi sono attenuta alle norme stabilite da Stefano Riccioni per questa rivista: <<http://onh.giornale.sns.it/normeredazionali.php>>. Nel caso di trascrizioni da manoscritti, mi sono limitata a normalizzare la grafia di *u* tonda e angolare, ho sciolto le abbreviazioni senza introdurre segni diacritici e uniformato punteggiatura e maiuscole ai criteri moderni.

*E.H. GOMBRICH, *Introduzione. Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 2002 (ed. or. 1972), pp. 15-37: 21.

¹ Il castello della Manta è oggi proprietà del FAI (Fondo Ambiente Italiano: <www.fondoambiente.it>), che ha cortesemente autorizzato la riproduzione fotografica degli affreschi.

1, 1a-c missione di Valerano di Saluzzo, figlio illegittimo del marchese Tommaso III e all'epoca reggente del Marchesato a nome del fratellastro Ludovico². Gli affreschi avvolgono, come una serie di arazzi, le quattro pareti dell'aula. Sul lato di ponente, a fianco del grande camino decorato con le armi del committente, ha inizio la teoria dei *Nove Prodi* e delle *Nove Eroine*, soggetto fra i più fortunati nella decorazione delle dimore nobiliari quattrocentesche: diffuso in Italia, Germania, Inghilterra, ma soprattutto in Francia, area che rappresentava il principale riferimento politico e culturale dell'aristocrazia saluzzese³. Come vedremo meglio nel corso di questo lavoro, la serie dei prodi si costituì come canone nella letteratura francese trecentesca. In essa vengono affiancati i nove maggiori eroi della storia, scandita nelle età di salvezza: *ante legem*, con i pagani Ettore, Alessandro e Giulio Cesare; *sub lege*, con tre eroi giudei, Giosuè, Davide e Giuda Maccabeo; *sub gratia*, con i tre maggiori sovrani del mondo cristiano, Artù, Carlo Magno e Goffredo di Buglione, in cui il disegno provvidenziale culmina nella riconquista del Santo Sepolcro e nella fondazione del regno cristiano di Gerusalemme. Nell'affresco, al canone maschile fa seguito la serie delle eroine, costruita attraverso figure tratte dalla mitologia e dalla storia antica, amazzoni e sovrane orientali: Delfile, Sinope, Ippolita, Menalippe, Semiramide, Lampeto, Tomiri, Teuca e Penteseilea. Come è consueto nella tradizione iconografica, ciascun personaggio è accompagnato dal proprio stemma e da un *titulus* in versi (in questo caso in lingua francese) che ne elenca in breve le imprese compiute⁴.

La conclusione della serie delle eroine, sulla parete est, lascia il posto a una nicchia, aperta simmetricamente al camino e originariamente protetta

² Per una ricognizione delle vicende critiche relative ad attribuzione e datazione delle pitture, rimando a R. PASSONI, *La fortuna critica moderna degli affreschi della sala baronale*, in *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, a cura di G. Carità, Torino 1992, pp. 83-93 ed E. RAGUSA, *Fortuna degli affreschi della Manta*, in *La sala baronale del castello della Manta*, a cura di G. Romano, Milano 1992, pp. 73-80.

³ Per la bibliografia sull'argomento, si veda nota 73.

⁴ A causa di un errore presente nella fonte testuale dei *tituli*, le iscrizioni della sala baronale indicano come «Semiramis» la figura corrispondente, dal punto di vista iconografico, a Menalippe, e come «Etiope» il personaggio raffigurante Semiramide. Si è qui preferito utilizzare sempre l'identificazione corretta, limitandosi a ricordare in nota quella tramandata dai *tituli*. Sulla genesi del fraintendimento si veda: L. DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant e sulle fonti dei tituli negli affreschi della Manta*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 4, 2011, pp. 67-132: 85 e sgg.

da ante lignee⁵. Vi si conserva un insieme di raffigurazioni sacre: sulla parete di fondo, la *Crocifissione con la Madonna e San Giovanni Evangelista*; ai lati, il *Battista* e *San Quintino*. 2, 3

L'ultima parete della sala, rivolta a sud, ospita la raffigurazione della *Fontana di giovinezza*, altro soggetto tipico della decorazione profana delle dimore nobiliari nel basso Medioevo⁶. Vecchi sovrani, cardinali, contadini avanzano faticosamente verso il centro della scena, dove sorge la fonte miracolosa; giunti all'orlo della vasca, si spogliano degli abiti portati durante il viaggio, per issarsi oltre la sponda aiutati dai personaggi già immersi nel bagno. Il contatto con le acque opera il prodigio: i vecchi riacquistano gioventù e salute, escono dal lavacro, rivestono abiti preziosi, e si allontanano a cavallo in un corteo festoso, abbandonandosi ai piaceri dell'amore e della caccia. 4, 4a

Chiudono le raffigurazioni, unificando visivamente le diverse parti del ciclo, lo zoccolo dipinto a finto velario e il soffitto cassettonato, entrambi decorati con la ripetizione dell'impresa e del motto di Valerano.

La perdita quasi completa della produzione artistica medievale a soggetto profano accentua l'eccezionalità del ciclo agli occhi del visitatore odierno. Di fronte alla ricchezza delle pitture, all'efficacia e alla coerenza della composizione, all'elegante intreccio di elementi araldici, *imagerie* romanzesca ed inserti testuali, si è naturalmente spinti ad interrogarsi sul significato delle raffigurazioni, sul legame che unisce i diversi soggetti, sulle ragioni che ne dettarono la scelta. Ma questa stessa eccezionalità, se da un lato accresce il fascino delle pitture, dall'altro pone un ostacolo alla loro comprensione. Chi studia il ciclo della Manta è facilmente indotto a mantenerlo isolato rispetto al contesto, esaminandolo per così dire dall'interno. Così facendo, tuttavia, si rischia di perdere di vista il fatto che le pitture della sala, i gusti letterari e le scelte figurative della piccola corte in cui furono realizzate rispecchiano un intreccio assai più vasto di rapporti e influenze culturali, da cui non possono essere studiati separatamente, se non a rischio di falsarne la valutazione o di sminuirne l'importanza.

Nella prima parte del lavoro proverò a prendere in esame le proposte di interpretazione iconografica del ciclo avanzate sinora, valutandone la

⁵ Gli sportelli che la chiudevano sono oggi perduti, ma restano i cardini confitti nelle pareti. Non si ha notizia delle decorazioni che ornavano le ante.

⁶ Sul tema si veda *infra* pp. 231 e sgg.

coerenza rispetto alla natura delle raffigurazioni e al loro contesto storico e culturale. Come cercherò di evidenziare, nella maggior parte dei casi le linee di esegesi seguite nel corso degli anni si sono sviluppate in sostanziale continuità: alcune idee proposte nei primi contributi sono state successivamente riprese, ampliate ed integrate alla luce di nuove acquisizioni, ma raramente rimesse in discussione. Mi soffermerò in maniera particolare sull'approccio interpretativo affermatosi negli studi più recenti, che hanno posto al centro dell'attenzione la ricerca di un possibile significato unitario delle diverse immagini, leggendole come momenti successivi di un unico, coerente discorso.

Per valutare la plausibilità delle interpretazioni avanzate, nella seconda parte dell'articolo proverò, da un lato, ad affiancare al ciclo della Manta le altre attestazioni note riguardanti i temi dei prodi, delle eroine e della fontana di giovinezza nelle arti figurative; dall'altro, tenterò di esaminare le pitture della sala rapportandole al contesto della decorazione delle dimore nobiliari alpine del tardo Medioevo. Come vedremo, l'analisi conduce a toccare alcuni problemi di ordine più generale, offrendo un'occasione per provare a riflettere sui meccanismi di costruzione iconografica dei cicli pittorici cortesi e, di conseguenza, sui messaggi che questi avrebbero dovuto veicolare nelle intenzioni dei loro committenti.

1. L'interpretazione iconografica del ciclo

1.1. Fortuna del problema; qualche osservazione

A metà degli anni Sessanta, in uno dei principali contributi al dibattito sulla paternità degli affreschi della sala baronale, Andreina Griseri avanzò un'osservazione destinata ad avere particolare fortuna fra gli studiosi che nei decenni successivi si sarebbero occupati dell'interpretazione del ciclo. Venendo a parlare dei soggetti scelti da Valerano, la studiosa si soffermava brevemente sulla contrapposizione fra i *Prodi* e le *Eroine* e la *Fontana di giovinezza*:

Nell'ambito di un'iconografia sensibile a grandi temi spirituali, al cuore dei significati, gli «uomini illustri» non si configurano come celebrazione retorica, ma come una *ballade des seigneurs du temps jadis* (*Mais ou est le preux Charlemagne? / Ou est Claquin le bon Breton?*). Da un lato un interrogativo moderno: *Mais ou sont les neiges d'antan?* e d'altro canto il mito del tempo perduto, in atto di suggerire la *Fontana di giovinezza* come finzione medioevale, aspra, toccante⁷.

Questa visione in chiave pessimistica del significato del ciclo, in cui si rispecchiano le suggestioni evocate dall'unicità e dalla raffinatezza degli affreschi, ha trovato espressione compiuta, alcuni anni più tardi, in una raccolta di tre scritti sul castello pubblicata sul mensile «FMR»⁸. Fra questi compare un breve intervento di Vittorio Sgarbi, privo di novità dal punto di vista storico-artistico, ma vero condensato dei motivi sentimentali e malinconici riproposti di lì a poco, in veste scientifica, nei saggi di cui stiamo per occuparci⁹.

Come suggerito dalla Griseri, Sgarbi legge il ciclo della Manta attraverso la *Ballade des dames du temps jadis* e la gemella *Ballade de seigneurs du temps jadis* di François Villon: *Mais ou sont les neiges d'antan?* si intitolano in maniera eloquente le sue pagine. La sfilata dei *Prodi* e delle *Eroine* è proposta come trasposizione figurativa del tema dell'*ubi sunt*:

anche alla Manta vediamo Carlo Magno, vecchissimo, con una lunga barba bianca, e anche qui non c'è tempo, sono vicini Ettore di Troia e Giulio Cesare, Giosuè e Re Davide, Giuda Maccabeo e Re Artù,

⁷ A. GRISERI, *Jaquero e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1965, p. 68.

⁸ *Il romanzo della Manta*, «FMR», 32, 1985, pp. 113-144.

⁹ V. SGARBI, *Mais où sont les neiges d'antan?*, in *Il romanzo della Manta*, pp. 114-124.

Alessandro Magno e Goffredo di Buglione. Quando il tempo è finito tutti sono insieme, dalla parte della morte¹⁰.

La convinzione è che le pitture della sala costituiscano una «scoperta allegoria»¹¹ in cui – sviluppando un'altra idea già presente *in nuce* nelle parole della Griseri – anche la raffigurazione sulla parete opposta ai *Prodi* «non può che nascondere un monito morale: [...] i più grandi uomini e le più belle donne [...] possono anche vincere il tempo, alla *Fontana della giovinezza*; ma sono, alla fine, come noi: senza speranza»¹².

Accanto all'insistenza sul legame fra il tema dei prodi e il *topos* dell'*ubi sunt*, una seconda ipotesi, avanzata precocemente, ha esercitato grande influenza nell'ambito delle ricerche sulla sala baronale, divenendo un punto di riferimento costante per gli studi successivi. Si tratta dell'identificazione delle immagini dei *Prodi* e delle *Eroine* come ritratti dei marchesi di Saluzzo, affermatasi a partire da un articolo di Daniel Arasse, unico studioso, fra quanti si sono occupati del ciclo, a non richiamare il tema dell'*ubi sunt*¹³. L'autore pone invece l'accento sul carattere celebrativo e trionfale del tema dei prodi e delle eroine, sottolineandone con forza le potenzialità celebrative per un committente quale Valerano. In effetti, fin dai primi studi è risultato evidente che uno degli aspetti di maggiore interesse nell'iconografia degli affreschi della Manta è la presenza di ritratti di Valerano e della moglie, Clemenza Provana di Pancalieri, nelle vesti del primo dei prodi e dell'ultima delle eroine, Ettore di Troia e Penteseilea¹⁴.

5, 6

L'identificazione è certa e ben documentata. Entrambi i personaggi portano vesti araldiche dei colori dei Saluzzo della Manta (rosso, bianco e azzurro), seminate del motto di Valerano, il termine tedesco *leit*¹⁵. Penteseilea regge, con la sinistra, l'estremità di una cinta d'oro ornata di pendenti a forma di grappolo d'uva, chiamata *provana* nel vernacolo locale e pertanto assunta come arme parlante dalla famiglia di Clemenza¹⁶. La caratterizzazione aral-

¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 124.

¹³ D. ARASSE, *Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valerano-Hector au Château de Manta*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 93-112.

¹⁴ Il primo studioso moderno a menzionare i ritratti è P. D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta nel saluzzese*, «L'arte», 8, 1905, pp. 94-106, 183-198, in part. 97-98.

¹⁵ Per il motto e per l'impresa di cui fa parte, si veda *infra*: pp. 219 e sgg.

¹⁶ L.C. GENTILE, *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Cuneo 2004, p. 184.

dica è completata dall'alberello a cui è appeso lo stemma di Ettore: si tratta infatti della pianta che, come vedremo, costituisce il corpo dell'impresa assunta da Valerano. Benché negli studi si parli abitualmente di agrifoglio, l'arbusto, in realtà, è riconoscibile come biancospino (*Crataegus sp.*), per la caratteristica forma delle foglie e per la presenza delle spine direttamente sui rami. Benché il volto e la parte superiore della figura di Clemenza Provana siano andati perduti in un crollo di intonaco, resta integro il ritratto di Valerano, che ne tramanda con fedeltà le fattezze: il volto, dai tratti fortemente caratterizzati, è stato eseguito dal pittore con la cura consona a un ritratto dal vivo, dedicandovi una specifica giornata di lavoro¹⁷.

Della presenza dei due ritratti si conservò per lungo tempo memoria all'interno della famiglia. È ben nota agli studiosi la testimonianza di un discendente di Valerano, Valerio di Saluzzo della Manta (1520-1590 ca), che nel 1587 descrisse il proprio castello in un'opera dedicata al duca Carlo Emanuele I, il *Libro delle formali caccie*¹⁸. Valerio parla con ammirazione degli affreschi della sala, soffermandosi in particolar modo sulle effigi di Valerano e Clemenza, capostipiti della famiglia.

Allo scritto di Valerio è possibile accostare una seconda menzione antica della presenza dei ritratti, tramandata da due testi passati sinora inosservati, ma leggibili sulla superficie stessa degli affreschi. Al di sotto della figura di Ettore, un graffito campeggia nella parte alta della cornice del *titulus*, sfruttata come traccia al cui interno inserire la scrittura. La morfologia delle lettere, soprattutto di quelle che compaiono in forma corsiva, suggerisce di datare l'iscrizione al Cinquecento; spinge in questo senso anche il confronto con le forme grafiche di altri graffiti sulle pareti della sala che recano date del XVI secolo. Il testo si presenta come una sorta di secondo *titulus*, volto ad avvertire il visitatore che sotto le sembianze dell'eroe è ritratto il committente:

7

¹⁷ Si veda in proposito: E. RAGUSA, *La decorazione della sala baronale: riusi storici e problemi di conservazione*, in *Le arti alla Manta*, pp. 95-101.

¹⁸ Dell'opera si conoscono due manoscritti, entrambi conservati a Torino: un codice seicentesco, oggi all'Archivio di Stato (ms. Ja.VIII.1), ed una copia ottocentesca, nelle collezioni della Biblioteca Reale (ms. Saluzzo 657). Una trascrizione del passo sulla sala baronale può essere letta in: GRISERI, *Jaquerio e il realismo gotico*, pp. 151 e sgg. Il *Libro delle formali caccie*, al pari di uno scritto più antico dello stesso Valerio, *La Sphinge*, è un testo prezioso per la conoscenza delle vicende artistiche e culturali legate ai signori della Manta, tanto nel XV che nel XVI secolo. Spero di aver modo, a breve, di esporre in altra sede i risultati delle ricerche che ho condotto a partire dalle due opere.

HĒC VALERANI THOMĒ MARCHIONIS SAIVTIARVM E[[+]]
 MANTÆ[[+ + +]] DOMINO(RUM) P(RO)GENIT<ORIS> [[- - -]]
 <<sub>> hech forma effigi[[s]] / es¹⁹

8 In parallelo a questa iscrizione, sull'altro lato della sala, un secondo graffito è stato eseguito più rozzamente sul finto velario al di sotto del *titulus* di Pentesilea. Ad essere riconosciuta nell'eroina, come attestato da Valerio, è «Cleme(n)tiA / prova/Na / vxor valerani»: ma la posizione in cui si trova il graffito (nella parte bassa della parete) e il modulo molto piccolo delle lettere rendono l'iscrizione difficilmente visibile ad un'osservazione superficiale degli affreschi. La scrittura è anche in questo caso cinquecentesca; nessuna forma particolare permette, tuttavia, di individuarvi la mano dell'esecutore del graffito su Valeriano.

Se non vi è ragione di dubitare dell'effettiva presenza dei ritratti dei committenti, l'ipotesi che la teoria dei *Prodi* e delle *Eroine* celi un'estesa galleria dinastica dei marchesi di Saluzzo, avanzata da Arasse, risulta, tuttavia, poco sostenibile. Secondo lo studioso, a partire dagli estremi della serie, con Valeriano/Ettore e Clemenza/Pentesilea, l'albero genealogico della casata sarebbe ripercorso a ritroso fino alle figure centrali, Goffredo di Buglione e Delfile, identificate in Manfredo I († 1175 ca) e sua moglie, Eleonora d'Arborea²⁰.

¹⁹ Per la trascrizione dei graffiti mi sono attenuta alle norme messe a punto per il *Repertorio delle opere firmate nell'arte italiana / Medioevo* (si veda: S. RICCIONI, *Edizione e commento dei testi epigrafici*, in *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. XXIII-XXIX); ho tuttavia preferito rispecchiare fedelmente l'uso delle maiuscole e delle minuscole che si trova nelle iscrizioni originali. Nel caso qui preso in esame, la forma «SAIVTIARVM» per *Salutiarum* è probabilmente dovuta al mancato completamento della *l*, della quale non è stato realizzato il tratto inferiore. I termini corretti dallo scrivente erano probabilmente un «ET», di cui è stata erasa la seconda lettera, e la designazione di luogo «MANTARVM», ricondotta alla forma corretta di genitivo obliterando la desinenza ed aggiungendo in nesso alla *a* la *e* della nuova terminazione. L'intento correttivo è particolarmente evidente se si considera che gli altri dittonghi *ae* sono resi, nell'iscrizione, sempre con la *e* cedigliata, e mai esplicitando le due lettere come in questo caso. Nella parte in minuscola, oltre alla cancellazione di un gruppo di lettere non più identificabili, si nota l'espunzione della *s* con cui lo scrivente aveva concluso erroneamente l'ultimo termine, corretto così da «effigis» in «effigies». È stato invece mantenuto il dimostrativo «H(A)EC» in apertura al testo, slegato dai termini successivi e ripetuto nuovamente – e in forma scorretta – nella conclusione.

²⁰ ARASSE, *Portrait, mémoire familiale*, p. 93.

Per l'identificazione Arasse rinvia ad una pubblicazione di Luigi Botta, *Il castello della Manta*²¹: si tratta di una breve *brochure* divulgativa, ad uso dei visitatori del castello, che si limita ad offrire una descrizione generale del ciclo di affreschi e qualche informazione sulla storia del maniero, senza pretese di scientificità²². Botta sembra ignorare l'esistenza del *topos* letterario e figurativo dei nove prodi e delle nove eroine; non potendo legare la presenza dei diciotto personaggi a un canone già ben stabilito, tenta pertanto di ricostruire un criterio in base al quale le figure avrebbero potuto essere scelte dal committente:

La scelta dei nove personaggi, maschili e femminili, non è di certo casuale: otto sono infatti i marchesi di Saluzzo che hanno preceduto Valerano, e il nono è il «Burdo» medesimo; come, allo stesso modo, nove sono le mogli che compaiono sotto gli abbigliamenti delle eroine²³.

Il testo prosegue con l'elenco delle identificazioni, associando ad ogni personaggio il nome di un marchese o di una marchesa.

Al di là del numero delle figure, Botta non dà altra giustificazione alla sua ipotesi; Arasse, riprendendola, adduce invece alcuni ragionamenti con l'intento di provarla. Negli studi sul ciclo è rimasta a lungo preponderante l'opinione che l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine* abbia come modello iconografico due note miniature del ms. fr. 12559 della Bibliothèque nationale de France²⁴. Il codice è uno dei due soli testimoni conservati del *Livre du cheva-*

²¹ *Ibid.*, note 1 e 2. Il fascicolo è stato stampato nel 1987 dalla casa editrice torinese Editurist in collaborazione con il FAI.

²² Botta non cita le fonti delle sue affermazioni, cosicché non è possibile dire se l'idea della presenza di una galleria dinastica venga proposta da lui per la prima volta o se risalga a una tradizione precedente. A mia conoscenza, egli è il primo a proporla, benché in alcune pubblicazioni anteriori emerga già la convinzione che la serie raffiguri personaggi reali, seppur non identificati: così, ad esempio, nel volume dedicato al Piemonte della serie *Attraverso l'Italia* del Touring Club Italiano si legge che l'affresco «raffigura alcune dame del tempo [...] sotto le spoglie di eroine celebri» (*Piemonte*, a cura del Touring Club Italiano, Milano 1930, p. 153). Riguardo all'errata convinzione che la notizia della presenza di una galleria dinastica risalga a Valerio Saluzzo della Manta, cfr. *infra* p. 191.

²³ L. BOTTA, *Il castello della Manta*, Torino 1987, pp. nn. «Burdo», cioè «bardotto», «bastardo», è il soprannome con cui i contemporanei designavano Valerano; si veda in merito: L.C. GENTILE, *Les bâtards princiers piémontais et savoyards*, in *La bâtardise et l'exercice du pouvoir en Europe du XIIIe au début du XVIe siècle*, éd. E. Bousmar et al., «Revue du Nord», Collection Histoire, 31, 2015, pp. 387-410: 394.

²⁴ Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 12559, TOMMASO III DI SALUZZO, *Le livre du chevalier errant*. Il primo a segnalare un legame tra le miniature e gli affreschi è stato ancora una volta D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta*, pp. 190 e sgg. Il lavoro più

9, 10 *lier errant*, romanzo allegorico-cavalleresco composto dal padre di Valerano: un testo che, come vedremo, gioca un ruolo importante nell'interpretazione delle pitture della sala baronale. Sul *recto* e sul *verso* della carta 125 sono illustrate rispettivamente le serie dei prodi e delle eroine, con i due gruppi ambientati all'interno di un edificio. Come ho provato a dimostrare in altra sede, alcune considerazioni smentiscono l'ipotesi di un rapporto di dipendenza diretta tra queste raffigurazioni e l'affresco della sala baronale²⁵. In anni precedenti all'articolo di cui ci stiamo occupando, tuttavia, solo la Griseri aveva avanzato delle riserve a questo proposito²⁶, e Arasse (che in effetti non cita la monografia della studiosa) prende senz'altro per certa la derivazione dell'affresco dalle due miniature, partendo da questo dato per dimostrare l'esistenza, alla Manta, di una galleria dinastica.

5 Secondo Arasse, sostanzialmente, nella trasposizione ad affresco del pre-
 9 sunto modello miniato sarebbero state introdotte alcune modifiche iconografiche, dettate dalla volontà di sovrapporre ai due gruppi di personaggi l'albero genealogico dei marchesi di Saluzzo. Non potendo basarsi su un'inesistente caratterizzazione fisionomica delle figure (si tratterebbe, in ogni caso, di ritratti postumi, e postumi di secoli!), l'interpretazione viene fondata sul fatto che Alessandro Magno, alla Manta, è rappresentato accanto ad Ettore/Valerano, modificando l'ordine dei prodi della miniatura, in cui invece è
 5 Cesare a comparire al fianco di Ettore. Nell'affresco, lo spostamento sarebbe
 9 servito a porre uno accanto all'altro gli stemmi di Ettore ed Alessandro, che portano figure simili (due leoni in trono, secondo Arasse; in realtà, un leopardo ed un leone²⁷): in questa nuova disposizione «l'héraldique instaure une continuité incontestable entre Hector et Alexandre et elle suggère donc que la figure d'Alexandre est bien là pour présenter Tommaso III, le père d'Hector-Valerano»²⁸. Se Alessandro raffigura Tommaso III, allora l'eroina in posizione speculare (Teuca) viene identificata nella moglie, Margherita di Roucy, matrigna di Valerano. Nella pittura le figure di Alessandro/Tommaso

recente sul manoscritto e sulle sue illustrazioni è: F. BOUCHET, *L'iconographie du Chevalier Errant de Thomas de Saluces*, Turnhout 2014.

²⁵ DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant*, pp. 90-91.

²⁶ GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, p. 64.

²⁷ Per l'araldica dei prodi e delle eroine nell'affresco, si veda: L.C. GENTILE, *L'immaginario araldico nelle armi dei prodi e delle eroine*, in *Le arti alla Manta*, pp. 103-127.

²⁸ ARASSE, *Portrait, mémoire familiale*, p. 95.

III e Teuca/Margherita indicano con la mano Ettore e Penthesilea, in un gesto che per Arasse sottolineerebbe la designazione come propri eredi di Valerano e Clemenza. Troverebbe così spiegazione ciò che lo studioso considera un particolare altrimenti incongruente dell'iconografia di Alessandro alla Manta: «au dessus de sa man droite pointant Hector, flotte un globe impérial qui ne lui correspond pas et qui fait sans doute allusion à la transmission d'un pouvoir politique d'Alexandre-Tommaso à Hector-Valerano»²⁹.

5

A questo punto del ragionamento, seguendo Botta, Arasse estende l'idea della presenza di criptoritratti all'intera serie, sino al centro della parete, «où Godefroy de Bouillon et la reine Delphine échangent un regard de fondateurs»³⁰. In quest'ottica, i rami che compaiono sul tronco degli alberi posti a divisione delle triadi di eroi e di eroine vengono interpretati dallo studioso come simbolo genealogico, volto a sottolineare la discendenza maschile del titolo marchionale: in corrispondenza del passaggio fra una triade maschile e la successiva il ramo è verde e carico di foglie; nel caso delle triadi femminili, è secco e sterile³¹.

In realtà, nessuna di queste considerazioni può avvalorare in maniera plausibile l'ipotesi di una galleria di ritratti. Il numero delle figure, come si è già accennato, non ha necessità di essere spiegato tramite l'ipotesi di Botta. Il *topos* dei nove prodi e delle nove eroine era caratterizzato *in primis* dal numero, che ne sottolineava l'essenza di canone ideale, perfetto, rispondente a un disegno provvidenziale (è facile intuire lo schema trinitario che sta alla base della scelta di tre triadi di eroi ciascuna). Se ciò non fosse sufficiente, è bene ricordare che il computo di otto marchesi fra Valerano e Manfredo I è frutto di un errore: nel suo elenco, Botta dimentica Manfredo II, con il quale gli antenati diverrebbero nove – e quindi, aggiungendo Valerano, si dovrebbero avere dieci figure. Né si spiega, in verità, per quale ragione Valerano avrebbe voluto fissare una genealogia ideale della propria famiglia presentando come capostipite Manfredo I, dal momento che la tradizione dinastica marchionale era solita vantare la discendenza da un antenato ben più remoto e prestigioso: Aleramo, «prince d'Alemagne»³² che avrebbe ri-

²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰ *Ibid.*, p. 95.

³¹ *Ibid.*, p. 96.

³² TOMMASO III DI SALUZZO, *Il libro del Cavaliere Errante (BnF ms. fr. 12559)*, a cura di M. Piccat, edizione del testo di L. Ramello, traduzione di E. Martinengo, Boves 2008, p. 165, r. 281.

cevuto in feudo i territori del Piemonte meridionale direttamente da un imperatore della dinastia ottoniana³³. All'epoca della realizzazione degli affreschi, Aleramo rappresentava il perno della mitologia dinastica saluzzese: lo stesso Tommaso III ne aveva narrato le gesta nel *Livre du chevalier errant* e sappiamo che nel marchesato circolavano copie del presunto documento di infeudazione imperiale, una delle quali era custodita proprio nell'archivio del castello della Manta³⁴.

Venendo alla ricostruzione di Arasse, il fatto che, alla luce delle acquisizioni recenti, si sia appurata la sostanziale indipendenza dell'affresco dalle miniature rende inconsistente la base su cui si appoggia l'ipotesi: l'iconografia dell'affresco non rispecchia un mutamento deliberato rispetto al precedente miniato, poiché si basa su un modello diverso, oggi perduto³⁵. La ragione sottesa alla successione che vediamo alla Manta, senza bisogno di ricorrere a spiegazioni complesse, risiede in uno dei caratteri costitutivi del *topos* dei prodi: l'elemento cronologico, il significato 'cronachistico' del canone, che compendia in nove figure la storia universale. Ettore, Alessandro e Giulio Cesare figurano in quest'ordine perché ciascuno è vissuto in epoca successiva all'altro.

Non c'è ragione di pensare che la vicinanza di Alessandro ed Ettore intenda suggerire una parentela genealogica per mezzo degli stemmi. D'altra parte, dubito fortemente che la somiglianza fra l'arme di Ettore e quella di

³³ Sulla leggenda di Aleramo, si veda: GENTILE, *Araldica saluzzese*, pp. 28-33 ed EAD., *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secolo)*, Torino 2008, pp. 163 e sgg.

³⁴ La notizia, sinora ignota, della presenza di una copia del documento negli archivi dei Saluzzo della Manta si ricava da un passo inedito del *Libro delle formali caccie*, nel quale Valerio Saluzzo della Manta tratta dell'origine del cimiero dei Saluzzo, l'aquila imperiale nascente da una corona: «li Saxoni, dominanti longo tempo nella Italia, possessor del Romano Imperio, quella [l'aquila araldica] ad Alderamo prencipe Saxone con li sette marchesati nella Liguria a lui investiti confirmarono. La detta investitura fu fatta in Ravenna, della quale noi ne tenemo coppia autentica nelli nostri archivii» (Archivio di Stato di Torino, ms. Ja.VIII.1, VALERIO SALUZZO DELLA MANTA, *Libro delle formali caccie*, c. 204r). Il testo della falsa investitura, verosimilmente prodotto a fini di autolegittimazione negli anni di contrasto con i Savoia, è tramandato dalla *Chronaca di Saluzzo* di Gioffredo della Chiesa (si veda l'edizione a cura di C. Muletti, Torino 1846, pp. 27-29) e dall'*Historia Montis Ferrati* di Benvenuto di San Giorgio (*RIS*, XXIII, Milano 1733). Da questa lo trascrisse, a fine Settecento, lo storico saluzzese Delfino Muletti (D. MULETTI, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*, a cura di C. Muletti, 6 voll., Saluzzo 1829-1833, I, 1829, pp. 291-294).

³⁵ DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant*, pp. 90-91.

Alessandro avrebbe potuto offrire ai visitatori medievali l'indizio per riconoscere nel re macedone un ritratto di Tommaso III. Come il canone dei prodi rappresentava un motivo topico nella letteratura e nelle arti figurative, così la serie di stemmi che gli veniva associata costituiva a tutti gli effetti un *topos* araldico³⁶. I visitatori colti della sala baronale conoscevano certamente l'arme associata a ciascun prode; distinguevano lo stemma di Ettore da quello di Alessandro Magno e, sapendo che Alessandro non fu padre di Ettore di Troia, non avevano motivo di legare i due blasoni a un rapporto di discendenza. L'arme di Ettore non lo connota come discendente di Alessandro – non è né lo stesso stemma, né una sua versione *spezzata* per mezzo di una *brisura* – e il fatto è tanto più evidente se si considera che nell'affresco, laddove compaiono dei personaggi legati tra loro da rapporti esprimibili tramite l'araldica, gli stemmi lo indicano in maniera esplicita³⁷.

Arasse rimarca giustamente l'importanza dell'araldica come codice di comunicazione in un «milieu chevaleresque» quale l'ambiente aristocratico saluzzese³⁸: ma proprio l'attenzione per il linguaggio araldico e il suo utilizzo quotidiano rendono poco probabile la messa in atto di un espediente iconografico come quello ipotizzato dallo studioso, inusuale dal punto di vista delle regole del blasone e, soprattutto, non univoco. Se in un'opera è presente un ritratto, possiamo aspettarci che la prima preoccupazione di chi elabora l'iconografia sia renderlo facilmente riconoscibile, anche da parte di chi non avesse mai visto di persona l'effigiato, o si trovasse di fronte ad un'effigie postuma e pertanto non caratterizzata nella fisionomia. L'interesse a sottolinearne la presenza sarà tanto più forte se questa è legata ad un intento celebrativo. Come ha evidenziato Andrew Martindale, parlando appunto del ritratto nell'arte cortese, tale preoccupazione veniva risolta solitamente attraverso espedienti di immediata efficacia: l'aggiunta di un *titulus* o la caratterizzazione araldica reale, con lo stemma o le imprese portati dal personaggio³⁹. È esattamente quanto accade alla Manta, dove la presenza

³⁶ Per questo aspetto si veda *infra* pp. 218-219 e sgg.

³⁷ Le amazzoni Ippolita e Menalippe (indicata erroneamente nel *titulus* come Semiramide, cfr. *supra* nota 4), luogotenenti della regina Sinope, portano rispettivamente un leone ed un cigno che recano lo stemma della loro sovrana; allo stesso modo, un'altra regina delle amazzoni, Lampeto, partisce lo stemma con quello della sorella Marpessa, con cui condivise il trono (GENTILE, *L'immaginario araldico*, pp. 115-117).

³⁸ ARASSE, *Portrait, mémoire familiale*, p. 95.

³⁹ A. MARTINDALE, *Painting for pleasure. Some lost fifteenth-century secular decorations of nor-*

dei ritratti di Valerano e Clemenza – i soli che si abbia ragione di riconoscere nell'affresco – è sottolineata esplicitamente per mezzo dei simboli araldici realmente utilizzati dai due effigiati. È lecito aspettarsi che una galleria dinastica, qualora fosse realmente presente, sarebbe stata messa in risalto con mezzi analoghi.

Per quanto riguarda i gesti di Alessandro e Teuca, sottolineati da Arasse, essi sono certamente volti a mettere in evidenza i ritratti dei committenti, a segnalarli allo spettatore; non c'è tuttavia la necessità di riconoscervi un gesto di investitura di Valerano e Clemenza da parte degli antenati marchesi, tanto meno di investitura politica. Non dobbiamo dimenticare che Valerano era un figlio illegittimo, escluso, quindi, dalla linea di successione al titolo marchionale. Con il padre, Tommaso III, mantenne sempre un rapporto di stretta collaborazione; dal momento in cui il marchese, sul letto di morte, gli affidò la tutela del fratello legittimo, Valerano adempì al compito lealmente e senza ambizioni nascoste, lasciando immediatamente il governo all'erede non appena questi uscì di minorità⁴⁰. Rappresentare se stesso come unico successore dei marchesi di Saluzzo sembra poco rispondente alla politica realmente tenuta da Valerano.

Quanto al globo al di sopra della mano di Alessandro, si tratta semplicemente del classico attributo del potere imperiale. Il fatto che non sia retto direttamente dalla figura, ma vi compaia accanto, non costituisce un'anomalia, per lo meno non all'interno dell'affresco: un globo analogo, sospeso sul fondo bianco senza punti di appoggio, ritorna a fianco della regina Semiramide⁴¹, senza che per questo si possa ipotizzare un 'passaggio di consegne' fra l'eroina e la figura accanto. Anche in questo caso, si tratta semplicemente

26

thern Italy, in ID., *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London 1995, pp. 1-33, in part. 7 e sgg. La medesima raccolta contiene un saggio interamente dedicato al tema del ritratto e delle gallerie di ritratti nell'arte medievale: *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*, pp. 75-116.

⁴⁰ Sulla biografia di Valerano, in particolare in merito al periodo della reggenza, si vedano gli studi di Luigi Provero: *Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato*, in *La sala baronale*, pp. 9-26 e *L'onore di un bastardo. Valerano di Saluzzo e il governo del marchesato*, in *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, atti del convegno (Saluzzo 2003), a cura di R. Comba, Cuneo 2003, pp. 73-85. Resta infine utile, soprattutto per la ricostruzione dei rapporti tra Valerano e il padre Tommaso III, la monografia di N. JORGA, *Thomas III, marquis de Saluces. Étude historique et littéraire*, Paris 1893.

⁴¹ Il personaggio la cui iconografia corrisponde a Semiramide viene indicato nei *tituli* col nome di Etiope (cfr. *supra* nota 4).

del simbolo che sottolinea un potere di tipo imperiale.

L'affresco della Manta è infatti molto preciso dal punto di vista della caratterizzazione iconografica delle figure. I personaggi recano spesso un attributo personale – l'ascia per Tomiri, ad esempio, o il salterio e la fionda per re Davide – e l'abbigliamento è variato a seconda del rango: corona semplice e *surcot* per le regine, corona imperiale e globo per imperatori e imperatrici. Quale sia la ragione per cui, in ben due casi, il globo è stato dipinto a mezz'aria, anziché in mano alla figura, non saprei dire con certezza: ignorando quale aspetto avesse esattamente il modello seguito dagli artisti, è impossibile sapere se questo elemento fosse già presente a monte, o se sia stato introdotto nell'affresco. Bisogna però considerare che, in realtà, non ci troviamo di fronte a un *hapax* iconografico. Attributi sospesi, analoghi a questi, si possono trovare anche altrove. Il primo caso che viene alla mente pertiene all'arte sacra, ed è l'*Uomo dei Dolori* circondato dai simboli della Passione: *arma Christi*, volti e mani dei carnefici sono spesso sospesi come geroglifici sullo sfondo. Senza abbandonare il Piemonte quattrocentesco, se ne può trovare un esempio a Sant'Antonio di Ranverso, negli affreschi firmati da Jaquerio. Lo stesso espediente figurativo torna in certe rappresentazioni del Cristo deriso concepite come immagini da meditazione, quali il celebre affresco del Beato Angelico in una delle celle di San Marco; o, in casi più sporadici, nelle raffigurazioni iconiche di santi, in cui un attributo particolarmente caratterizzante può campeggiare isolato nei pressi del personaggio, assolvendo alla funzione di *titulus*⁴².

11

È probabile che la soluzione fosse utilizzata a volte anche nell'arte profana, per lo meno nel caso di attributi talmente convenzionali da essere ormai, in un certo senso, svuotati di realtà, percepiti più come ideogrammi, come 'etichette', che come oggetti concreti da rappresentare in maniera spazialmente convincente. Così poteva accadere per i globi imperiali che troviamo alla Manta, e, forse, anche per altri attributi del potere, laddove rappresentassero convenzionalmente il rango, i titoli di un personaggio. Carlo IV di Lussemburgo (1316-1378) possedeva in una delle sue residenze boeme una galleria di ritratti dei suoi antenati, che risaliva all'indietro sino al patriarca

⁴² Indico un solo esempio: la raffigurazione di san Giacomo nel *Polittico di Santa Caterina* di Simone Martini, in cui la conchiglia è realizzata in pastiglia sul fondo oro della tavola, accanto alla figura, nello stesso spazio occupato dal *titulus*.

12 Noè⁴³. I dipinti originali sono andati perduti, ma presso la Nationalbibliothek di Vienna si conserva un manoscritto cinquecentesco con illustrazioni che riproducono l'intera serie⁴⁴. A conclusione del ciclo comparivano Carlo IV e la sua prima moglie, Bianca di Valois⁴⁵; se la copia è degna di fede, entrambi portavano sul capo la corona imperiale, mentre altre due corone erano rappresentate sospese al di sopra delle figure, a memoria dei loro titoli regali. Si tratta di un caso assai prossimo all'affresco della Manta: gli attributi sospesi sono segni di potere convenzionali; il contesto è sempre una galleria di personaggi del passato.

Per venire infine al dettaglio citato da Arasse dei rametti sul fusto delle piante che dividono le triadi, penso che cercare di attribuirvi un significato comporti scivolare nella sovrainterpretazione, dal momento che l'alternanza fra rami fogliati per i prodi e rami senza foglie per le eroine, persa nella ricchezza decorativa dell'opera, può essere spiegata semplicemente come *variatio*⁴⁶.

1.2. Prime proposte di interpretazione unitaria

Benché non sembri esserci ragione di pensare che l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine* celi una galleria di ritratti, l'ipotesi sostenuta da Arasse è stata accolta come dato certo negli studi successivi. Proprio partendo da essa sono state avanzate le prime proposte di interpretazione unitaria del ciclo: si è iniziato, cioè, a considerare i tre soggetti degli affreschi (*Fontana di giovinezza, Prodi ed Eroine, Crocifissione e santi*) come momenti di una narrazione da leggersi in sequenza o, diversamente, come immagini allegoriche associate per contrapposizione.

⁴³ I dipinti si trovavano probabilmente nel castello di Karlstein. Si veda in proposito MARTINDALE, *Heroes, ancestors, relatives*, pp. 75 e sgg.

⁴⁴ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 8330, *Stammbaum Kaiser Karls IV* (segnalato *ibid.*, p. 77, nota 2).

⁴⁵ Martindale, che riproduce il foglio del ms. con la raffigurazione di Carlo IV, indica erroneamente il sovrano come Carlomagno (*ibid.*, fig. 2).

⁴⁶ D'altra parte, l'idea che si sia voluta sottolineare la discendenza maschile del titolo marchionale si scontra, ancora una volta, con le posizioni dinastiche ostentate dai Saluzzo. I marchesi rivendicavano un lignaggio pari a quello sabauda richiamandosi alla figura di Aleramo, ma vantando accanto a questi anche un'ascendenza femminile: Berta, figlia del marchese di Torino Olderico Manfredi e madre di Bonifacio del Vasto (si veda GENTILE, *Riti ed emblemi*, pp. 164-165).

La prima studiosa ad adottare quest'approccio, seppure ancora limitatamente alle due raffigurazioni principali (*Prodi ed Eroine, Fontana di giovinezza*) è stata Maria Luisa Meneghetti, in un contributo al convegno «Visibile parlare» organizzato nel 1997 da Claudio Ciociola⁴⁷. Il titolo dell'intervento, *Sublimis e humilis*, fa riferimento al contrasto fra l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine* – immagine del fasto e della raffinatezza di una corte signorile dell'epoca di Carlo VI – e la rappresentazione della *Fontana di giovinezza*, con i suoi toni burleschi e plebei, la sua esibizione disincantata dei piaceri terreni. Un contrasto che si riflette, come ha evidenziato con intelligenza la studiosa, nel registro linguistico dei *tituli* dipinti sulle raffigurazioni: il francese aulico della corte parigina è utilizzato per le iscrizioni dei *Prodi* e delle *Eroine*, mentre i personaggi della *Fontana di giovinezza* parlano un linguaggio più basso, intriso di regionalismi⁴⁸.

Alle notazioni linguistiche viene affiancata una proposta interpretativa. La Meneghetti legge, sulle pareti della sala baronale, la preoccupazione per l'incessante scorrere del tempo: ma unita alla volontà di fermarlo, quasi per via apotropaica, attraverso la disposizione delle immagini. Nella *Fontana di giovinezza* il fluire del tempo inverte il suo corso con la miracolosa trasformazione dei vecchi in giovani, ed in rapporto ad essa andrebbe letto, come già suggeriva Sgarbi, l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine* sulla parete opposta. La chiave per comprenderne il significato starebbe nella presenza dei ritratti dei Saluzzo, per la quale la studiosa rinvia al contributo di Botta, aggiungendo che l'esistenza della galleria dinastica sarebbe testimoniata già dal *Libro delle formali caccie*⁴⁹. Quest'ultima osservazione deve essere frutto di un fraintendimento: come abbiamo visto, Valerio Saluzzo della Manta parla dei ritratti di Valerano e Clemenza, ma non fa cenno alle presunte effigi dei marchesi, né descrivendo la sala baronale né in altri passi dell'opera. Partendo dal presupposto della galleria genealogica, la Meneghetti si sofferma sul fatto che la teoria dei nove prodi procede, da sinistra verso destra, attraverso un'elencazione in ordine cronologico; le serie dei marchesi e delle

⁴⁷ M.L. MENEGHETTI, *Sublimis e humilis: due stili di scrittura e due modi di rappresentazione alla Manta*, in «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno (Cassino-Montecassino 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 397-408.

⁴⁸ *Ibid.*, in part. pp. 407-408.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 397, nota 2.

marchese si svilupperebbero, però, in senso cronologico inverso rispetto a quelle 'sottostanti' dei prodi e delle eroine: procederebbero, cioè, dalle estremità sinistra e destra della sala (con i ritratti di Valerano e Clemenzia), per congiungersi specularmente al centro della parete, nelle figure di Goffredo (Manfredo I) e Delfile (Eleonora di Arborea). Questa disposizione contraria sarebbe stata studiata per bloccare lo scorrere del tempo, arrestandolo fra due movimenti opposti:

se insomma nella rappresentazione della Fontana il tempo fluiva à rebours, qui l'alternò gioco della sua progressione e regressione finisce per azzerare addirittura qualsiasi idea di scorrimento, suggerendo l'immagine di un mondo statico di eroi immortali baciati dalla Fortuna. Il mondo di cui Valerano, signore di Saluzzo per i pochi anni della minore età del fratellastro Ludovico, sia pur solo inconsciamente sperava senza dubbio di poter continuare per sempre a far parte⁵⁰.

L'interpretazione sarebbe fantasiosa anche qualora nell'affresco fosse presente davvero la serie di ritratti. Ma ciò che al momento interessa rimarcare è che anche a queste elucubrazioni sottostà la percezione di un legame fra la raffigurazione dei *Prodi* e delle *Eroine* e il tema della morte e della caducità della gloria: un'associazione che sembra non poter essere rovesciata se non attraverso un complicato meccanismo da macchina del tempo. Altrettanto significativa, specialmente perché ripresa negli studi successivi, è la tendenza a vedere un legame fra la componente celebrativa delle raffigurazioni e la psicologia, l'inconscio, anzi, di Valerano.

Entrambe le posizioni si ritrovano in uno studio di Robert Fajen, pubblicato nel 2000⁵¹. L'autore è attualmente impegnato in una nuova edizione critica del *Livre du chevalier errant*⁵². Come abbiamo visto, da tempo è stata attirata l'attenzione sulle tangenze tra il romanzo e il ciclo della Manta. In effetti,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 405.

⁵¹ R. FAJEN, *Malinconia di un lignaggio. Lo Chevalier Errant nel castello della Manta*, «Romania», 118, 2000, pp. 105-137. Si veda inoltre ID., *La conversione del marchese. Storia, finzione e autorappresentazione nel Livre du Chevalier errant di Tommaso III di Saluzzo*, in *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento. Nuove ricerche*, atti del convegno (Saluzzo 2006), a cura di R. Comba, M. Piccat, Cuneo 2008, pp. 11-22. Entrambi gli studi presentano parte delle ricerche esposte più diffusamente in ID., *Die Lanze und die Feder. Untersuchungen zum Livre du Chevalier errant von Thomas III., Markgraf von Saluzzo*, Wiesbaden 2003.

⁵² THOMAS III. VON SALUZZO, *Le Livre du Chevalier errant. Kritische Edition*, hrsg. von R. Fajen, in corso di pubblicazione.

benché non sembri possibile sostenere un utilizzo delle miniature del manoscritto parigino come modello figurativo per gli affreschi, romanzo e pitture restano comunque legati da un elemento importante. Nel passo illustrato dalle miniature, Tommaso III celebra i nove prodi e le nove eroine, descrivendone le imprese con brevi componimenti in versi⁵³. Si tratta della forma tradizionale di presentazione del *topos* in contesti letterari: una serie di *dits* di una strofe, ciascuno dedicato a un personaggio⁵⁴. Come vedremo più avanti, la coincidenza di questi componimenti con il testo di alcuni *tituli* della sala baronale rende probabile che il *Livre du chevalier errant* sia stato tenuto presente come fonte testuale al momento della redazione delle iscrizioni o che, per lo meno, sia in stretto rapporto con la fonte testuale utilizzata. Muovendo da queste affinità tra romanzo ed affreschi, Fajen ha proposto di riconoscere nello *Chevalier errant* la fonte di ispirazione per l'intero ciclo, che sarebbe stato concepito per ripercorrere le tre *branches* in cui è diviso il romanzo, corrispondenti a tre momenti del viaggio allegorico del cavaliere protagonista.

La prima *branche* narra il soggiorno nel Regno di Amore, illustrato, per Fajen, sulla parete della *Fontana di giovinezza*. Il cavaliere giunge quindi alle terre di Dama Fortuna, nel cui palazzo incontra, fra i grandi della storia, i nove prodi e le nove eroine. Alcuni di questi, caduti in disgrazia, lamentano le proprie sventure e la volubilità della signora a cui si sono affidati; attraverso le loro parole il protagonista, già consapevole dell'illusorietà dei piaceri assaporati nel Regno di Amore, apprende che neppure la gloria terrena è in grado di donare all'uomo la vera felicità. Prosegue quindi il suo viaggio sino alla dimora di *Dame Congnoissance*, che gli dimostra gli errori compiuti e lo istruisce nella dottrina cristiana. Alla Manta, dopo l'affresco sul Regno di Fortuna (i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine*), il soggiorno del cavaliere nel Regno di Conoscenza sarebbe rispecchiato dalle raffigurazioni sacre della nicchia sulla parete est.

Secondo l'interpretazione di Fajen, Valerano, facendo trasporre il romanzo paterno sulle pareti del salone, avrebbe voluto intrecciare ai moniti morali espressi dalla vicenda del Cavaliere un messaggio più personale, autobiografico. Come già ipotizzato da Arasse, nei panni dei prodi e delle

⁵³ TOMMASO III DI SALUZZO, *Il libro del Cavaliere Errante*, pp. 377-381.

⁵⁴ Su questa soluzione e sulle sue origini si può vedere, ad esempio, G.M. CROPP, *Les Vers sur les Neuf Preux*, «Romania», 120, 2002, pp. 449-482.

eroine sarebbero ritratti gli esponenti del casato saluzzese, ma non a fini celebrativi: piuttosto, il tema dei prodi sarebbe stato scelto come esempio della caducità del potere terreno. Nello *Chevalier errant*, come si è detto, alcuni eroi e alcune eroine sono presentati tra le vittime di Dama Fortuna, tra i grandi abbandonati dal favore della dea. In maniera analoga, anche alla Manta essi intonerebbero un compianto sulla loro passata potenza: Fajen cita, a riprova, la conclusione dei *tituli* dell'affresco dei *Prodi*, in cui viene ricordata la morte violenta di alcuni personaggi.

Sovrapporre a questi *exempla* dell'inanità del potere terreno la serie di ritratti degli antenati esprimerebbe appunto quella «malinconia di un lignaggio» a cui fa cenno il titolo del contributo: «la storia del lignaggio di Valerano, rappresentata attraverso i Nove Prodi e le Nove Eroine, è la storia di un declino»⁵⁵. Il riferimento è alla lunga lotta che contrappose i Saluzzo alla dinastia sabauda nel corso del XIV secolo, quando i Savoia, affiancati dal ramo collaterale degli Acaia, tentarono a più riprese di estendere la propria egemonia sul piccolo marchesato⁵⁶. La sconfitta definitiva toccò proprio a Tommaso III, nel 1413. Le truppe sabaude, capitanate da Ludovico di Acaia, giunsero ad assediare Saluzzo, costringendo il marchese ad arrendersi e a prestare omaggio al duca Amedeo VIII. Scegliendo di far ritrarre se stesso e la moglie nei panni di Ettore e Penthesilea, Valerano avrebbe voluto alludere a questa sconfitta: entrambi gli eroi trovarono infatti la morte combattendo contro i greci – cioè, fuor di metafora, contro i principi di Acaia⁵⁷.

La presenza del ritratto di Valerano nell'affresco dei *Prodi* suggerisce a Fajen, infine, di stratificare ulteriormente la lettura del ciclo. Esattamente come nello *Chevalier errant* Tommaso III si identifica esplicitamente con il cavaliere protagonista, così, negli affreschi della sala baronale, Valerano avrebbe fatto raffigurare se stesso mentre ripercorre il cammino compiuto nel romanzo dall'*alter ego* del padre. Se lo vediamo raffigurato fra i *Nove Prodi* – cioè nel paese di Dama Fortuna – è perché vi è giunto dal Regno d'Amore, cioè dalla raffigurazione antistante, la *Fontana di giovinezza*. Lo studioso propone infatti di identificare un secondo ritratto di Valerano, pro-

⁵⁵ FAJEN, *Malinconia di un lignaggio*, p. 124.

⁵⁶ Le vicende del contrasto fra i marchesi di Saluzzo e i conti di Savoia sono ripercorse efficacemente da PROVERO, *Valerano di Saluzzo*.

⁵⁷ Questa posizione è stata ripresa, ad esempio, da R. SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 13-14.

prio ai margini dell'affresco della *Fontana*: si tratterebbe della figura che guida il gruppo di musicisti in apertura al corteo dei giovani che si allontanano dalla fonte, spronando il cavallo nel folto di un boschetto. Fajen rimarca la somiglianza fra la fisionomia del personaggio ed il ritratto di Valerano nelle vesti di Ettore; aggiunge inoltre che anche questa seconda effigie sarebbe segnalata da elementi araldici: i musicisti del gruppo portano medaglioni e banderuole con l'aquila imperiale, cimiero dei Saluzzo della Manta; inoltre uno degli alberi del boschetto in cui si addentra il giovane è identificato dallo studioso come agrifoglio (si tratta, anche in questo caso, di biancospino), cioè la pianta che compare nell'impresa di Valerano. 13
5

Nel *Livre du chevalier errant*, il Cavaliere abbandona il Regno d'Amore in preda all'angoscia, addentrandosi in una cupa foresta: deve correre alla ricerca della donna amata, che gli è stata rapita da un cavaliere fellone. Allo stesso modo, nell'affresco, il Cavaliere errante/Valerano si slancerebbe con foga oltre i margini della pittura, in preda a un'agitazione causata dall'aver troppo dimorato tra i falsi piaceri di Amore:

il cavallo del giovane Valerano ha i fianchi sanguinanti, come un ossesso il cavaliere lo sprona per entrare nella foresta. La compagnia amorosa del castello della Manta cavalca in una "selva oscura" che, come nella *Commedia* di Dante, simboleggia la seduzione del peccato⁵⁸.

La presenza di Valerano come primo dei prodi, nell'affresco seguente, simboleggerebbe la sua liberazione dalla *vita voluptuosa* del mondo di Amore, il suo passaggio alla *vita activa* e la nuova disillusione di fronte all'incostanza di Dama Fortuna. Il percorso del committente si concluderebbe quindi, come quello del Cavaliere, nel porto sicuro di Conoscenza, simboleggiato dalla nicchia con la *Crocifissione*. Anche in quest'ultima tappa del viaggio il committente sarebbe presente all'interno dell'opera: in carne ed ossa, allorché sedeva nella sala, volgendo lo sguardo alle pitture sacre; oppure simboleggiato *in absentia* dallo stemma sulla cappa del camino, anch'esso posto a fronteggiare la nicchia⁵⁹.

L'interpretazione di Fajen non sembra reggere per molti aspetti. Partiamo, innanzitutto, da alcuni dettagli. Abbiamo già visto come l'ipotesi di una

⁵⁸ FAJEN, *Malinconia di un lignaggio*, p. 128.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 129.

galleria dinastica debba ritenersi inconsistente. Per quanto riguarda i ritratti, realmente presenti, di Valerano come Ettore e Clemenza come Pentesilea, penso che l'idea di un'allusione agli Acaia sia da rivedere. Oltre a Fajen, anche Romano Silva – dei cui studi ci occuperemo tra poco – ha proposto di riconoscere nella scelta dei due personaggi una dichiarazione di ostilità nei confronti del potere sabauda, pur nell'ammissione della sconfitta patita. L'ipotesi, tuttavia, sembra piuttosto anacronistica. Come si è detto, nei primi decenni del XV secolo l'opposizione politica e militare del marchesato di Saluzzo al predominio sabauda era ormai venuta meno: dopo le dure sconfitte subite da Federico II e Tommaso III, la sottomissione dei marchesi ai conti di Savoia aveva ormai trovato sanzione giuridica. A quanto sappiamo, lo stesso Valerano, negli anni della reggenza, fu tra i principali artefici della riconciliazione con i nuovi signori. Persa ogni realistica prospettiva di riguadagnare la piena autonomia del Marchesato, la saggezza dell'operato di Valerano consistette appunto nel far buon viso a cattivo gioco: come primo atto di governo, egli procedette a giurare fedeltà agli Acaia, su espressa volontà testamentaria del padre, e da quel momento in avanti agì con l'intento di stabilire buoni rapporti con il versante sabauda, inaugurando la politica di concordia e convivenza pacifica poi proseguita dal fratello⁶⁰. Dovette trattarsi di una scelta perseguita con coerenza e senza mezzi termini, se a quasi tre secoli di distanza Valerano veniva ricordato, proprio per la sua saggezza e la sua abilità di governo, nel *Theatrum Sabaudiae*, il monumento editoriale a cui i Savoia affidarono la celebrazione dei propri Stati⁶¹. Per quanto un tale atteggiamento formale potesse nascondere sentimenti di frustrazione e rivalsa, certo la necessità politica non avrebbe permesso di esprimerli in maniera così provocatoria.

La scelta delle figure di Ettore e Pentesilea trova una spiegazione più semplice, calata in quella stessa letteratura cavalleresca che rappresentava la fonte dell'immaginario letterario e figurativo legato ai nove prodi. Nei romanzi di materia antica, ad unire i due personaggi, al di là della comune lotta contro gli achei, era soprattutto l'amore dell'amazzone per l'eroe

⁶⁰ PROVERO, *L'onore di un bastardo*, p. 81.

⁶¹ L'elogio di Valerano compare nel capitolo dedicato alla Manta. Si veda la bella edizione curata da Luigi Firpo: *Theatrum Sabaudiae (Teatro degli stati del Duca di Savoia)*, 2 voll., Torino 1984-1985, I, 1984, p. 206.

troiano, che dal *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (ca 1160) divenne la motivazione narrativa del soccorso portato da Penthesilea alla città assediata⁶². La vicenda conobbe grandissima fortuna nella letteratura successiva; viene ampiamente ripresa e arricchita da Christine de Pisan⁶³, e persino Boccaccio, nel *De mulieribus claris*, afferma che la regina «audita troiani Hectoris virtute, invisum ardentem amavit»⁶⁴. Doveva insomma trattarsi di un'associazione immediata per committenti e visitatori medievali, che riconoscevano facilmente nei due personaggi l'unica coppia di amanti nella serie di prodi ed eroine.

Altro punto discutibile dello studio di Fajen è l'identificazione di un secondo ritratto di Valerano nell'affresco della *Fontana di giovinezza*. La somiglianza fisionomica non è, a mio avviso, così stringente. Il taglio di capelli è quello alla moda negli anni di realizzazione delle pitture; negli affreschi lo portano diverse altre figure, oltre ad Ettore/Valerano. Anche il colore dei capelli può dire poco: è lo stesso biondo rossastro di quasi tutte le figure che compaiono nelle pitture. I tratti piuttosto sgraziati del volto (il naso diritto, il mento prominente, le guance incavate) si trovano spesso ripetuti negli altri visi dell'affresco, cosicché il personaggio che stiamo esaminando non si distingue in maniera convincente dalle altre figure che affollano la scena: la distanza rispetto al ritratto estremamente curato nella serie dei prodi sembra piuttosto marcata. Soprattutto non è chiaro per quale ragione, in un affresco in cui compare un fastoso corteo di dame e cavalieri, abbigliati sontuosamente, Valerano avrebbe deciso di farsi ritrarre nel mezzo di un gruppo di suonatori radunati accanto a un cavallo da soma. Perché il personaggio indicato da Fajen è a tutti gli effetti un musicista, raffigurato mentre prende una boccata d'aria prima di portare di nuovo alle labbra lo strumento che sta suonando. Se si fosse voluto raffigurare un personaggio analogo al Cavaliere del romanzo, per quale ragione lo si sarebbe reso irriconoscibile sotto queste spoglie? D'altra parte, non si può dire che il boschetto di alberelli in cui stia entrando la figura possa essere considerato una rappresen-

⁶² BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. par E. Baumgartner, F. Vieliard, Paris 1998, vv. 23383 e sgg. Per il riconoscimento di Benoît come probabile inventore dell'episodio, si veda *ibid.*, p. 655.

⁶³ CHRISTINE DE PIZAN, *La Città delle Dame*, a cura di P. Caraffi, Milano 1999, pp. 124 e sgg.

⁶⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, 10 voll., Milano 1964-1998, X, a cura di V. Zaccaria, 1970², p. 103.

tazione efficace della tetra «forest obscure» dello *Chevalier errant*, né che il personaggio stia spronando «come un ossesso» il suo animale: nei fianchi appena graffiati della cavalcatura vedrei semplicemente una prova dell'apprezzamento e della cura per il dettaglio che informa lo stile degli affreschi.

Prima di attribuire un particolare significato a questo brano del ciclo, bisogna tenere conto che il gruppo di musicisti che accompagna nei dipinti all'aperto una compagnia di nobili con le loro dame è un motivo molto ricorrente nell'arte cortese. Mi limito a citare due soli esempi: la *Cavalcata di Maggio* nel manoscritto delle *Très riches heures* del duca di Berry (1412-1426 ca)⁶⁵, in cui i trombettieri guidano il corteo, esattamente come nella sala baronale, e il *Mese di giugno* nel ciclo di affreschi di Torre Aquila a Trento (1400 ca), dove il gruppo di suonatori intrattiene le coppie che danzano sul prato. In entrambi i casi i musicisti portano dei contrassegni araldici: medaglioni applicati sulle vesti e banderuole appese agli strumenti. Nell'affresco trentino le insegne sono state ridipinte con le armi del cardinale Bernardo Cles, che fece restaurare il ciclo nel Cinquecento, ed è plausibile che in origine recassero lo stemma del committente quattrocentesco⁶⁶. La presenza di simboli araldici sulle vesti dei musicisti è quindi un elemento consueto, che rispecchia le reali pratiche di abbigliamento: un signore faceva esibire le proprie insegne ai suonatori che stipendiava, esattamente come avrebbe potuto far loro indossare una livrea. Ciò che accade a Trento e nella miniatura avviene anche alla Manta: la presenza di un simbolo riconducibile all'araldica marchionale non sembra pertanto voler convogliare l'attenzione su un ritratto nascosto. D'altra parte, il suonatore che si vorrebbe rappresenti Valerano porta lo stesso collare col medaglione indossato dai suoi compagni, e se è difficile pensare che il signore del luogo si sia fatto ritrarre nelle vesti di un musicista – professione di assai scarso prestigio sociale – è ancor meno probabile che si sia fatto ritrarre nelle vesti di un musicista *al proprio servizio*. Quanto all'alberello di biancospino, la sua presenza non segnala per forza un ritratto di Valerano: è una pianta di biancospino anche quella che compare accanto a Sinope nella serie delle eroine, senza che per questo si possa ipotizzare un legame particolare tra l'eroina e il committente.

⁶⁵ Chantilly, Musée Condé, ms. 65, *Très riches heures du Duc de Berry*, c. 5v.

⁶⁶ E. CASTELNUOVO, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento*, Trento 1987, p. 60.

Veniamo ora all'idea di fondo dell'interpretazione di Fajen, cioè la nascita del ciclo come trasposizione delle forme e dei contenuti del *Livre du chevalier errant*. In primo luogo, è bene ricordare che tutti i soggetti raffigurati nella sala baronale sono temi consueti nella decorazione delle dimore nobiliari del tardo Medioevo, come vedremo meglio nella seconda parte di questo lavoro. Tranne la comparsa dei gruppi canonici dei prodi e delle eroine nella rocca di Dama Fortuna, nessun altro elemento lega effettivamente le raffigurazioni della Manta al contenuto del romanzo. La fontana di giovinezza non compare nelle descrizioni del Regno di Amore, né c'è ragione per ritenere che le comuni raffigurazioni sacre della nicchia (*Crocifissione* e *Santi*) siano un rimando all'episodio di *Dame Cognoissance*.

Tuttavia, resta il fatto che i tre gruppi di raffigurazioni, pur senza essere ispirati al romanzo nel contenuto, potrebbero esserlo nel significato. L'idea di una ripresa dello *Chevalier errant* potrebbe essere valida, cioè, qualora gli affreschi della sala fossero stati realmente concepiti in forma di percorso allegorico, analogamente al romanzo: partendo dalla denuncia dei piaceri dei sensi (la *Fontana di giovinezza*), passando per la dimostrazione della caducità del potere terreno (i *Prodi* e le *Eroine*), approdando infine alla consapevolezza che l'unico bene è riposto in Dio (la *Crocifissione*).

In effetti, il lavoro di Fajen ha il merito importante di aver sollevato per la prima volta il problema del ruolo giocato all'interno del ciclo dalla componente sacra, precedentemente trascurata. Quest'impostazione è stata ripresa da Romano Silva in due interventi recenti: un volume pubblicato nel 2011 ed un articolo uscito l'anno successivo⁶⁷.

Anche Silva propone una lettura moralizzata del ciclo, decifrandovi un'allegoria del percorso dell'uomo verso la salvezza. A differenza di Fajen, tuttavia, riconosce l'indipendenza delle raffigurazioni sacre e della *Fontana di giovinezza* dal contenuto del *Livre du chevalier errant*, la cui influenza sugli affreschi viene circoscritta alla serie dei prodi e delle eroine⁶⁸.

Per interpretare la *Fontana di giovinezza*, Silva parte da una scoperta dovuta alla Meneghetti, che ha dimostrato l'originaria appartenenza alla

⁶⁷ SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*; ID., *Alla ricerca della Fontana di giovinezza. Il programma iconografico del castello della Manta: riflessioni e nuove proposte*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 163-171.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 170.

14 biblioteca dei Saluzzo del ms. fr. 146 della Bibliothèque nationale di Parigi, contenente una copia miniata del *Roman de Fauvel* di Gervais du Bus e Chaillou du Pestain⁶⁹. Fra le illustrazioni di questo codice compare la prima attestazione figurativa nota della *Fontana di giovinezza*⁷⁰. Il manoscritto risale ai primi decenni del XIV secolo; l'illustrazione è molto distante, per stile e composizione, dal movimento, dalla ricchezza e dalla vivacità dell'affresco della Manta. Più che il precedente figurativo, a Silva interessa pertanto l'interpretazione data al tema della fontana nel romanzo, interpretazione che egli ritiene abbia determinato la scelta del soggetto per l'affresco.

Il *Roman de Fauvel* è la prima opera letteraria in cui la fontana di giovinezza viene trasformata in un simbolo negativo: non è più la sorgente medicamentosa e purificatrice custodita da sacerdoti nei pressi del Paradiso terrestre, come all'ingresso del motivo nella letteratura occidentale attraverso la *Lettera del Prete Gianni* e il *Roman d'Alexandre*⁷¹, ma un maleficio diabolico sorto nel cortile del palazzo di Fauvel, l'asino simbolo del vizio che regna con la moglie Vanagloria su un *monde renversé* devastato dal peccato e dalla follia. Alla luce del romanzo, nella sala baronale il ringiovanimento dei vecchi e il loro abbandonarsi, dopo il prodigio, ai piaceri dell'amore e della caccia andrebbero dunque interpretati in chiave negativa, come monito a fuggire la peccaminosa voluttà dei sensi. Più degna è infatti la ricerca della gloria, attraverso la nobiltà d'animo e la prodezza guerriera: ad essa additano le figure dei prodi e delle eroine, ma lamentando al contempo, attraverso i *tituli* spesso conclusi con la descrizione della morte, la vanità del potere e della fama. L'unica vera salvezza, dal tempo e dal peccato, è riposta in Cristo, il cui sacrificio per la redenzione del mondo è raffigurato nella nicchia all'estremità della sala.

3 Le immagini sacre costituirebbero, pertanto, il momento culminante della narrazione allegorica. Secondo Silva, quest'ipotesi troverebbe conferma nella scelta dei santi che attorniano la *Crocifissione*: scelta mirata a contrapporre esplicitamente la salvezza ottenuta tramite l'acqua battesimale al rinnovamento illusorio dei corpi nella *Fontana di giovinezza*. Da un lato compare il Battista; dall'altro san Quintino di Vermand, il cui corpo, dopo

⁶⁹ M.L. MENEGHETTI, *Il manoscritto francese 146 della Bibliothèque Nationale di Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli affreschi della Manta*, in *La sala baronale*, pp. 61-72: 70.

⁷⁰ Segnalata da A. RAPP, *Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters*, Zürich 1976, p. 121 e messa in rapporto con gli affreschi della Manta dalla Meneghetti.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 18-25.

il martirio, fu gettato nel fiume Somme e recuperato dalle acque anni dopo, per opera di una pia matrona cieca che in virtù della propria devozione riottenne miracolosamente la vista. Un fatto interessante, segnalato da Silva, è inoltre l'esistenza di un santo omonimo, san Quintino di Meaux, spesso indistinto, nel culto, da Quintino di Vermand⁷². La sua figura è legata direttamente alla leggenda di una fontana, divenuta miracolosa dopo che il santo, martirizzato prima di ricevere il battesimo, vi si battezzò immergendo la propria testa decapitata.

La sala baronale si rivelerebbe così la descrizione visiva di un percorso di salvezza: dal mondo del peccato all'illusione di una gloria imperitura nell'esercizio delle virtù, per giungere infine, attraverso il pentimento, alla rigenerazione del battesimo in Cristo.

1.3. *Uno sguardo generale sul problema dell'interpretazione*

L'approccio interpretativo adottato da Fajen e Silva porta a ricostruire un piano iconografico complesso, a risalire ad un significato profondo, che trascende la natura immediata dei soggetti. Si tratta, in ultima istanza, di applicare al ciclo un'esegesi di tipo scritturale: guardando oltre il significato immediato, la 'lettera' delle raffigurazioni, per svelare un significato allegorico che conduce, a sua volta, ad un insegnamento morale e religioso. La proposta è affascinante, ma proprio per la sua complessità è prudente valutarla con attenzione, prima di accettarne le conclusioni.

In effetti, le proposte interpretative che abbiamo esaminato partono dal presupposto – mai dichiarato espressamente proprio perché ritenuto scontato – che il ciclo della sala baronale *richieda* una spiegazione, *necessiti* di una lettura allegorica per essere compreso. Nella parte restante di questo lavoro vorrei tentare di risalire a monte delle interpretazioni sinora proposte, provando a pormi una questione di ordine più generale. Fino a che punto un ciclo cortese come quello della Manta può essere stato investito, all'epoca, di significati ulteriori? Esiste un piano allegorico, che presupponga un'interpretazione, o siamo di fronte a una serie di *topoi* decorativi, investiti, come unico significato ulteriore, di una componente autocelebrativa?

⁷² Si veda *infra* pp. 240-241.

Interpretare un ciclo di raffigurazioni o, sul versante opposto, negare che esso abbia necessità di interpretazione può essere possibile solo calando l'opera nel contesto culturale in cui e per cui fu concepita. Per cercare di trovare risposta a queste domande, proverò, pertanto, ad allargare il più possibile il ventaglio dei confronti figurativi alla luce dei quali valutare il ciclo della Manta, prendendo in considerazione, innanzitutto, i singoli temi affrescati: la loro diffusione nella cultura cortese del Tre-Quattrocento, il ruolo e le valenze di cui erano investiti nella letteratura, nelle arti figurative, nel pensiero e nell'immaginario dell'epoca⁷³. Passerò quindi ad esporre alcune considerazioni sui rapporti del ciclo con l'immediato contesto figurativo, basandomi sui risultati di una ricognizione delle opere di pittura profana monumentale di cui si conservano resti in area saluzzese e sabauda, ed ampliando il confronto, laddove necessario, ai maggiori cicli di pittura cortese, in primo luogo quelli realizzati nel resto delle Alpi. Nonostante l'esiguità delle testimonianze superstiti, l'indagine ha permesso di delineare alcune tendenze comuni per quanto riguarda le soluzioni figurative, l'impaginazione dei cicli, la scelta e l'accostamento dei soggetti: elementi che si stanno rivelando importanti per una migliore comprensione del ciclo della Manta, sia dal punto di vista dell'ideazione iconografica che da quello della realizzazione tecnica.

In una simile ricerca, le opere letterarie e figurative delle quali ci si può avvalere e le notizie storiche che si hanno a disposizione restano, nella maggior parte dei casi, difficili da interpretare. Le raffigurazioni conservate ci sono pervenute quasi solamente in forma parziale, in molti casi asportate dal loro luogo d'origine. È frequente la mancanza di dati su provenienza e committenza. Le opere letterarie in cui si tratta dei prodi e delle eroine, che spesso tramandano testi utilizzati come *tituli* nelle raffigurazioni o descrizioni degli stemmi attribuiti ai personaggi, giacciono in parte inedite, a

⁷³ Nella la cospicua bibliografia dedicata ai temi della *fontaine de jouvence*, dei nove prodi e delle nove eroine, spiccano, per l'impostazione tesa a ricostruire l'evoluzione storica dei temi, dalle origini alla fortuna successiva, i lavori di: Robert L. Wyss (*Die neun Helden. Eine ikonographische Studie*, «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 17, 1957, pp. 73-106) e Horst Schroeder (*Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971) sui nove prodi, la monografia di Ingrid Sedlacek dedicata alle eroine (*Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters*, Marburg 1997) e lo studio di Anna Rapp sulla fontana di giovinezza (*Der Jungbrunnen*). Un importante contributo alla ricerca di confronti figurativi mi è stato fornito, inoltre, dalla consultazione della fototeca del Warburg Institute.

volte al tutto ignorate dagli studi. Anche in conseguenza di questa situazione, molti aspetti del lavoro in corso necessitano ancora di approfondimento; altri, per la natura stessa delle testimonianze figurative su cui si basano (perdute o mutile) non possono che essere oggetto di un'interpretazione incerta, sulla quale, probabilmente, non si potrà mai giungere a conclusioni sicure. Mi limiterò pertanto a fornire un resoconto dello stato dello studio, con la consapevolezza di non poter offrire, in molti casi, dati esaustivi o interpretazioni certe.

2. Diffusione e significato dei soggetti affrescati

2.1. I Nove Prodi e le Nove Eroine

Fortuna letteraria e figurativa

Come è da tempo ben noto, la popolarità del tema dei prodi e delle eroine fra Trecento e Cinquecento, soprattutto in Francia e in Inghilterra, fu vastissima, e le opere letterarie ne offrono numerose testimonianze. Nel *Livre du Champ d'Or* (1389), Jean le Petit introduce la rassegna delle eroine ricordando, proprio perché non ce ne sarebbe bisogno, che «neuf preux sont, trop bien le savon / et aussi neuf preuves avon»⁷⁴. William Caxton, il celebre stampatore inglese, nella prefazione alla *Morte d'Arthur* di sir Thomas Malory (1485) spiega di avere intrapreso l'edizione dell'opera per soddisfare le pressanti richieste dei clienti, stupiti che egli avesse già dato alle stampe uno scritto su Goffredo di Buglione, ma nulla su Artù, il primo dei prodi cristiani e, per di più, sovrano di Inghilterra:

For it is notoyrly known through the universal world that there be nine worthy and the best that ever were, that is to wit, three paynims, three Jews, and three Christian men⁷⁵.

I nove eroi erano ancora «universalmente noti» a un secolo di distanza, quando continuavano ad essere fatti sfilare sui *pageants* nelle rappresentazioni popolari parodiate da Shakespeare in *Love's Labour's Lost* (1594)⁷⁶.

Gli studi di Robert L. Wyss e Horst Schroeder⁷⁷ raccolgono un buon numero di attestazioni figurative del tema dei prodi e delle eroine, innanzitutto per quanto riguarda una delle principali forme di circolazione del motivo fra tardo Quattrocento e Cinquecento: la serie xilografica corredata di didascalie in versi sulle imprese dei personaggi. Nelle impressioni francesi, i *tituli* che accompagnano le figure discendono, in forma più o meno rimaneggiata, dai *dits* dei prodi contenuti nei *Voeux du Paon* di Jacques de Lon-

⁷⁴ JEAN LE PETIT, *Le Livre du Champ d'Or*, in *Le Livre du Champ d'Or et autres poèmes inédits par Me Jean le Petit, docteur en théologie de l'Université de Paris*, éd. par P. Le Verdier, Rouen 1895, vv. 1215-1216. Il corsivo è mio.

⁷⁵ WILLIAM CAXTON, *Preface*, in THOMAS MALORY, *Le Morte d'Arthur*, ed. by J. Cowen, 2 voll., London 2004, I, pp. 3-7: 3.

⁷⁶ Atto V, scena II.

⁷⁷ WYSS, *Die neun Helden*; SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*.

guyon, il romanzo di inizio Trecento in cui compare la prima attestazione letteraria del tema⁷⁸.

Accanto – e precedentemente – alla divulgazione xilografica, i prodi e le eroine furono di frequente presi a soggetto per serie di arazzi. Di queste, per lo più, resta il solo ricordo degli inventari o, in casi fortunati, qualche singolo pezzo isolato. La serie più nota fra quelle sopravvissute parzialmente è il gruppo di tappezzerie con i nove prodi appartenuto a Jean de Berry, oggi al Cloisters Museum; ma sopravvivono frammenti di numerose altre serie, fra i quali è stato possibile, come vedremo, scoprire qualche confronto interessante per le figure della Manta.

La miniatura abbonda di raffigurazioni dei personaggi appartenenti ai due gruppi, ma per lo più nel contesto di opere in cui compaiono come figure autonome, slegate dal canone dei *preux* o delle *preuses*. È più raro trovarli riuniti e rappresentati insieme, benché in questa forma appaiano spesso negli armoriali, attraverso la raffigurazione della serie dei loro stemmi. A mia conoscenza, la teoria di personaggi stanti, che figura spesso in affreschi ed arazzi, nella miniatura si ritrova solo in due casi: nella copia parigina del *Livre du chevalier errant* e in un'illustrazione al *Traité des Neuf Preux et des Neuf Preues* di Sébastien Mamerot (1462 ca, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, mss. 2577-2578), in cui i nove prodi sono ritratti in un loggiato, con una soluzione analoga a quella dello *Chevalier errant*⁷⁹.

15

Il *Traité des Neuf Preux et des Neuf Preues* è una compilazione da opere storiografiche che tramandano le gesta dei singoli personaggi, alla quale si accompagnavano due capitoli, non pervenutici, su Bertrand du Guesclin e Giovanna d'Arco, celebrati come decimo prode e decima eroina⁸⁰. Lo scritto

⁷⁸ Si veda al riguardo CROPP, *Les Vers sur les Neuf Preux*.

⁷⁹ Il codice non contiene, invece, un'illustrazione con il gruppo delle eroine, che compaiono solo singolarmente, nel contesto di qualche episodio delle loro vicende. Sulla biografia dell'autore e sul contenuto dell'opera si veda: M. LECOURT, *Notice sur L'Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preues de Sébastien Mamerot*, «Romania», 37, 1975, pp. 529-537. Lo scritto è noto nella sola copia viennese ed è stato edito in forma parziale solo di recente, in una tesi di dottorato discussa nel 2011 da Anne Salamon: *Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge: étude et édition critique partielle du Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot (Josué, Alexandre, Arthur; les Neuf Preuses)*, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne, 2011. Per il momento non ho potuto, purtroppo, consultare questo lavoro.

⁸⁰ EAD., *Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge: étude et édition critique partielle du Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot (Josué, Alexandre, Arthur; les Neuf Preuses)*, «Perspectives médiévales» <<http://peme.revues>>.

costituisce una testimonianza di grande interesse per lo studio del *topos* dei nove prodi al momento della sua massima fortuna, fra l'aristocrazia francese legata alle vicende della guerra dei Cento anni⁸¹. Approfondirne la conoscenza potrebbe essere utile anche in merito allo studio degli affreschi della Manta. Il *Traité* non sembra avere alcun rapporto diretto con lo *Chevalier errant*, né dal punto di vista della sua composizione né da quello del suo confezionamento in un codice miniato⁸². L'impostazione simile delle miniature raffiguranti i prodi nel codice di Mamerot e nel ms. fr. 12559, con i nove personaggi riuniti in una sala, può essere testimonianza di una più diffusa tipologia di rappresentazione del tema, di cui non si sono conservate altre attestazioni. Se le miniature dello *Chevalier errant* parigino appartenessero effettivamente a una simile tradizione, lontana dall'ambientazione in un verziere della sala baronale, avremmo ulteriore conferma del fatto che gli affreschi non derivano da esse l'iconografia.

Benché a noi siano giunte in numero maggiore raffigurazioni in xilografie, arazzi e miniature, i nove prodi e le nove eroine erano effigiati frequentemente in opere monumentali, pittoriche o scultoree. In Francia, Italia e nelle isole britanniche il tema prevale nella decorazione delle dimore nobiliari, soprattutto in ambienti di rappresentanza; in area germanica, si ritrova in primo luogo in contesti civici⁸³. Ancora nel Cinquecento, la raffigurazione dei prodi era il tipico apparato che ci si aspettava di trovare in una dimora nobiliare: George Whetstone, drammaturgo inglese della seconda metà del secolo, per rappresentare efficacemente un signore nell'atto di dare ordini al carpentiere Dowson per l'allestimento della decorazione di una sala, fa iniziare il dialogo con la battuta: «Dispatch, Dowson: up with thy frame quickly, / so space your roomes, as the Nyne Worthies may / be so instauled as best may please the eye»⁸⁴.

org/2501>, 34, 2012, paragrafo 9.

⁸¹ L'opera fu composta su richiesta di Louis de Laval, governatore del Delfinato e di Genova, desideroso di veder celebrato il suo casato attraverso le gesta di Bertrand du Guesclin, parente per parte di madre, e di Giovanna d'Arco, nelle cui schiere avevano combattuto i suoi due fratelli maggiori (LECOURT, *Notice sur l'Histoire des Neuf Preux*, pp. 535 e sgg.).

⁸² Sappiamo dal *colophon* che il manoscritto fu realizzato a Troyes, non a Parigi come le due copie dello *Chevalier* ancora conservate (*ibid.*, p. 531).

⁸³ Si veda in proposito la ricostruzione di H. SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, *passim*.

⁸⁴ GEORGE WHETSTONE, *Promos and Cassandra*, London 1578, parte seconda, atto I, scena IV. Cit. da J.L. NEVINSON, *A Show of the Nine Worthies*, «Shakespeare Quarterly», 14, 1963, pp.

Attraverso le ricerche svolte negli ultimi anni, mi è stato possibile riunire un discreto numero di testimonianze legate a raffigurazioni monumentali, a volte solamente documentarie, altre costituite da cicli in parte superstiti. Le opere considerate coprono un ampio lasso cronologico – dal XIV al XVII secolo – e sono sparse su una vasta area territoriale: data la scarsità delle testimonianze superstiti, solo una ricerca su ampio raggio può offrire un insieme consistente di dati su cui lavorare. D'altra parte, mettere uno a fianco all'altro casi francesi e scozzesi, opere quattrocentesche e seicentesche, non sembra, in questo caso, una forzatura. Il *topos* dei prodi e delle eroine è un soggetto dalla fortuna quanto mai stabile, al punto da diventare per certi versi una sorta di fossile vivente: nel Settecento si copiavano ancora testi quattrocenteschi sul *Triomphe des Neuf Preux*⁸⁵. Verificare la stabilità secolare dell'uso del canone nell'arte europea permette di giudicare con maggiore oculatezza quali fossero le valenze e i significati principali di cui era veicolo.

Riporto di seguito un elenco delle attestazioni monumentali del tema prese in considerazione nel corso del lavoro, suddivise per area culturale e accompagnate dalla segnalazione dei soggetti a cui si trovano accostate.

103-107: 105.

⁸⁵ È il caso, ad esempio, del cod. fr. 12598 della Bibliothèque nationale de France, *L'histoire des neuf Preux [...] Ector, Alexandre, Julius Cesar, Josué, David, Judas Macabeus, Artur, Charlemaine et Godeffroy de Buillon*.

Marchesato di Saluzzo

1. Castello della Manta (Cuneo): *Nove Prodi* e *Nove Eroine*, affresco, 1416-1426 ca. Sala di rappresentanza (sala baronale). Nello stesso ambiente: armi del committente (Valerano di Saluzzo della Manta), *Fontana di giovinezza*, *Crocifissione e Santi*.

16 2. Saluzzo, casa sita in via Alessandro Volta 16: resti di *tituli* dei *Nove Prodi*, affresco, fine sec. XV⁸⁶.

Territori sabaudi

17 3. Castello di Villa Castelnuovo (Torino): *Nove Prodi*, affresco (due ampi lacerti, attualmente conservati presso il Museo Archeologico dell'Alto Canavese di Cuorgnè, Torino), secondo quarto sec. XV. Sala di rappresentanza. Nello stesso ambiente, tracce di altre raffigurazioni, non identificabili con certezza⁸⁷.

4. Casa forte di La Sauffaz (Haute-Savoie): *Nove Prodi*, pittura murale, secondo terzo sec. XVI. Sala di rappresentanza? Nello stesso ambiente: armi del committente (Jacques de Charansonnay), *Monogramma di Cristo*, figure femminili (la *Sibilla di Samo* e la *Musica?*), *Annunciazione*, *Dio padre e Santi*⁸⁸.

⁸⁶ Le iscrizioni furono segnalate per la prima volta da C.F. SAVIO, *Gli affreschi a "grisaille" e la casa di Davide a Saluzzo*, «Comunicazioni della Società di studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 1, 1930, pp. 17-27 e riportate all'attenzione, più di recente, da G. COCCOLUTO, *Sulle pietre e sui muri. Scrivere a Saluzzo e dintorni nella prima metà del Quattrocento*, in *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento*, pp. 205-240: 225. La struttura e i contenuti delle strofe non lasciano dubbi in merito al fatto che si tratti dei resti di una raffigurazione dei *Nove Prodi*. Ne riporto di seguito la trascrizione: «De li figloli de Ysrael fui amato, / qu(ando) p(er) mirac(u)lo el sole fu arrestato; / isparso fu el flu<v>io Iordano; / cu(m) li Philistey fui a mano a mano: / <uccisi> trenta doy re cu(m) la mea forza, / e no(n) stimava li Filistim un figo né scorza»; «El s[u]on de l'arpa i' ò trovato; / el gran Goliath i' ò amazzato; / in mo[lte] [b]at[tagli] [·?] ++sone / [·?]e [·?] [re]gione / [gli ultimi quattro versi sono scomparsi]».

⁸⁷ Si veda al riguardo: *Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo. Intervento di salvataggio e valorizzazione*, a cura di G. Scalva, Torino 2006 e N.C. REBICHON, *Le cycle des Neuf Preux au château de Castelnuovo (Piémont)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 122, 2010, pp. 173-188.

⁸⁸ A. JACQUES, *Les Peintures Murales de la Maison-Forte de la Sauffaz*, «Revue Savoisienne», 91, 1950, pp. 139-145. Come rimarca l'autore, l'identificazione delle raffigurazioni resta in alcuni casi incerta a causa del cattivo stato di conservazione delle pitture, in parte quasi illeggibili.

5. Basilica di Valère (Sion, Svizzera): *Nove Prodi*, pittura murale, 1470 ca. Sala di riunione del capitolo per l'amministrazione della giustizia⁸⁹?

Area italiana

6. Palazzo Trinci di Foligno (Perugia): *Nove Prodi*, affresco, 1411-1412. Corridoio fra il palazzo e la cattedrale. Nello stesso ambiente: *Età della vita*⁹⁰.

21

Francia

7. Castello di Coucy (Aisne): statue dei *Nove Prodi* e di *Bertrand du Guesclin* nel salone (*ante* 1387) e delle *Nove Eroine* sul camino di un ambiente residenziale (1399-1407 ca)⁹¹. Perdute; documentate da una descrizione di Antonio Astesano, risalente al 1451⁹², e da un disegno cinquecentesco, raffigurante il solo camino delle eroine, di Jacques Androüet du Cerceau⁹³.

8. Castello di La Ferté-Milon (Aisne): statue delle *Nove Eroine* sulle torri del castello (entro il 1407)⁹⁴.

9. Castello di Pierrefonds (Oise): statue delle *Nove Eroine* sul camino del salone (entro il 1407). Perdute; attualmente sostituite da un rifacimento neomedievale su progetto di Eugène Viollet-le-Duc. Nel corso dei restauri ottocenteschi del castello furono rinvenuti dei frammenti di statue dei *Nove Prodi*, forse in origine collocate sulle torri⁹⁵.

10. Bourges: frammenti di vetrate con i *titoli* delle *Nove Eroine*, provenienti da un edificio della città di incerta identificazione⁹⁶. Prima metà sec. XV.

⁸⁹ Ipotesi avanzata da G. CASSINA, T.A. HERMANÈS, *La peinture murale à Sion du Moyen Age au XVIIIe siècle*, «Société pour la sauvegarde de la cité historique et artistique. Annuaire», 8, 1978, pp. 70-74.

⁹⁰ Sulle raffigurazioni di Palazzo Trinci si veda *infra* pp. 230-231.

⁹¹ J. MESQUI, *Les programmes résidentiels du Château de Coucy du XIIIe au XVIe siècle*, in *Congrès archéologique de France. 148e session 1990: Aisne méridionale*, Paris 1994, pp. 207-247: 219, 226 e sgg.

⁹² ANTONIO ASTESANO, *Epistolarum heroicarum libri tres*, III. *Ad illustrem principem dominum Johannem, marchionem Montisferrati*, vv. 509-560 (testo edito in A.J.V. LEROUX DE LINCY, *Paris et ses historiens au XIVe et XVe siècles*, Paris 1867, pp. 528 e sgg.).

⁹³ Riprodotto in MESQUI, *Les programmes résidentiels*, p. 227.

⁹⁴ ID., C. RIBÉRA-PERVILLÉ, *Les Châteaux de Louis d'Orléans et leurs architectes (1331-1407)*, «Bulletin monumental», 138, 1980, pp. 293-345, in part. 307-310.

⁹⁵ P. BONNET-LABORDERIE, *Le dépôt lapidaire de Pierrefonds et la statuaire de Viollet le Duc*, in *Actes du Colloque international Viollet Le Duc* (Paris 1980), Paris 1982, pp. 185-195: 186 e sgg.

⁹⁶ I resti si conservavano, a inizio Novecento, nei depositi della cattedrale, dove furono rinvenuti e pubblicati da P. CHENU, *Débris de vitraux médiévaux trouvés à Bourges et portant*

11. Parigi, abitazione nota come Hôtel des Preux: statue dei *Nove Prodi* sulla facciata, prima metà sec. XV. L'edificio apparteneva a Georges de la Trémoille (1384-1446), gran ciambellano di Francia⁹⁷.

12. Castello di Belvès (Dordogne): *Nove Prodi e Bertrand du Guesclin a cavallo*, pittura murale, 1480-1490 ca⁹⁸.

13. Castello di Bioule (Tarn-et-Garonne): *Nove Prodi a cavallo*, pittura murale, secondo quarto sec. XVI. Sala di rappresentanza. Nello stesso ambiente: armi dei committenti (Cardaillac)⁹⁹.

14. Castello di Anjony (Cantal): *Nove Prodi a cavallo*, affresco, metà sec. XVI. Salone. Nello stesso ambiente: armi e ritratti dei committenti (Michel d'Anjony e Germaine de Foix); *Storia di sant'Uberto*¹⁰⁰.

Fiandre

15. Malines, Palazzo degli Scabini: rilievo con i *Nove Prodi*, 1384-1385 ca¹⁰¹.

Inghilterra

16. *Amberley panels* (Pallant House Gallery, Chichester, West Sussex): serie di dipinti su tavola raffiguranti le *Nove Eroine*, commissionati verso il 1526 da Robert Sherbon, vescovo di Chichester, per ornare la cosiddetta Queen's Room del castello di Amberley, in occasione di una visita di Enrico VIII¹⁰².

17. Vetrate di provenienza incerta, oggi in collezione privata statunitense, raffiguranti *Giuda Maccabeo, Cesare, Carlomagno, Artù, un Re d'Inghilterra* e il *Prete Gianni*, databili al regno di Enrico VIII. S.H. Steinberg ha proposto di

des inscriptions concernant des preuses, s.l. 1927.

⁹⁷ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, p. 110.

⁹⁸ Il ciclo, di recente rinvenimento, è stato segnalato da P. Ricarrère nel 2012 sul «Bulletin monumental» (170-171, pp. 47-50).

⁹⁹ V. CZERNIAK, *Les peintures murales des édifices non cultuels dans le Midi languedocien; état de la question*, in *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, actes des journées d'études (Anjou 2007) <www.cg49.fr/culture/peintures_murales/medias/pdf/virginie_czerniak.pdf> ed EAD., *Les peintures murales du château de Bioule*, «Bulletin de la Société archéologique et historique de Tarn-et-Garonne», 128, 2003, pp. 19-25.

¹⁰⁰ H. DE LEOTOING D'ANJONY, J.J. DE RIBIER, A. BOHAT-REGOND, *Les Neuf Preux*, catalogo della mostra (Anjony 1980), Aurillac 1980.

¹⁰¹ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 112-113.

¹⁰² J.R. PLANCHÉ, *The Nine Worthies of the World, an illustration of the paintings in Amberley Castle*, «Journal of the British Archaeological Association», 20, 1864, pp. 315-324; H. SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 188-189.

ricondurle a un ciclo che comprendesse i *Nove Prodi*, i diciotto *Re Cristiani* e, forse, le *Nove Eroine*¹⁰³.

18. Edificio residenziale ad Amersham (Buckinghamshire): resti di una pittura murale raffigurante i *Nove Prodi*, prima metà sec. XVI¹⁰⁴.

19. Edificio residenziale a Binnal (Shropshire): serie di pannelli raffiguranti le *Nove Eroine*, sec. XVI¹⁰⁵.

20. Carfax Conduit (fontana pubblica) di Oxford: statue di sette dei *Nove Prodi* e di *Giacomo I*, 1610. Altre raffigurazioni: la *Regina Matilde* accompagnata da una *Allegoria della città di Oxford*, *Virtù cardinali*, *Arti liberali*, il dio *Giano*¹⁰⁶.

21. Montacute House (Somerset): statue dei *Nove Prodi* sulle facciate del cortile; inizio sec. XVII¹⁰⁷.

22. Castello di Chillingham (Northumberland): statue dei *Nove Prodi* su una facciata del cortile, inizio sec. XVII¹⁰⁸.

Scozia

23. Castello di Crathes (Aberdeenshire): soffitto dipinto con i *Nove Prodi*, 1602¹⁰⁹.

Area tedesca

24. Municipio di Colonia: statue dei *Nove Prodi*, terzo quarto sec. XIV. Sala di riunione. Nello stesso ambiente: statue dell'*Imperatore Carlo IV di Lussemburgo* e di esponenti cittadini; otto *Profeti*¹¹⁰.

25. Schöne Brunnen (fontana pubblica) di Norimberga: statue dei *Nove Prodi*, 1385-1396. Altre raffigurazioni: *Filosofi*, *Arti liberali*, *Evangelisti*, *Padri della Chiesa*, *Mosè*, *Profeti*¹¹¹.

¹⁰³ S.H. STEINBERG, *The Nine Worthies and the Christian Kings*, «The Connoisseur», 104, 1939, pp. 146 e sgg.

¹⁰⁴ F.W. READER, *Tudor Mural Paintings in the Lesser Houses in Bucks*, «The Archaeological Journal», 89, 1932, pp. 116-173: 134-147.

¹⁰⁵ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, p. 189.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 111-112.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 110-111.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 102-104.

¹¹⁰ WYSS, *Die neun Helden*, pp. 86-87.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 87-88.

26. Schloß Runkelstein (Bolzano): *Nove Prodi*, affresco, ultimo decennio sec. XIV. Parete esterna, in corrispondenza di una balaustra affacciata sul cortile interno. Raffigurazioni adiacenti: triadi di eroi arturiani, amanti celebri, eroi del ciclo dei Nibelunghi, giganti, gigantesse, nani¹¹².

27. Castello di Lochstädt (Prussia orientale, attuale Oblast' di Kalininograd): pitture murali con i *Nove Prodi* nel salone, sec. XIV, perdute¹¹³.

28. Municipio di Lüneburg (Bassa Sassonia): vetrate con i *Nove Prodi*, 1420 ca. Ambiente di riunione dei tribunali¹¹⁴.

29. Municipio di Amburgo: statue in legno dei *Nove Prodi*, metà sec. XV. Sala di riunione del consiglio cittadino. Nello stesso ambiente: statue di sovrani antichi; *Cristo e i Dodici apostoli*. Perdute¹¹⁵.

30. Edificio residenziale (Landhause) di Misery (Cantone di Friburgo, Svizzera): *Nove Prodi*, pittura murale, ultimo terzo sec. XV¹¹⁶.

31. *Haus Kammerzell*, abitazione di Strasburgo: i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine*, decorazione in legno della facciata, sec. XVI. Altre raffigurazioni: *Virtù cardinali e teologali*, i *Cinque sensi*, le *Dieci età della vita*, lo *Zodiaco*¹¹⁷.

32. Hildesheim, rilievi sulla facciata di un edificio oggi distrutto: busti dei *Nove Prodi*; le *Nove Muse* e divinità antiche, 1601¹¹⁸.

Danimarca

33. Dronninglund, interno di edificio ecclesiastico: affreschi con *Nove Prodi* a cavallo, inizio XVI secolo. Nello stesso ambiente: storie sacre¹¹⁹.

¹¹² Gli eccezionali cicli di pitture profane di Castel Roncolo sono stati oggetto di numerose pubblicazioni. Mi limito a citare, come riferimento generale, A. BECHTOLD, *Schloß Runkelstein, die Bilderburg*, Bozen 2000.

¹¹³ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 104-105.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁵ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 115-116.

¹¹⁶ J. OBRIST, *Die Neun guten Helden von Misery. Ein Bekenntnis zum Reich und zur Eidgenossenschaft*, in *Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, atti del convegno (Freiburg 1998), Tübingen 2002, pp. 461-490.

¹¹⁷ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, p. 193.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 97-98.

I nove prodi e il topos dell'ubi sunt

In nessuna delle attestazioni figurative a me note i nove prodi e le nove eroine compaiono come illustrazione del tema dell'*ubi sunt*. Il canone nasce in letteratura come tema celebrativo¹²⁰, esaltazione del valore cavalleresco e guerriero attraverso le terre e le ere, e come tale viene accolto e riproposto in ambito figurativo, fino alle testimonianze più tarde, addirittura seicentesche. Come soggetto di raffigurazioni monumentali, i nove prodi appaiono sempre in contesti di rappresentanza, a celebrazione della *proece* e delle virtù cavalleresche nell'arte cortese, della giustizia e delle virtù morali in ambito civico.

Nei testi letterari, come quasi sempre accade, la situazione è più varia e sfumata rispetto alle arti figurative, ma anche in quest'ambito predominano senza alcun dubbio le riprese del tema in chiave trionfale, celebrativa¹²¹. Certo, è innegabile che i personaggi del canone abbiano trovato a volte una confluenza nelle elencazioni che reiterano il tema dell'*ubi sunt*; tuttavia queste riprese sembrano dovute, per l'appunto, alla loro natura di esempi gloriosi per eccellenza: non a una nascita, fin da principio, come figure destinate a occupare i seggi rovesciati della ruota di Dama Fortuna. L'interpretazione delle vicende dei prodi e delle eroine come monito morale è una lettura attribuita posteriormente, a canone già ben affermato, e solitamente non riguarda, a mia conoscenza, i due gruppi in quanto tali, ma singoli personaggi, estrapolati ed inseriti in serie più ampie di figure del passato¹²².

Nel *Livre du chevalier errant* – al quale, come abbiamo visto, si è voluto attribuire un utilizzo del canone in senso moralizzato – la posizione dei prodi e delle eroine è, in realtà, più complessa. Il protagonista, come si è detto, incontra nel palazzo di Dama Fortuna le più grandi figure dell'antichità e i personaggi più potenti dei secoli appena trascorsi. Ma è nel punto più alto della rocca che egli vede i seggi dei nove prodi e delle nove eroine, separati dal resto della corte perché nessun'altra figura della storia è reputata degna di sedere accanto a loro:

¹²⁰ Cropp ha messo in luce con accuratezza la genesi celebrativa del *topos* (*Les Vers sur les Neuf Preux*, pp. 464-465).

¹²¹ Non mi dilungo ad esaminare le numerose opere letterarie in cui queste accezioni appaiono evidenti; nella bibliografia sul *topos* già più volte richiamata si possono facilmente trovare le testimonianze al riguardo.

¹²² Sulle tangenze fra i due *topoi* si veda: T. VAN HEMELRYCK, *Où sont les "Neuf Preux"?* *Variations sur un thème médiéval*, «Studi francesi», 124, 1998/I, pp. 1-8.

Si m'en entray en un grant et noble lieu ou les plus noblez de celle court reppairoient. Et se aucun me demandoit quel lieu la estoit, sachent que cil lieu estoi appellez le Palaiz aux Esleuz, car la estoient les sieges des .ix. esleuz [...] et des .ix. damez qui furent de si hault renom come tout le mond scet. [...] Mains autres sieges vis [...] ou moult haulz princez et dames seoient, mais dessevrés estoyent des autres .xviii., car si noblez n'estoyent¹²³.

L'autore colloca però ai piedi della rocca, anziché sul seggio loro destinato, i tre prodi pagani, Giuda Maccabeo, re Artù e l'eroina Pentesilea: tutti personaggi morti di morte violenta e, per questo, presentati fra i grandi abbandonati, al colmo della loro potenza, dal favore della sorte.

È questa ambiguità nella presentazione del *topos* che ha spinto a considerare il testo di Tommaso III come veicolo di un'interpretazione del tema essenzialmente negativa, che si troverebbe riflessa nel programma iconografico della sala baronale. In realtà, come ha già evidenziato Anne Salamon¹²⁴, nel romanzo i nove prodi e le nove eroine non sono interpretati in quanto tali come esempi esclusivamente negativi, di vanità del potere e della gloria terrena: al contrario, sono scelti dall'autore come esempio più alto di virtù, in linea con la loro consueta funzione nella letteratura e nell'arte dell'epoca. La presenza di alcuni di essi nelle schiere dei grandi abbandonati dalla sorte è, sì, carica di ammonimenti morali, ma legati alle vicende di alcune delle diciotto figure, non al significato intrinseco del tema dei prodi, e pertanto non estendibili *tout court* alla raffigurazione della sala baronale.

Bisogna inoltre considerare che il rapporto fra gli affreschi e il romanzo è meno diretto e più problematico di quanto si sia soliti pensare. L'interpretazione del tema dei prodi nel ciclo della Manta non risente necessariamente della lettura datane da Tommaso III. La scelta del soggetto non ha bisogno, per essere spiegata, della presenza dei prodi e delle eroine nel romanzo, dal momento che si tratta di una delle raffigurazioni più diffuse nella decorazione delle dimore nobiliari dell'epoca. Come si è già accennato, inoltre, per quanto riguarda l'apparato testuale degli affreschi, alla Manta c'è coincidenza con le strofe del romanzo solo nel caso dei *tituli* di otto delle eroine, mentre Pentesilea, che nello *Chevalier errant* compare separata dalle compa-

¹²³ TOMMASO III DI SALUZZO, *Le livre du chevalier errant*, c. 123r-v.

¹²⁴ A. SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification*, «Questes», 13, 2008, pp. 38-52: 51-52.

gne, e i nove prodi hanno iscrizioni indipendenti dal testo di Tommaso III¹²⁵.

I *tituli* corrispondenti ai *dits* del romanzo celebrano le imprese guerresche delle *preuses*; sono, in sostanza, un elenco di vittorie militari, senza accenni a sconfitte o rovesci della sorte, neppure nei casi in cui, come per Semiramide, accanto alla tradizione celebrativa era viva un'interpretazione opposta, che presentava il personaggio come esempio snaturato di lussuria e crudeltà. Sono pertanto le iscrizioni dei prodi a venire addotte come prova a sostegno dell'interpretazione dell'affresco in chiave di *ubi sunt*¹²⁶. Ad aver colpito gli studiosi è soprattutto la loro conclusione, che rievoca in forma lapidaria la morte dei personaggi, a volte per mano del nemico: «puis moy ocist Achilles ases vilainema(n)t / denant que Diu nasquit xi .c. xxx ans» (Ettore), «e fuy sire du mo(n)de, puis fui enarbres / ce fut .iii.c. ans devant que Diu fut nee» (Alessandro), «puis moy fist Mordre goere, / q(ui) moy ocist vc ans puis q(ue) Diu vint en tere» (Artù). Anche nei casi in cui non rievocano un assassinio, i *tituli* dei prodi si chiudono tramandando con precisione cronachistica la data della morte. Riporto come esempio l'iscrizione riguardante Carlomagno:

Je fui roy e(m)peraire e fuy nee de France; /
 i'ay (con)quis tote Espagne e i mis la creanse, /
 Namunt e Agolant oci-ge sans dotance, /
 le Senes descu(n)fis e l'armireau de Valence, /
 en Ierusalem remi-ge la creanse, /
 e mors fuy .v.c. ans apres Diu, sans dotance. /
 Charlemaine

I *tituli* dei prodi della Manta riportano le strofe abitualmente attribuite ai nove eroi, la cui tradizione rimonta al testo dei *Voeux du Paon*; in esse viene compendiata in una sestina la vita dei personaggi: la nascita, l'elenco delle principali imprese e infine, appunto, la data della morte. È indubbio che nel Medioevo e nel Rinascimento proprio quest'ultimo elemento godesse di particolare rilievo, come ci testimonia l'esistenza di testi che tramandano esclusivamente l'elenco dei nomi accompagnati dall'indicazione delle

¹²⁵ Per un esame della questione si rimanda a DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant*.

¹²⁶ Così, ad esempio, FAJEN, *Malinconia di un lignaggio*, p. 123 e SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, pp. 20 e 31.

date¹²⁷. Quest'importanza attribuita alla cronologia della morte, tuttavia, non appare legata alla volontà di sottolineare l'ineluttabilità dello scorrere del tempo, che condanna all'oblio anche le più grandi figure della storia. Come è già stato messo in luce con evidenza da Glynnis M. Cropp¹²⁸, si tratta piuttosto di un interesse storico ed erudito, volto a tramandare con esattezza la precisa collocazione cronologica dei personaggi. La serie è costruita per ripercorrere, in nove figure, l'intera storia universale, e le pitture della Manta riflettono questo intento in maniera esemplare: come si è visto, a differenza di altri cicli costruiti meno attentamente, nella sala baronale i prodi compaiono non solamente nell'esatta disposizione in triadi, ma anche in precisa successione cronologica all'interno delle triadi stesse. Indicare per ogni eroe la data del trapasso è perfettamente consona a questa impostazione, e se ne può in effetti ritrovare un parallelo in un contesto iconografico molto simile, quello delle cronache figurate, in cui analoghe indicazioni temporali permettono, appunto, di scandire in successione cronologica le lunghe teorie di personaggi del passato¹²⁹.

Nel Medioevo, i *dits* e i *tituli* relativi a prodi ed eroine dovevano essere letti come versi di esaltazione delle glorie militari dei personaggi, non di amara constatazione della loro sconfitta. Ne offre una prova il curioso rovesciamento del *topos* che fu operato, nella seconda metà del Quattrocento, in un componimento intitolato *Les complaints des .ix. malheureux et des .ix. malheureuses*, un poemetto in cui nove eroi e nove eroine dell'antichità lamentano la loro potenza passata, abbattuta dai rivolgimenti della sorte, e la morte incombente¹³⁰. Fra le *neuf malheureuses* compare Pentesilea: ma l'inclusione non meraviglia, considerando che l'amazzone – al pari di Ettore – era una delle figure tragiche del ciclo troiano medievale, ed è a volte ricordata come tale anche nei *dits* delle *preuses*¹³¹. Le altre figure, invece, non ap-

¹²⁷ CROPP, *Les Vers sur les Neuf Preux*, pp. 460 e sgg.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 464.

¹²⁹ Ne possono fornire esempi la nota *Cronaca figurata* di Maso Finiguerra (Londra, British Museum, 1889: 0527), o il perduto ciclo di affreschi di Palazzo Orsini a Montegiordano, a Roma, le cui raffigurazioni ci sono state tramandate da una serie di cronache miniate (si veda in proposito: A. AMBERGER, *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom: Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003).

¹³⁰ Edito da G. MOMBELLO, *Les complaints des .ix. malheureux et des .ix. malheureuses. Variations sur le thème des Neuf Preux et du Vado mori*, «Romania», 87, 1966, pp. 344-378.

¹³¹ Per questo aspetto si veda: S. LEGRAND, *Hector de Troie: pourquoi faire d'un vaincu l'un des Neuf Preux?*, «Bien dire et bien apprendre», 31, 2015, pp. 17-29.

partengono alle serie dei prodi e delle eroine. Molte di esse sono anzi state scelte fra i loro oppositori, o i nemici da loro sconfitti: Ercole, Saul, Pompeo, Dario, Annibale. È chiaro che un'opera simile presuppone che il canone dei nove prodi e delle nove eroine venga percepito come esaltazione trionfale dei personaggi, e che vi si possa pertanto contrapporre una serie opposta, con lo scopo di additare alla meditazione l'incostanza della sorte.

Le valenze celebrative

Altro valore strettamente legato al tema dei nove prodi, decisamente contrapposto all'interpretazione negativa che si è voluta dare all'affresco della Manta, è quello celebrativo¹³². Corteggi di figuranti che impersonavano i prodi e le eroine venivano organizzati per accompagnare l'entrata in città di signori o sovrani¹³³. Nel clima della guerra dei Cento anni, i due maggiori eroi del regno di Francia, Bertrand du Guesclin e Giovanna d'Arco, furono reputati degni di essere celebrati come decimo prode e decima eroina; come si è visto, li si trova aggiunti alla serie nel *Traité* di Sébastien Mamerot e in alcuni dei cicli figurativi che abbiamo elencato¹³⁴.

15

¹³² Quasi ogni studio sul *topos* ha preso in considerazione quest'aspetto, a partire dall'articolo di Wyss e dalla monografia di Schroeder. Fra la bibliografia recente, si segnalano in particolare: J. CERQUIGLINI-TOULET, *Fama et les Preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge*, «Médiévales», 24, 1993, pp. 35-44; A. SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification* ed EAD., *Les Neuf Preux: des Hommes illustres?*, «Questes», 17, 2009, pp. 84-88.

¹³³ Al suo ingresso a Parigi nel 1431, Enrico VI d'Inghilterra si vide offrire un'«entrée à la Preuse», accompagnata da un corteggio di nove cavalieri e nove dame che recavano le armi dei prodi e delle eroine; a Liegi, nel 1444, un analogo apparato accolse il rientro dall'Italia del principe vescovo Jean de Hinsberg; alcuni anni più tardi, nel 1458, la sfilata dei *preux* e delle *preuses* accompagnò la sposa di Carlo di Borgogna a prendere possesso della città di Nevers (si vedano: J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Roma 2012 [ed. or. 1919], p. 90; SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 128 e sgg.; B. GUENÉE, F. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris 1968, p. 64; S. CASSAGNES-BROUQUET, *Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge*, «CLIO. Histoire, femmes et sociétés» <<http://clio.revues.org/1400>>, 20, 2004, pp. 169-179, paragrafo 4). La tradizione era ancora ben viva all'epoca di Francesco I che, in alcune occasioni, vestì egli stesso i panni di un prode (HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, p. 91).

¹³⁴ Anche in Inghilterra, seppur più tardi, si volle far assurgere al canone eroi britannici: cosciché si può ritrovare, in alcune rappresentazioni, Guy of Warwick sostituito a Goffredo di Buglione (ad esempio in RICHARD LLOYD, *A brief discourse of the most renowned actes and right valiant conquests of those puissant princes, called the nine worthies*, London 1584), o addirittura assistere alla reinvenzione dell'intera serie con figure del passato recente, come avviene nelle *Portraitures at large of the Nine Moderne Worthies of the World* dell'incisore Robert Vaughan, stampate a Newgate nel 1622.

Le gesta dei diciotto personaggi, la qualità esemplare delle loro vicende guerresche e politiche resero il tema una sorta di pietra di paragone mitico per i sovrani reali. Le compilazioni letterarie sui diciotto personaggi sono spesso concepite come *specula principis*¹³⁵, e anche i *tituli* che accompagnano le serie figurate sono a volte indirizzati all'edificazione dei nobili spettatori. Ancora nel XVII secolo, le iscrizioni che corredano la raffigurazione dei prodi su un soffitto dipinto del castello di Crathes, in Scozia, si aprono con l'esortazione ad apprendere la via della gloria imitando i nove eroi, perché solo la memoria dell'onore vince il tempo e la morte:

Lerne gallant youthes to aternise your name,
 As did thir nyn with deids of endles fame,
 Whose martial actes nobilitates for ay
 Their glourius names but deing or decay.
 [...]
 Seaze not thy Harte on welth or earthlie gains:
 They perish suine, but honor still remains¹³⁶.

Al di là della connotazione guerriera, che si prestava a celebrare per associazione personaggi di cui si intendeva esaltare il valore militare o la potenza politica, nelle opere figurative i nove prodi diventarono spesso veicolo di una celebrazione araldica dei committenti. Il tema, in effetti, è profondamente legato all'*art du blason*: ai nove prodi e alle eroine sono attribuite armi immaginarie, che spesso fungono da chiave per l'identificazione delle figure, altrimenti difficilmente distinguibili le une dalle altre¹³⁷. Col tempo, l'associazione inscindibile di stemmi e personaggi finì per essere percepita come una delle caratteristiche preminenti dell'*imagerie* legata alla serie di eroi, al punto da divenire argomento tipico di trattazione negli armoriali, che spesso aprono le raccolte di stemmi con le armi dei prodi e delle eroi-

¹³⁵ SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification*, p. 40.

¹³⁶ Trascrizione in SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 103-104.

¹³⁷ N. CIVEL, *Les armoiries des Neuf Preuses*, in *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale: mettre en signe l'individu et la famille (XIIe-XVe siècles)*, atti del convegno (Poitiers 2011), éd. par C. Girbea, L. Hablot, R. Radulescu, Turnhout 2014, pp. 117-127. Sugli stemmi dei prodi e delle eroine alla Manta si veda GENTILE, *L'immaginario araldico* ed EAD., *Nel giardino di Valerano. Araldica reale e immaginaria negli affreschi del Castello della Manta*, in *L'Arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Firenze 2015, pp. 249-264.

ne¹³⁸. Cicli figurativi che comprendono i due gruppi furono probabilmente ideati proprio a partire dagli armoriali, come è stato ipotizzato per le serie frammentarie di vetrate provenienti da Bourges e dall’Inghilterra (nn. 13 e 16 dell’elenco alle pp. 208-212). La facilità di esibire un’associazione tra la propria casata e la serie di eroi attraverso accostamenti araldici doveva rappresentare uno dei motivi dell’attrazione esercitata dal tema sui committenti medievali: nel codice parigino del *Livre du chevalier errant*, ad esempio, Tommaso III fece raffigurare il proprio stemma, assieme a quelli della madre e della moglie, proprio al di sotto della miniatura con le eroine¹³⁹.

10

L’autorappresentazione nel ciclo della sala baronale: l’impresa di Valerano

Alla Manta le potenzialità celebrative del ciclo di eroi sono sfruttate con grande intelligenza, integrando perfettamente soggetto letterario ed elementi di autorappresentazione. Abbiamo già parlato dei ritratti di Valerano e della moglie come Ettore e Penteseila, e abbiamo accennato alla presenza pervasiva dell’araldica familiare all’interno del salone, nobilitata, esattamente come nel manoscritto dello *Chevalier errant*, dalla prossimità con il pavese immaginario dei prodi e delle eroine¹⁴⁰. L’alberello di biancospino, *corpo* dell’impresa di Valerano, regge lo scudo di Ettore e ritorna, accanto, nella grande raffigurazione araldica sulla cappa del camino, scandendo e armonizzando il passaggio fra la scena della *Fontana* e la serie dei *Prodi*. L’impresa, completa di motto, è ripetuta nei cassettoni del soffitto e, in basso, nel finto velario che funge da zoccolo. Proprio questo elemento, al pari dei due ritratti e della panoplia araldica esibita sul camino, può far comprendere come l’affresco dei *Prodi* sia stato eletto da Valerano a sede privilegiata per la propria celebrazione personale.

5, 6

1, 4

Il motto dell’impresa – il termine tedesco *leit* – è solitamente interpretato come imperativo del verbo *leiten*, «guida», «conduci», con riferimento al

¹³⁸ In alcuni di essi, i nove prodi vengono addirittura presentati come inventori dell’arte araldica: SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification*, p. 42.

¹³⁹ Sull’araldica nel romanzo e nei suoi testimoni manoscritti si veda L.C. GENTILE, *Le Chevalier errant de Thomas III de Saluces. Une lecture héraldique et emblématique*, in *Marqueurs d’identité dans la littérature médiévale*, pp. 243-251.

¹⁴⁰ Sul ruolo dell’araldica come mezzo di autocelebrazione all’interno del ciclo di affreschi, si veda in particolare EAD., *Nel giardino di Valerano*.

ruolo di reggente ricoperto da Valerano¹⁴¹. In realtà, alcune considerazioni suggeriscono di rivedere questa lettura¹⁴².

Occorre partire, ancora una volta, dal *Libro delle formali caccie*, in cui Valerio Saluzzo della Manta prende in esame con grande interesse l'aspetto e il significato dell'impresa:

Hora, stando nel primo nostro proposto, dico che come sovente, anzi, come quasi sempre avenir suole a' vertuosi et degni personaggi posti in alta fortuna non mancarvi invidie et persecutioni occolte et palesi, così a lui [Valerano] non mancarono, non solo da persone di mediocre stato, ma di più alto affare, e ciò non per difetto o causa sua, ma solo per volere egli tenere ferme et salde le ragioni del giovine principe posto al suo governo. Al che egli tutto rimparò et provide intieramente con la prudenza, saldo giuditio et perfetto valore, restando gloriosamente superiore a tutti i loro malevoli disegni. Per lo cui felice successo ne levò una impresa molto conveniente a tal proposto, dandole vaga forma et arguto senso, cioè una ghirlanda di accuti rami spinosi con le sue verdeggianti foglie et frutti vermigli, tenente nel centro lettere maggiori dicenti in lingua germanica *leit*. Questa impresa egli fece dipingere non solo nelle sue tappezzerie e nelle insegne militari, ma a canto alle sue armerie e sopra le porte de' palazzi et de' castelli sui, et più particolarmente et con maggior diligenza nel Castello della Manta in tutte le stanze, et specialmente in una camera maggiore in gran lettere d'oro tutta seminata dall'alto al basso, circondate come sopra dallo stesso capello o sia girlanda veramente di vaga e ricca apparenza¹⁴³.

Delle molte raffigurazioni dell'impresa ricordate nel passo, oggi non rimangono che gli esempi dipinti nella sala baronale e in alcune altre stanze del castello: in particolare, in un ambiente adiacente al lato nord del salone, la cui decorazione, certamente quattrocentesca, è emersa nel corso di recenti interventi di restauro¹⁴⁴. La diffusa presenza della raffigurazione, testimo-

¹⁴¹ Sull'impresa e le sue occorrenze, si veda EAD., *Araldica saluzzese*, pp. 102-104.

¹⁴² Ho esposto più dettagliatamente i risultati delle ricerche sull'impresa in L. DEBERNARDI, *L'aubépine de Valeran de Saluces: une devise entre mythologie dynastique, dévotion et art courtois*, in *Empresas - Devises - Badges. Une code emblématique européen (1350-1550)*, atti del convegno (Batalha 2014), in corso di stampa.

¹⁴³ Archivio di Stato di Torino, ms. Ja.VIII.1, cc. 257r-258r.

¹⁴⁴ Tra gli altri ambienti del castello decorati con ghirlande contenenti il motto (uno dei quali riprodotto in G. CARITÀ, *Il castello quattrocentesco di Valerano*, in *La sala baronale*, pp. 27-36: 29), spicca il vestibolo della sala baronale, le cui pitture, tuttavia, devono l'aspetto attuale a restauri ottocenteschi. La Gentile (*L'immaginario araldico*, p. 119) ricorda che il rifacimento potrebbe essere stato eseguito riprendendo tracce di pittura antica allora vi-

niata da Valerio, induce a credere che Valeriano avesse usato il motto *leit* accompagnato dal biancospino come un'impresa a tutti gli effetti, da apporre sui beni di sua proprietà. Fino ad oggi si è preferito, tuttavia, accettare solo in parte questa ricostruzione. Resta in effetti il dubbio che motto e figura non siano necessariamente legati a formare un'impresa in senso proprio. Il biancospino potrebbe essere un motivo consueto nella decorazione dei soffitti a cassettoni del Saluzzese, indipendentemente dal motto che lo accompagna: non si trova, infatti, solo alla Manta, ma anche nel soffitto quattrocentesco della cosiddetta Casa di Davide, un antico edificio di Saluzzo, dove serve da ornamento ai motti di un'altra famiglia, i Della Chiesa¹⁴⁵. In questo caso la decorazione è costituita da corone di rami di biancospino che circondano il motto *lecte* («con scelta»), ripetute nei lacunari, e da rametti della medesima pianta che affiancano il motto *leauté* («lealtà») sulla superficie delle travi.

18

19

In realtà, proprio un esame di quest'ultima testimonianza può fornire un elemento d'appoggio a quanto tramandato da Valerio, confermando la genesi congiunta della figura e del motto *leit* come parti di un'impresa. Sappiamo che la Casa di Davide fu acquistata dai Della Chiesa nel 1491, ma originariamente apparteneva ai Saluzzo della Manta¹⁴⁶. La notizia, unita all'aspetto inconsueto delle pitture del soffitto, può indurre il sospetto che la decorazione presentasse in origine proprio il motto *leit*, poi riadattato nelle forme *lecte* e *leauté* dai nuovi proprietari, in seguito all'acquisto della casa. Come risulta evidente osservando delle riproduzioni, nella decorazione dei cassettoni le lettere del motto *lecte* sono tracciate in maniera piuttosto irregolare; le iscrizioni, inoltre, non sono poste al centro delle ghirlande, bensì debordano sul lato destro, rovinando la simmetria della composizione. L'ipotesi di una correzione può sembrare tanto più plausibile se si considera

sibili, ma che non è da escludere sia stato invece ispirato proprio dalla lettura del passo di Valerio. La studiosa segnala inoltre la presenza del motto e delle armi Saluzzo della Manta sulla facciata della casa che Valeriano ricevette in eredità da Tommaso III (attuale via Salita al Castello 27, Saluzzo). Il forte deterioramento della pittura non permette, purtroppo, di comprendere se anche in questo caso il *leit* si accompagnasse alla figura del biancospino: si veda in proposito EAD., *scheda n. 123*, in *Araldica saluzzese*, p. 207.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 104 nota 101, 114; *schede nn. 152-153*, pp. 214-215. L'edificio, sito in via Valoria Inferiore 37, deve il suo appellativo al ciclo di affreschi a grisaglia con le *Storie di Davide*, attribuito ad Hans Clemer, che orna le pareti del cortile interno. È oggi sede delle Suore Carmelitane di Saluzzo, che mi hanno cortesemente permesso di accedere alla sala in cui si conserva il soffitto quattrocentesco.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 114.

che la scrittura minuscola gotica in cui è tracciato il testo permette di passare facilmente dalle forme grafiche del termine *leit* a quelle del termine *lecte*, trasformando con due trattini terminali la lettera *i* in una *c* e aggiungendo la vocale *e* a fine parola.

18, 19

Una verifica sul manufatto originale ha permesso di confermare queste supposizioni. Il soffitto presenta evidenti segni di ridipintura, per mezzo della quale sono stati trasformati in *lecte* e *leauté* motti che in origine erano il *leit* dei Saluzzo della Manta. Dalle fotografie scattate in occasione del sopralluogo è possibile individuare con chiarezza le pennellate di correzione, di colore più scuro, con cui è stata ripresa la precedente decorazione per modificare in *c* la *i* del motto *leit* e aggiungere la *e* finale, cancellando parte del rametto sul lato destro della ghirlanda, divenuto troppo ingombrante. Anche i motti *leauté*, dipinti sulle travi, appaiono sovrapposti a scritte precedenti che recavano il termine *leit*: si possono scorgere ancora, mal cancellati, i rametti di biancospino che comparivano a destra, prima dell'innesto dei travicelli, raffigurati per essere simmetrici a quelli conservati sul lato sinistro, di modo da incorniciare una parola più corta. Nell'iscrizione, inoltre, la lettera *a* deve la sua forma inconsueta alla correzione della *i* originale, mentre sopra il primo tratto della *u* si scorge ancora la parte terminale dell'asta di una *t* cancellata. Sotto gli stemmi Della Chiesa e Della Chiesa-Cavassa che si vedono oggi sulle travi, infine, traspaiono le tracce quasi illeggibili di una serie precedente di stemmi¹⁴⁷.

19

Anche questo soffitto, pertanto, era in origine decorato con il biancospino in associazione al motto *leit*, e solo in un secondo tempo i rami e le ghirlande vennero mantenuti come semplici elementi ornamentali, a decorazione di motti araldici che non svolgevano più la funzione di *anima* in un'impresa.

Cadono, così, i motivi di dubbio circa l'origine congiunta di motto e figura, ma resta ancora aperta la questione del significato complessivo dell'impresa. La spiegazione del motto generalmente accettata negli studi (*leit* da *leiten*) sembra riflettere in maniera convincente la situazione personale e politica di Valerano; non permette, però, di spiegare l'abbinamento a un ramoscello o a una ghirlanda di biancospino, simbolo che invece dovrebbe

¹⁴⁷ Sugli stemmi attualmente visibili e, in generale, sulla decorazione araldica voluta dai Della Chiesa, si veda EAD., *Gli stemmi della "Casa di Davide" (già Della Chiesa d'Isasca) a Saluzzo*, «Atti della Società Italiana di Studi Araldici», 13, 1996, pp. 95-112.

essere strettamente legato al motto, come è proprio di ogni impresa.

In uno studio che esamineremo in conclusione a questo lavoro, Lorenz Enderlein ha proposto di interpretare il termine *leit* come variante grafica del sostantivo *leid*, «dolore», «sofferenza»¹⁴⁸.

In effetti già Valerio Saluzzo della Manta, nel brano che abbiamo citato, lega il significato dell'impresa alla sofferenza, affermando che i rami spinosi alluderebbero alle difficoltà e ai contrasti che Valeriano dovette affrontare durante il governo come reggente. In un passo successivo, Valerio integra questa spiegazione con l'interpretazione della figura, chiarendo al lettore il significato del motto:

Deve col core intrepido et con l'animo forte lo ardito cavaliere invitto durando superare le acute punture della aversa fortuna, però che sì come dalle spine nascono le rose odorifere et de' pongenti spini li frutti maturi al suo dovuto tempo, così doppo le aspere fatiche virilmente superate si producono le gloriose vittorie, col frutto di quelle rispettivamente nel genere suo maturo al dovuto tempo. Ciò detto havemo per compimento della sudetta impresa, di cui il motto *leit* importa durare, secondo Virgilio: *durate et vos met rebus servate secundis*¹⁴⁹.

Proprio in questo significato sembrerebbe plausibile, in effetti, interpretare il motto: sempre come voce imperativa (non, quindi, come sostantivo), ma derivata dal verbo *leiden*, nell'accezione, appunto, di «patire», «sopportare». Un esame dal punto di vista storico-linguistico della forma *leit* giunge a conferma di questa origine: la presenza di una *t* finale, al posto dell'uscita in *d* del tedesco moderno (*leit* anziché *leid*), è esito normale della lingua scritta medievale, che rispecchiava nella grafia il fenomeno fonico dell'assordimento finale, per il quale le consonanti occlusive sonore poste in fine

¹⁴⁸ L. ENDERLEIN, *The Wandering Mind: Concepts of Late Medieval Allegory in the Painted Chamber of the La Manta Castle*, in *Meaning in motion. The semantics of movement in Medieval Art*, ed. by N.M. Zholmeldise, G. Freni, Princeton 2011, pp. 233-265: 236. Enderlein ritiene che l'impresa sia allusiva ai patimenti d'amore; in realtà, non c'è alcun elemento per sostenere questa lettura, che va corretta nel senso di un riferimento devozionale (si veda *infra* pp. 224-225). Allo stesso modo, non è sostenibile l'ipotesi che la ripetizione del motto sulla cappa del camino (*leit leit*) sia da leggere come una frase composta da verbo e complemento oggetto (nella traduzione di Enderlein, «do suffer the suffering»). Si tratta semplicemente del motto ripetuto due volte, un uso consueto in area piemontese (per alcuni esempi analoghi si veda GENTILE, *Araldica saluzzese*, pp. 100 e sgg.).

¹⁴⁹ Archivio di Stato di Torino, ms. Ja.VIII.1, cc. 270v-271r.

di parola vengono pronunciate, tutt'oggi, come sorde¹⁵⁰. È bene ricordare, d'altro canto, che la presenza di varianti grafiche o addirittura storpiature si riscontra frequentemente nei motti tedeschi adottati da casate italiane, i cui membri, benché ostentassero legami con l'Impero, difficilmente ne praticavano l'idioma¹⁵¹.

Il motto *leit* va dunque inteso come un'esortazione a sopportare avversità e sofferenze, raffigurate nei rami spinosi del biancospino; la presenza rigogliosa di foglie e frutti può alludere, analogamente, al premio che attende il superamento dei patimenti e delle difficoltà.

18 Resta ancora un elemento che permette di contestualizzare meglio la scelta di Valerano in rapporto all'ambiente culturale saluzzese. La forma delle ghirlande sul soffitto della Casa di Davide, con gli stecchi neri, spinosi, così evidenti, ricorda la raffigurazione stilizzata della corona di spine. È plausibile, in effetti, che l'idea di usare i rami spinosi del biancospino per costruire un'impresa che indichi la propria forza nel sopportare le avversità e le sofferenze sia stata suggerita a Valerano dal riferimento alla reliquia¹⁵². La devozione alla corona di spine doveva essere particolarmente sentita proprio fra i membri della famiglia marchionale: perché fu lo stesso Tommaso III ad introdurne il culto nel Saluzzese, portando da Parigi una spina della corona posseduta dai re di Francia, che egli ricevette in dono da Carlo VI. L'episodio è narrato nella *Chronaca* di Gioffredo Della Chiesa, in un passo, spesso citato, in cui si ricordano gli oggetti preziosi portati a Saluzzo da Tommaso al ritorno dal suo ultimo soggiorno parigino, nel 1405:

¹⁵⁰ Devo le informazioni di carattere storico-linguistico a Marco Battaglia e, soprattutto, a Donatella Bremer: li ringrazio entrambi.

¹⁵¹ Luisa Gentile mi segnala i casi dell'impresa dello struzzo di Federico da Montefeltro, raffigurata nelle tarsie dello studiolo di Urbino (il motto «IHC ANVOR DAIT EN GROSSO» è una storpiatura della frase «ICH KANN VERDAUEN EIN GROSSES EISEN»; si veda la voce *Autruche* della *Base DEVISE* dell'Université de Poitiers: <<http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1087>> [ultima consultazione 1/05/2015]) e di un diploma di Galeazzo Maria Sforza a Giovanni Bentivoglio (30 giugno 1469) in cui il motto ducale «HIC HOF» viene definito confusamente di lingua «pannonica» o «anglica» (L. BELTRAMI, *Divixia Vicecomitorum: dal "libro delle Arme Antique de Milano" - codice n. 1390 della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1900, p. 57).

¹⁵² Un possibile riferimento dell'impresa al culto della Passione è stato suggerito anche da Enderlein (*The Wandering Mind*, p. 237). Lo studioso ritiene, tuttavia, che esso funga da veicolo del già citato significato amoroso.

Porto [il marchese] una piu degna cossa che tutto il resto: monstrando una volta el re dy Franza la sancta corona dy spine dy nostro creatore in San Dunis, in svilupandola cascho una de le spine dy essa, et ritrovandosi presso il marchexe Thomas, subito la leva; et il re ly disse la sarebe soa e la dono al detto Thomas¹⁵³.

In questo contesto devozionale, carico di valenze dinastiche e politiche, è assai plausibile che il figlio del marchese abbia assunto un'impresa che visualizza il concetto di sopportazione attraverso le spine. Spinge a crederlo, soprattutto, la scelta della pianta che figura come *corpo*: il biancospino poteva costituire, all'epoca di Valerano, un chiaro riferimento alla corona di spine. Fra le leggende riguardanti la pianta da cui sarebbero stati ricavati i rami per intrecciare la corona, una delle più fortunate la identifica, appunto, nel biancospino¹⁵⁴, e serti di questa essenza sono utilizzati, in alcune opere figurative, per rappresentare la reliquia o il diadema di Cristo risorto¹⁵⁵. D'altra parte, sono gli affreschi stessi della sala baronale a darci conferma del riferimento devoto: l'ultimo dei nove prodi, Goffredo di Buglione, che la tradizione iconografica vuole recante in capo la corona della Passione, in ricordo del suo rifiuto di cingere una corona d'oro nel luogo in cui il Redentore fu incoronato di spine¹⁵⁶, è raffigurato con una corona di biancospino, ingentilita da un copricapo di piume che riprendono i colori araldici della giornea.

20

¹⁵³ GIOFFREDO DELLA CHIESA, *Chronaca di Saluzzo*, a cura di C. Muletti, Torino 1846, p. 394. Rispetto al testo edito, ho uniformato punteggiatura ed uso delle maiuscole ai criteri moderni.

¹⁵⁴ La versione più nota della leggenda si trova nei *Voyages* di Jean de Mandeville (JEAN DE MANDEVILLE, *Livre des merveilles du monde*, éd. par C. Deluz, Paris 2000, pp. 103-105). Sulla diffusione della credenza, si veda quanto riportato da: J.E.A. GOSSELIN, *Notice historique et critique sur la Sainte Couronne d'Épines*, Paris 1828, p. 126; W. MENZEL, s.v. *Dornen*, in *Christliche Symbolik*, 2 voll., Regensburg 1856, I, p. 207; F. DE MÉLY, *Exuviae sacrae constantinopolitanae. La croix des premiers croisés, la Sainte Lance, la Sainte Couronne*, Paris 1904, in part. pp. 169-170; H. MARZELL, s.v. *Crataegus oxiacantha*, in *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*, 5 voll., Leipzig 1943-1958, I, 1943, col. 1232; S. SIGNOLLET, *L'aubépine*, Arles 1998, p. 74.

¹⁵⁵ Non ho avuto modo, al momento, di effettuare un censimento delle attestazioni. Mi limito quindi a segnalare, a titolo di esempio, una *Testa di Cristo coronato* proveniente dall'hôpital Notre-Dame-de-Fontenilles di Tonnerre (1300 ca, Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. R.F. 3526) e un *Cristo incoronato di spine* di scuola di Jan Mostaert (1520-30 ca, Londra, National Gallery, inv. NG3900).

¹⁵⁶ Un elenco delle fonti che riferiscono l'episodio è riportato in: S. RUNCIMAN, *A history of the Crusades*, 3 voll., Cambridge 1951-1954, I. *The First Crusade and the foundation of the Kingdom of Jerusalem*, 1951, p. 292. Nelle opere figurative, Goffredo compare quasi sempre con la corona sul capo: per restare nell'ambito dei casi che abbiamo preso in considerazione, si vedano, ad esempio, le miniature dello *Chevalier errant* e del *Traité* di Sébastien Mamerot.

9, 15

Il Livre du chevalier errant e gli affreschi della Manta

Nel ciclo di affreschi, la raffigurazione dei *Nove Prodi* è dunque adibita a sede privilegiata per l'autorappresentazione del committente. I ritratti, lo stemma, l'impresa – che reca implicita un'allusione al privilegio della dinastia di possedere una sacra spina donata dal re di Francia – sono nobilitati attraverso il tema eroico dell'affresco. A questi elementi celebrativi si accompagna, probabilmente, l'esibizione delle strofe tratte dal romanzo paterno. Su quest'aspetto, che pur parrebbe scontato, sussistono in realtà numerosi elementi di incertezza. Come ho esposto in altra sede¹⁵⁷, se si ipotizza che le strofe delle prime otto eroine (che, come si è detto, coincidono con il testo del romanzo) siano state riprese dallo *Chevalier errant*, si deve supporre che la serie di iscrizioni sia stata completata con *dits* provenienti da una o più altre fonti, tra cui forse la stessa utilizzata da Tommaso III per trarne i versi delle sue *preuses*. Questi paiono, infatti, rimontare a una tradizione precedente, dal momento che si ritrovano già nel *Livre du Champ d'Or* attribuito a Jean le Petit, risalente al 1389 e chiaramente indipendente dal *Livre du chevalier errant*. Se è esistito un testo che comprendeva i *dits* dei prodi e le strofe delle eroine confluite nello *Chevalier errant*, al momento della realizzazione degli affreschi sarebbe stato probabilmente più semplice copiare le iscrizioni direttamente da questo modello, senza utilizzare un codice dello *Chevalier errant*: il richiamo al romanzo avrebbe comunque potuto essere ben presente a chiunque, nella cerchia dei marchesi, fosse stato a conoscenza dell'opera composta da Tommaso III.

C'è una pista che potrebbe permettere di capire, per lo meno, se una copia del *Livre du chevalier errant* fosse effettivamente presente alla Manta. I manoscritti dell'opera tuttora conservati, cioè il parigino, a cui si è più volte fatto riferimento, e il codice L.V.6 della Biblioteca Nazionale di Torino, furono fatti realizzare dallo stesso Tommaso III. Diverse ragioni, sulle quali non mi soffermo, fanno ritenere che entrambi siano rimasti in possesso dei marchesi successivi, presso il castello di Saluzzo, fino al loro passaggio nelle raccolte dei Savoia¹⁵⁸. Si ha però notizia di un terzo manoscritto medievale dello *Chevalier errant*, oggi perduto, posseduto e descritto da Vincenzo Gia-

¹⁵⁷ DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 91-92.

cinto Malacarne, medico saluzzese del Settecento che si dilettava in studi eruditi di storia locale e letteratura. Fra il 1788 e il 1789, Malacarne tenne una serie di lezioni presso la Società patriottica torinese, nelle quali presentò il contenuto del romanzo basandosi soprattutto sul manoscritto torinese, ma rifacendosi, alle volte, alla copia in suo possesso. Il testo delle conferenze fu pubblicato alcuni anni dopo sul «Nuovo giornale enciclopedico d'Italia»¹⁵⁹.

L'esposizione di Malacarne è piuttosto imprecisa, a volte contraddittoria e poco attendibile, soprattutto per quanto riguarda le annotazioni filologiche e i rimandi al manoscritto da lui posseduto, dal quale si limita a segnalare talvolta qualche lezione, senza dare delucidazioni su datazione e provenienza del manufatto. Annota invece, a proposito di un altro codice in suo possesso, contenente il *Liber de Casu Troiae* di Guido delle Colonne (opera che ritiene fonte usata da Tommaso III):

E chi sa che io non sia il fortunato possessore del Codice medesimo, del quale si sarà servito l'Autore nostro? Più d'uno di voi l'ha esaminato, ne ha ammirato il carattere, e la conservazione, ed io posso esibirlo alla curiosità di chicchessia, *avendolo acquistato con molti altri rari, e belli codici, all'incanto de' Libri e carte di Don Benedetto Saluzzo della Manta Cavaliere del Suprem'Ordine dell'Annunziata, morto Governatore della Città, e Provincia di Saluzzo sua e mia Patria*¹⁶⁰.

Alla raccolta di Malacarne appartenevano, dunque, dei codici provenienti dalla biblioteca di uno degli ultimi discendenti di Valerano: Giambattista Benedetto Saluzzo della Manta (1675-1756), morto senza eredi, con il cui fratello Francesco Giovenale (1696-1773) si estinse la linea primogenita dei Saluzzo della Manta. È possibile che anche il terzo manoscritto dello *Chevalier errant* fosse giunto a Malacarne per questa via, e che provenisse, pertanto, dal castello della Manta? Dalle lezioni alla Società patriottica non si riesce, purtroppo, ad evincere nulla di più, né mi è stato possibile trovare altrove informazioni sulla biblioteca di Giambattista Benedetto.

¹⁵⁹ V. MALACARNE, *Notizie dell'antico romanzo saluzzese del Cavalier errante comunicate alla Società patriottica torinese dal socio Vincenzo Malacarne in varie adunanze dell'anno 1788-89*, «Nuovo giornale enciclopedico d'Italia», 8, novembre 1795, pp. 88-115 (*Lezione accademica I*); 9, gennaio 1796, pp. 80-113 (*Lezione accademica II*); 9, marzo 1796, pp. 63-99 (*Lezione accademica III*).

¹⁶⁰ MALACARNE, *Notizie dell'antico romanzo saluzzese (Lezione II)*, pp. 18-19. Il corsivo è mio.

Bisogna tenere presente che due fatti, non irrilevanti, suggeriscono di ritenere poco probabile l'appartenenza del codice all'originaria biblioteca di Valerano. Innanzitutto, Valerio Saluzzo della Manta, sempre attento a valorizzare ogni notizia riguardo al passato della famiglia, in particolare in merito alle vicende culturali, non fa mai cenno al romanzo di Tommaso III¹⁶¹. Valerio è lui stesso autore letterario, ama la forma del romanzo cavalleresco, elabora programmi iconografici autocelebrativi a partire dal contenuto dei propri scritti. Al momento di descrivere gli affreschi della sala baronale, la sua esperienza diretta nel campo – diremmo oggi – dell'iconografia lo porta a valorizzare proprio la commistione, all'interno delle pitture, di testo e immagine, la presenza dei ritratti e di ogni altro elemento legato alla celebrazione del committente. Nel *Libro delle formali caccie* Valerano è elogiato sin quasi alla mitizzazione: perché fu il figlio di un marchese, perché fu governatore dello Stato, perché lasciò ai suoi eredi le magnifiche pitture del salone, meraviglia antiquaria e monumento perenne alle glorie della famiglia. Valerio arriva a dichiarare di aver avuto costantemente presente, nel corso della sua vita, la figura dell'antenato come modello morale e culturale: la sua attività di committente e inventore di programmi iconografici è presentata esplicitamente come un'imitazione dell'esempio di Valerano. È difficile credere che l'autore, in tutto questo entusiasmo, abbia tralasciato di parlare del romanzo composto da Tommaso III: verosimilmente non ne era a conoscenza, o per lo meno non ne possedeva una copia al castello.

Il secondo motivo che sconsiglia di credere ad una presenza continuativa di un codice dello *Chevalier errant* alla Manta dal Quattrocento al Settecento è una vicenda che ebbe luogo pochi anni dopo la morte di Valerio, quando la famiglia Saluzzo della Manta dovette fronteggiare crescenti difficoltà economiche. Gli arredi del castello iniziarono ad essere venduti in numero sempre maggiore. Possediamo una lista dei beni alienati nel 1614: l'incasso maggiore fu ottenuto dalla vendita di libri per un ammontare di 200 fiorini¹⁶². Non sappiamo quanti volumi furono venduti, né di quali titoli si

¹⁶¹ Mi sono occupata della reinvenzione da parte di Valerio del proprio passato dinastico nell'ambito della mia tesi di laurea (L. DEBERNARDI, *I Saluzzo della Manta. Cultura e autorappresentazione tra Quattrocento e primo Seicento*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, a.a. 2013-2014, relatore A. Mastruzzo).

¹⁶² La documentazione relativa alla vendita è edita in: G. CARITÀ, G. GENTILE, *Carte famigliari ed atti notarili per la storia del castello e dei suoi arredi*, in *Le arti alla Manta*, pp. 263-274.

trattasse, ma è certo che la dispersione della biblioteca del castello cominciò assai presto e dovette essere ingente. All'altezza di metà Settecento, non è possibile dire se Benedetto Saluzzo della Manta possedesse ancora dei libri appartenuti al capostipite della sua famiglia, o avesse una biblioteca formata da opere acquistate successivamente.

Purtroppo, non si hanno altri elementi per cercare di risalire alla provenienza del manoscritto, o per capire se, per un caso fortunato, questo si conservi ancora. Non ho trovato notizie precise sul destino della raccolta libraria di Malacarne dopo la sua morte, avvenuta a Padova nel 1816. Cercando fra le carte del Fondo Malacarne all'Accademia delle Scienze di Torino, dove si conserva parte della corrispondenza privata e delle raccolte di appunti del medico, sono riuscita, per lo meno, a trovare una scarna descrizione codicologica del manoscritto: cartaceo, senza miniature, risalente al XV secolo¹⁶³. Neanche qui, purtroppo, indicazioni sulla provenienza.

La moralizzazione dei Nove Prodi nelle opere figurative

Se anche non si potesse procedere oltre in questa direzione e arrivare a chiarire definitivamente questo aspetto della genesi del ciclo della sala baronale, non cambia – ciò che ora ci interessa – il significato e la funzione del tema dei nove prodi nell'affresco, che restano essenzialmente celebrativi. Proprio a questo valore positivo si lega la lunga fortuna dei prodi e delle eroine come soggetto nella decorazione di dimore nobiliari, dal XV al XVII secolo. In tutte le opere figurative ad oggi note, il tema è connotato in senso fortemente positivo, che ne fa veicolo privilegiato di autocelebrazione della committenza nobile. Come abbiamo visto, nel ciclo della sala baronale l'utilizzo a fini autocelebrativi non solamente è palese, ma raggiunge anzi una delle sue realizzazioni più colte e raffinate.

È possibile che, nonostante questo, il soggetto sia stato assunto alla Manta per veicolare un significato opposto a quello consueto, per divenire un'al-

¹⁶³ Se ne veda la trascrizione in: DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant, Appendice II*, p. 109. Le probabilità di trovare ulteriori documenti che possano provare la presenza del manoscritto al castello della Manta appaiono scarse: Malacarne si spostò continuamente tra il Saluzzese, Torino, Pavia e Padova, e annotazioni relative al manoscritto o documenti che testimonino i suoi passaggi di mano possono facilmente essere andati perduti o trovarsi oggi in collocazioni nelle quali sarebbero difficili da rinvenire.

legoria della vanità degli onori terreni? Dalle considerazioni che abbiamo esposto, non sembra che quest'ipotesi sia molto probabile. Resta ancora, tuttavia, da valutare un ultimo aspetto. Fra i cicli di raffigurazioni comprendenti i nove prodi che ci sono pervenuti, ne esiste qualcuno in cui il gruppo degli eroi è associato o contrapposto ad immagini che suggeriscano di rovesciarlo di segno, di interpretarlo come monito sulla transitorietà della gloria e sulla rapacità del tempo? Abbiamo, cioè, attestazioni di situazioni analoghe alla contrapposizione *Prodi ed Eroine / Fontana di giovinezza*, interpretata dalla gran parte degli studiosi come allegoria morale? Come si può vedere scorrendo la lista presentata in precedenza, esiste, in effetti, un caso simile, che potrebbe pertanto avvalorare l'ipotesi di lettura di Silva. Si tratta degli affreschi del corridoio sospeso che collega, a Foligno, il Palazzo Trinci alla cattedrale. Nello stretto ambiente si fronteggiano la teoria dei *Nove Prodi* e la serie delle *Sette età della vita*, raffigurate come personaggi in vari momenti dell'esistenza, dall'infanzia alla vecchiaia.

Lo stato di conservazione della parete dei *Prodi*, in cui l'intonaco affresco è in parte caduto, lascia comprendere che su quello stesso lato del corridoio preesisteva un affresco più antico, che già raffigurava le *Età della vita*, riproposte poi sulla parete dirimpetto, dove oggi le vediamo, in occasione della realizzazione dei *Prodi*¹⁶⁴. Quale criterio dettò il passaggio dalla prima alla seconda campagna decorativa? Si volle semplicemente aggiornare stilisticamente una raffigurazione che non incontrava più il gusto dei signori, lasciando al nuovo pittore la possibilità di vedere il modello (conservato intatto sulla parete di fronte), per coprirlo poi, a copia avvenuta, con una nuova raffigurazione, per la quale si scelse il tema consueto dei prodi? O si è inteso, al contempo, creare un ciclo più complesso, nel quale *Prodi* ed *Età della vita* fungessero da *memento* della caducità della gloria e della brevità del tempo umano, ispirando ai committenti riflessioni pie nel loro recarsi verso la chiesa¹⁶⁵? Non sono propensa ad accettare quest'ipotesi, soprattutto perché, a Palazzo Trinci come alla Manta, la connotazione celebrativa dei

¹⁶⁴ Si veda in proposito C. GALASSI, *Un signore e il suo palazzo: iconografia, cronologia e committenza dei cicli pittorici nelle 'case nuove' di Ugolino Trinci*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, a cura di G. Benazzi, F.F. Mancini, Perugia 2001, pp. 269-298.

¹⁶⁵ Un'interpretazione iconografica indirizzata in tal senso è stata proposta recentemente da N.C. REBICHON, *Diffusion et réception de la galerie chevaleresque des Neuf Preux en Italie*, «*Bien dire et bien apprendre*», 31, 2015, pp. 85-114.

prodi appare prevalente: nel corridoio le figure sono accompagnate da altri due eroi, Romolo e Scipione, che giocano un ruolo importante all'interno dei programmi iconografici con cui, in altri ambienti del palazzo, i Trinci celebrano la propria stirpe e la propria città¹⁶⁶. L'associazione dei due temi potrebbe essere stata dettata, sì, dal comune motivo dello scorrere del tempo, ma intendendolo, per quanto riguarda i prodi, legato alla loro natura di cronaca universale in compendio, piuttosto che a una loro lettura come *seigneurs du temps jadis*. I *tituli*, in questo caso, non possono aiutarci, dal momento che si limitano ad indicare i nomi dei personaggi, senza fornire alcuna chiave utile all'interpretazione.

2.2. La Fontana di giovinezza

Tra gli altri cicli monumentali pervenutici, i resti degli affreschi di Villa Castelnuovo, realizzati nel secondo quarto del Quattrocento dal pittore Giacomino da Ivrea, avrebbero forse potuto fornire il parallelo più prossimo agli affreschi della sala baronale, nonostante la loro impressionante distanza stilistica. Gli stemmi delle figure sono diversi da quelli dei prodi della Manta: appartengono, come ha dimostrato Noëlle-Christine Rebichon, a una tradizione differente, che troviamo riflessa in alcuni armoriali¹⁶⁷. Il ciclo non discende, pertanto, direttamente dalla sala baronale. L'impostazione della raffigurazione è comunque molto simile: tenendo presente la semplificazione operata dagli scarsi mezzi espressivi del pittore, la schiera dei prodi è ambientata in un giardino, al di sopra di un finto velario, contro un fondale lasciato bianco.

Oggi la sala del castello in cui si trovavano gli affreschi è ridotta a un rudere; al momento del rinvenimento, tuttavia, sopravvivevano ancora esigui frammenti di altre pitture. Nello sguincio di una finestra, in particolare, si conservava un'unica figura leggibile, asportata clandestinamente prima che fosse coinvolta nell'intervento di recupero. Nella breve pubblicazione uscita in occasione del restauro, si afferma in proposito che «è stato riferito

17

¹⁶⁶ M. CACIORGNA, *Sanguinis et belli fusor - Contributo alla esegesi dei tituli di Palazzo Trinci (Loggia di Romolo e Remo, Sala delle Arti e dei Pianeti, Corridoio)*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, pp. 401-426.

¹⁶⁷ REBICHON, *Le cycle des Neuf Preux*, pp. 173-188.

trattarsi di un valletto recante una brocca»¹⁶⁸. Ammettendo che l'identificazione sia corretta, siamo di fronte ad un elemento troppo generico per offrire appigli saldi a ipotesi sulla raffigurazione di cui faceva parte. Se si trattava di una scena di banchetto, sono molti i soggetti in cui avrebbe potuto comparire; fra questi viene alla mente anche la *Fontana di giovinezza*, benché, ovviamente, in gran parte per suggestione del ciclo della sala baronale. In alcune rappresentazioni della fonte miracolosa, i personaggi ringiovaniti dal bagno, prima di allontanarsi in una cavalcata festosa, siedono a banchetto presso la fontana. Ne offre un esempio un arazzo alsaziano conservato a Colmar, risalente al 1430-1435, in cui compare anche un valletto incoronato di fronde, che reca le portate ai giovani seduti a tavola. Se tale fosse il soggetto dell'affresco perduto di Villa Castelnuovo, avremmo un esempio, parallelo alla Manta, di associazione dei due temi, di cui non si conoscono altre attestazioni. Anche in questo caso, comunque, ci si troverebbe di fronte all'incertezza già suscitata dal corridoio di Foligno: i due temi si trovano associati perché si illuminino a vicenda, veicolando un significato unitario, o sono semplicemente stati scelti come piacevoli motivi letterari, investiti, semmai, di una funzione celebrativa dei committenti?

Fortuna letteraria e figurativa

È certo che anche la *Fontana di giovinezza* doveva essere un soggetto assai diffuso nelle opere d'arte cortese fra tardo Medioevo e Cinquecento. Abbiamo attestazioni documentarie della sua presenza nella decorazione muraria, benché oggi si conservi il solo affresco della Manta: ad esempio, un pagamento a «Loys le pointre» per una pittura con la «fontaine de jouvent» è registrato nel 1375 nella documentazione relativa al castello di Valenciennes¹⁶⁹. Possediamo tuttora un buon numero di raffigurazioni in incisioni, tavole, arazzi, manufatti in avorio. Anna Rapp, nella principale monografia

¹⁶⁸ M. CIMA, L. GHEDIN, *Il lavoro di recupero e restauro degli affreschi*, in *Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo*, pp. 49-55: 51.

¹⁶⁹ J. VON SCHLOSSER, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Milano 1965 (ed. or. 1895), p. 33. Sappiamo inoltre da un inventario del 1436 che nel Palazzo Paradiso di Ferrara vi era una stanza «da la fontana cum el dio de l'amore de sovra»: Anne Dunlop (*Painted palaces: the rise of secular art in early Renaissance Italy*, University Park 2009, p. 43) identifica il soggetto in una *Fontana di giovinezza*; potrebbe trattarsi, tuttavia, anche di una semplice *Fontana d'Amore*.

sull'argomento¹⁷⁰, ne cataloga numerosi esempi, ricostruendo dettagliatamente l'evoluzione storica del tema, che, dopo origini letterarie legate a una connotazione mistica e sacrale, approda nelle arti figurative oramai caratterizzato in senso cortese e amoroso, attraverso una contaminazione con l'immagine – e il significato – della fontana di Narciso nel *Roman de la Rose*.

Come si è già avuto modo di accennare, la fontana di giovinezza fa la sua comparsa nella letteratura occidentale durante il XII secolo. Viene collocata inizialmente fra i *mirabilia* orientali, fra i prodigi dell'India legati alla vicinanza del paradiso terrestre, precluso agli uomini dopo la cacciata e affidato, in attesa del giorno del giudizio, alla custodia dei patriarchi Enoch ed Elia. L'acqua che la alimenta deriva dai fiumi che escono dalle sue mura. Variamente descritta come fonte sacra custodita dagli asceti dell'India, o come fontana meravigliosa nelle terre del Prete Gianni, il miracolo che vi si ripete è, comunque, immagine della salvezza per mezzo di Cristo: la sua acqua cura i malanni del corpo, come le piscine di Siloe e Betzaeta¹⁷¹; riporta chi vi si bagna a poco più di trent'anni, l'età di Cristo sulla croce¹⁷².

Il XIII secolo, con la fortuna del *Roman de la Rose*, vede l'innesto del tema erotico sul motivo della fontana. Ad esso si accompagna l'ingresso nelle arti figurative e l'avvio di un processo di progressiva perdita delle connotazioni mistiche. Nella Francia del XV secolo, la fontana è ormai un soggetto profano e popolare, al quale viene spesso fatto riferimento con allusioni scherzose¹⁷³. *La Farce du vieillard, de la femme et du peintre, ou la Fontaine de Jouvent* – sorta di *fabliau* di inizio Cinquecento – riflette bene questo capovolgimento. Un vecchio, trovandosi maritato con una donna giovane, parte di casa alla ricerca della fontana di giovinezza, nella speranza di tornare indietro rinvigorito e poter godere meglio della grazie della sua bella sposa. Lungo la strada incontra un pittore, che approfitta della sua dabbenaggine facendosi pagare per dipingergli il volto: in questo modo, gli promette, potrà riavere la propria giovinezza senza arrischiarsi oltre nel pericoloso viaggio. Il vec-

¹⁷⁰ RAPP, *Der Jungbrunnen*.

¹⁷¹ *Io* 5, 2-4; 9, 1-41.

¹⁷² ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd. par L. Harf-Lancner, Paris 2010², branche III, lasse 201-206; *Epistola Presbiteri Iohannis*, a cura di G. Zaganelli, Milano-Trento 2000, parr. 27-28. Ad immagine del Crocifisso, la trentina è anche l'età dei risorti nel giorno del giudizio. La credenza è esaminata da RAPP, *Der Jungbrunnen*, pp. 19-20.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 34 e sgg.

chio, contento, torna a casa dalla moglie, che grida di spavento di fronte alla sua figura imbrattata; riconosciuto il marito, lo rimprovera per essersi fatto ingannare, mandandolo al fiume a lavarsi la faccia¹⁷⁴.

14 Una simile coloritura grottesca e satirica, che accentua la connotazione erotica della fontana facendone un simbolo di lussuria e perverso sovvertimento dell'ordine naturale, era già emersa, a inizio Trecento, nel *Roman de Fauvel*, a cui Silva lega la genesi dell'affresco della Manta. Ma il tono e l'intento di questo romanzo sono molto distanti dalla comicità fine a se stessa di novelle come la *Farce du vieillard*. L'opera è un'aspra satira contro il malgoverno e la brama di potere, scritta, probabilmente, da esponenti della cancelleria reale, carica di pessimismo e dall'esplicito intento morale. La fontana di giovinezza sembra esservi stata introdotta con il proposito di rovesciare un tema altrimenti rappresentato in maniera giocosa, con un procedimento simile a quello che portò a costruire la serie dei *neuf malheureux* dal canone, di significato opposto, dei nove prodi. L'affresco della Manta, al contrario, si inserisce perfettamente fra le rappresentazioni consuete del tema nella letteratura e nell'arte profana, dove prevalgono al contempo gli elementi cortesi e plebei: da un lato della vasca, la derisione dei vecchi storpi e paralitici, che cercano goffamente un nuovo vigore nelle acque della fontana, dall'altro, le coppie ringiovanite, che rivestono abiti sfarzosi e intrecciano colloqui d'amore.

4a

È interessante osservare come, a un secolo di distanza dagli affreschi di cui ci stiamo occupando, l'iconografia della *Fontana di giovinezza* sembri aver dato origine a uno sviluppo parallelo in forma moralizzata. Si tratta, in un certo senso, di un ritorno all'originario significato cristologico: non esattamente un recupero del tema del *fons vitae* paradisiaco, ma piuttosto una contaminazione con l'iconografia del *fons pietatis*, la fontana mistica che raccoglie il sangue dalle ferite del Crocifisso¹⁷⁵. Esiste una testimonianza eloquente della sovrapposizione dei due temi: il *Trittico del Bagno Mistico*

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁷⁵ Sul tema del *fons vitae* e del *fons pietatis*, si vedano: W.A. VON REYBEKIEL, *Fons Vitae*, Bremen 1934, M.-B. WADELL, *Fons pietatis: eine ikonographische Studie*, Göteborg 1969 e E.P. WIPFLER, *Fons. Studien zur Quell- und Brunnenmetaphorik in der europäischen Kunst*, Regensburg 2014, oltre, ovviamente, a E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922 (ed. or. 1908), pp. 112 e sgg.

di Jean Bellegambe (1480-1536 ca), conservato al Musée des Beaux-Arts di Lille¹⁷⁶. Il dipinto contiene alcuni degli elementi caratteristici dell'iconografia della *Fontana di giovinezza*, al punto che non si può dubitare che la raffigurazione rimonti direttamente a un modello secolare: siamo di fronte ad un esempio fra i più peculiari della pratica tardomedievale di contaminare *imagerie* sacra e profana, dando luogo a iconografie ibride quali, appunto, il *Bagno mistico*, la *Caccia mistica* (allegoria dell'Incarnazione come caccia all'unicorno), o la versione sacralizzata del *Dono del cuore*.

23

Nel trittico di Jean Bellegambe, la croce di Cristo sorge dalla vasca di una fontana; il sangue del Redentore vi si raccoglie, zampillando dalle ferite. I fedeli si appressano al lavacro dallo scomparto di sinistra, dove due di essi sono raffigurati nell'atto di liberarsi dalle vesti; nel pannello centrale i personaggi si affollano da ogni lato intorno alla vasca, dove le figure già immerse aiutano a scendere nel bagno chi si sta issando sull'orlo. La costruzione della scena è la stessa che troviamo nelle raffigurazioni più complesse della *Fontana di giovinezza*, quali l'affresco della Manta o l'arazzo di Colmar: l'arrivo da sinistra del corteo dei vecchi, che si spogliano ai piedi della fonte; la grande scena centrale del bagno, con le figure che si aiutano a vicenda nello scalare gli alti bordi della vasca. Non si tratta semplicemente di soluzioni corrispondenti perché dettate da un analogo soggetto (il bagno in una fontana), ma di una ripresa puntuale. Lo rivelano alcuni motivi, tipici dell'iconografia della *fontaine de jouvence*, che ricompaiono immutati¹⁷⁷: le figure che si issano a vicenda oltre l'argine; il personaggio che si spoglia della veste, rovesciandola sulla testa; la figura seduta che si sfilia la calza e quella, analoga, che si slaccia il calzare.

24a-c

La persistenza di questi motivi sino a date così tarde evidenzia come anche la *Fontana di giovinezza* sia stata una raffigurazione assai diffusa e conosciuta, nonostante ne siano rimaste, oggi, scarse attestazioni. L'affresco della Manta, in particolare, offre un vera *summa* dei motivi laterali sviluppati attorno alla fontana, molti dei quali ritornano nell'arazzo di Colmar

¹⁷⁶ G.B. KREBBER, G. KOTTING, *Jean Bellegambe en zijn Mystiek Bad voor Anchin*, «Oud-Holland», 104, 1990, pp. 123-139; H. BOËDEC, *Allégorie et spiritualité monastique au début du XVIe siècle: le Triptyque du Bain Mystique de Jean Bellegambe*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, atti del convegno (Paris 2010), éd. par C. Heck, Turnhout 2011, pp. 345-370.

¹⁷⁷ Alcuni già segnalati da RAPP, *Der Jungbrunnen*, p. 97.

e in alcuni avori: l'entrata nella vasca, la svestizione; il vecchio paralitico trasportato in carriola; il carro trainato da due cavalli, con il villano che fa schioccare una lunga frusta; la cavalcata con la caccia al falcone e i dialoghi contrapposti dei vecchi e dei giovani. Persino l'antitesi fra la coppia di anziani bisbetici e quella dei due amanti ringiovaniti ritorna anche altrove¹⁷⁸.

25 Un altro motivo che compare sovente nelle raffigurazioni della *Fontana di giovinezza*, e che ritroviamo alla Manta, è il cervo sul prato, nei pressi della vasca. Esso proviene, probabilmente, dalle origini più remote di questa iconografia: dal *fons vitae* del paradiso terrestre, identificato nel Cristo, a cui si abbeverava il cervo del salmo 41, immagine dell'anima umana: «Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus»¹⁷⁹. Nella mitologia illustrata nei bestiari, fra le proprietà del cervo spicca la lunghezza inconsueta della vita; quando si sente prossimo alla morte, l'animale recupera vigore e giovinezza abbeverandosi ad una sorgente¹⁸⁰. Allorché la leggenda della fontana perse la sua aura sacrale, il cervo rimase nell'iconografia come elemento di ambientazione del *locus amoenus*. Spesso lo si vede accompagnato da altri animali, come il leone raffigurato alla Manta, con i quali convive in armonia nei pressi della fonte: nella sala baronale si è colta l'occasione per ornare il motivo del cervo con lo stemma di Valerano, dando all'animale un collare con le armi dei Saluzzo e dei Saluzzo della Manta¹⁸¹.

¹⁷⁸ Ad esempio in un pettine d'avorio oggi al Victoria and Albert Museum (inv. 231-1867), proveniente dall'area dell'Alto Reno e datato al 1450 ca.

¹⁷⁹ Ps 41, 2.

¹⁸⁰ M. PASTOUREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012 (ed. or. 2011), p. 70. Si vedano ad esempio il *Bestiaire divin* di Guillaume le Clerc (1210 ca: *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie*, éd. par C. Hippeau, Genève 1970 [ed. or. Caen-Paris, 1852-1877], p. 277), il *Bestiaire* di Gervaise, di inizio XIII secolo (in *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Torino 1996, pp. 287-361: 346, vv. 1073-1074) e il *Libro della natura degli animali*, composto in area toscana sul finire del Duecento (*ibid.*, pp. 425-486: 465, cap. XLVI).

¹⁸¹ Nelle raffigurazioni araldiche, nelle *devises* e nell'arte cortese del Tre-Quattrocento, l'attribuzione di collari alle figure di cervo diviene quasi un luogo comune iconografico: alla Manta, persino i piccoli cervi ricamati sull'abito di Ippolita portano al collo simili monili. La consuetudine figurativa trova paralleli e riecheggiamenti nell'*imagerie* letteraria, basti pensare alla nota leggenda della cerva di Cesare, trovata dai cacciatori secoli dopo la morte dell'imperatore e lasciata libera perché recava ancora il collare con il nome del suo padrone (il *topos* è ripreso, ad esempio, da Petrarca nelle *Familiars*, XVIII, 8 e nel sonetto CXC del *Canzoniere*). Alla corte di Francia si narrava che il ritrovamento della cerva si fosse ripetuto alla presenza di Carlo VI, durante una battuta di caccia. L'episodio, come ha segnalato Fajen (*La conversione del marchese*, p. 20), è narrato nella cronaca del Monaco di Saint-Denis, e della sua diffusione in ambito saluzzese testimonia la ripresa

2.3. La questione dei modelli per gli affreschi della Manta

Molti dei vivaci episodi che animano l'affresco della *Fontana di giovinezza* alla Manta sono dunque costanti della tradizione iconografica. Si può supporre che questi elementi comparissero nel modello utilizzato al momento della realizzazione delle pitture, modello che fu seguito, per quanto possiamo presumere, con grande fedeltà. Come ho esposto altrove, anche la serie dei *Prodi* e delle *Eroine* si rivela tratta da un modello riproposto senza grandi variazioni, persino nei punti in cui questo si discostava dalla descrizione dei *tituli* apposti alle figure¹⁸².

Gli studi sulla sala baronale hanno a lungo proposto di riconoscere tali modelli in miniature: in particolare, per i *Prodi* e le *Eroine*, nelle due illustrazioni del manoscritto parigino del *Livre du chevalier errant*. Come si è detto, però, un confronto puntuale fra le immagini, che tenga conto dei rispettivi apparati testuali, non conferma quest'ipotesi. Personalmente penserei piuttosto a una derivazione da arazzi, sia per i *Prodi* e le *Eroine* che per la *Fontana di giovinezza*.

La vicinanza alle tappezzerie è già stata evocata negli studi, soprattutto per quanto riguarda la presenza negli affreschi di un prato che richiama alla mente gli sfondi a *millefleurs*¹⁸³. L'erba fiorita, tuttavia, si estende solo nella parte bassa delle pitture, per lasciare poi il posto all'esteso fondo bianco, che, al contrario, accentua l'impressione di una derivazione da un modello miniato, in cui campeggiasse il bianco della pergamena. Il fondo bianco è una soluzione piuttosto diffusa nella pittura piemontese del Quattrocento, in particolare in contesti profani. Lo si trova in alternativa al fondale rosso o alla completa copertura dello spazio con motivi geometrici: soluzioni ispirate l'una all'arazzeria (si pensi, ad esempio, alla celeberrima serie della *Dama con l'unicorno* del museo di Cluny), l'altra, sì, all'*horror vacui* dei fondi della

nello *Chevalier errant* di Tommaso III. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un motivo particolarmente diffuso e longevo: a sei secoli di distanza dalla Francia di Carlo VI, l'aneddoto era ancora ben vivo in ambiente piemontese, al punto da ispirare la decorazione del soffitto di una sala della Reggia di Venaria, in cui le storie dei cervi di Telefo, di Alessandro, di Cesare e di Ifigenia attorniano un ovato centrale con l'incontro del re di Francia e della cerva.

¹⁸² In particolare colpisce lo sfasamento tra l'identità delle eroine raffigurate (riprese dal modello) e quella, errata, che viene attribuita loro dalle strofe sottostanti (si veda *supra*, nota 4).

¹⁸³ GRISERI, *Jaquerio e il realismo gotico*, pp. 64-66.

miniatura. Nel caso della Manta, penso che la presenza del fondo bianco possa essere compatibile con una derivazione da arazzi. Fra i pezzi più belli dell'arazzeria quattrocentesca, conservatisi in condizioni di integrità miracolose, vi sono le quattro grandi tappezzerie con scene di caccia provenienti dalle collezioni dei duchi di Devonshire, oggi al Victoria and Albert Museum¹⁸⁴. Il soggetto dà luogo a un'ambientazione molto simile a quella della *Fontana di giovinezza*. La raffigurazione del paesaggio rispecchia le medesime soluzioni: un prato a *millefleurs* nella parte vicina allo spettatore, oltre il quale si innalzano brulli speroni di roccia spoglia a rappresentare le alture, coronati, in cima, da gruppi di piccoli alberelli. L'ultima striscia di fondo, che conclude in alto gli arazzi, è di un colore molto chiaro, bianco grigiastro, con solo qualche accenno, qua e là, di una sfumatura azzurra che lo caratterizza in senso atmosferico¹⁸⁵. È il tipo di paesaggio che si ritrova, alleggerito e diradato, nell'affresco della Manta, contro lo stesso fondo chiaro. D'altro canto, come in molti cicli profani di area alpina e francese, l'impaginazione stessa delle pitture richiama un dispiegamento di tappezzerie, in cui le raffigurazioni si estendono su tutta la superficie delle pareti, avvolgendole completamente: non bisogna dimenticare che nell'angolo sud-est della sala esisteva originariamente il muro esterno, curvo, del vano di una scala a chiocciola, su cui proseguiva senza interruzione la scena della *Fontana*¹⁸⁶.

Una ricerca più approfondita fra le testimonianze superstiti dell'arazzeria francese e fiamminga nel tardo Medioevo potrà, forse, fornire confronti ulteriori per questo tipo di raffigurazione paesaggistica, aiutando a confermare o smentire l'ipotesi di una derivazione da arazzi degli affreschi della Manta. Per il momento, occupandomi dell'iconografia dei *Prodi* e delle *Eroine* mi è capitato di trovare alcuni paralleli iconografici molto interessanti proprio in raffigurazioni di arazzi. La rappresentazione di Semiramide, ad esempio, con l'eroina in atto di pettinarsi che volge repentinamente lo sguardo verso sinistra, si spiega bene supponendo che la figura sia stata estrapolata da un

¹⁸⁴ Si veda in proposito L. WOOLLEY, *Medieval life and leisure in the Devonshire Hunting tapestries*, London 2002.

¹⁸⁵ L'impressione non è dovuta, semplicemente, al viraggio dei colori causato dal tempo: fotografie del retro degli arazzi, che conserva ancora i colori nella loro freschezza originaria, mostrano che lo sfondo era già in origine molto chiaro.

¹⁸⁶ CARITÀ, *Il castello quattrocentesco*, p. 30. Lo stesso tipo di soluzione in corrispondenza della parete curva di una scala si ha, ad esempio, negli affreschi del castello di Belvès e in quelli di Torre Aquila a Trento.

gruppo più ampio, in cui interagiva con altri personaggi. Un gruppo come quello che compare in un arazzo fiammingo conservato al Museum of Art di Honolulu, in cui il volgersi della regina si rivela causato dall'arrivo di un messo che le annuncia la rivolta di Babilonia, raffigurato in ginocchio a terra nell'atto di porgerle la missiva. Anche la figura di Lampeto sembra ritagliata da un insieme più complesso: l'amazzone che reca l'elmo alla sua signora, in un arazzo dell'Isabella Stewart Gardner Museum, presenta, pur nella differenza di soggetto, una posa di una somiglianza impressionante. Allo stesso modo, la figura di Menalippe rivela un'origine da un gruppo più articolato, dal momento che alla Manta, benché sia rappresentata come una figura a sé stante, reca due lance: una per sé ed una, probabilmente, destinata alla sorella Ippolita.

26, 27

28, 29

I personaggi della serie dei *Prodi* e delle *Eroine*, raffigurati in pose eterogenee e con attributi a volte privi di contesto, sarebbero dunque più facili da comprendere se li si pensasse inseriti in quadri più ampi, in cui interagivano con altre figure: forse proprio una serie di arazzi con una scena per ciascun eroe o eroina, analoga a quella a cui dovette appartenere la *Semiramide* conservata ad Honolulu. Si può essere certi che tappezzerie da prendere a modello dovevano essere facilmente disponibili nell'ambiente dei signori della Manta: non soltanto perché sappiamo dagli inventari che arazzi con prodi ed eroine erano diffusi in area piemontese, ad esempio nei castelli dei Savoia¹⁸⁷, ma perché abbiamo notizia del possesso di serie simili da parte di membri della famiglia marchionale. Costanza di Saluzzo, giovane zia di Valerano, lasciò in dono nel 1407 una serie di arazzi con i *Nove prodi* all'abbazia cistercense di Noirlac, nel Berry, in cui intendeva ricevere sepoltura¹⁸⁸. Quest'informazione, tutt'oggi poco considerata negli studi sul ciclo, ci indica, ancora una volta, che le raffigurazioni della sala baronale erano all'epoca soggetti diffusi e familiari a un pubblico signorile. Affiancando la

¹⁸⁷ *Inventario dei castelli di Chambéry, Torino e Pont d'Ain* del 1498. Testo in GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, p. 66.

¹⁸⁸ La serie di arazzi posseduta da Costanza di Saluzzo è già stata segnalata da: E. ANTOINE, scheda n. 131, in *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogo della mostra (Paris 2004), éd. par E. Taburet-Delahaye, Paris 2004, pp. 221-222. L'atto di donazione è conosciuto attraverso la trascrizione di Claude Estienne, studioso di storia dell'ordine benedettino, le cui imponenti raccolte di note documentarie si conservano, manoscritte, alla Bibliothèque nationale de France (mss. latt. 12739-12776, *Recueils de d. Estienne*; in particolare: ms. lat. 12743, *Diocèse de Bourges. II*, p. 322).

16 notizia alla presenza dei resti di un ciclo di affreschi con la serie dei prodi in un edificio privato della città di Saluzzo, databile a fine Quattrocento (n. 2 dell'elenco alle pp. 208-212), abbiamo un piccolo saggio della diffusione del soggetto nell'arte del Marchesato, accanto al ciclo del sala baronale.

2.4. *La nicchia con la Crocifissione, il Battista e San Quintino*

2 Come abbiamo visto, Silva lega le raffigurazioni sacre della nicchia a una contrapposizione con la scena della *Fontana*. Premetto che sono restia ad attribuire a queste pitture il ruolo fondamentale che dà loro lo studioso: è difficile pensare che il fulcro del messaggio del ciclo, alla luce del quale andrebbero lette tutte le altre raffigurazioni, sia stato relegato in una nicchia sulla parete da cui originariamente avveniva l'accesso; uno spazio, per di più, che probabilmente restava chiuso con ante la maggior parte del tempo¹⁸⁹. Resta il fatto che, se reggesse l'interpretazione data da Silva alle raffigurazioni sacre, non si potrebbe dubitare che la loro funzione all'interno del ciclo sia effettivamente tale.

3 Il nodo del problema sembra essere la presenza di san Quintino, piuttosto insolita per l'Italia del nord, ma presente in un'altra opera commissionata da Valerano: il ciclo di affreschi della chiesa del castello, di poco successivo alle pitture del salone¹⁹⁰. Dei due santi omonimi, ai quali abbiamo già fatto riferimento, il solo che legittimerebbe appieno la lettura di Silva è san Quintino di Meaux, con il miracolo della fontana. Nonostante la distinzione fra le due figure sia spesso incerta, al punto che nella stessa diocesi di Meaux vi sono attestazioni di culto tributato a Quintino di Vermand¹⁹¹, penso siano scarse le probabilità che in questo caso si sia voluto alludere al santo della fontana. Dato che non ci troviamo di fronte ad un martire particolarmente venerato in area italiana, è probabile che i Saluzzo ne abbiano adottato il culto per influenza francese, non diversamente da quanto accadde, come abbiamo visto, per la corona di spine. Come è stato suggerito da Fajen, la devozione

¹⁸⁹ Si veda *supra*, nota 5.

¹⁹⁰ La figura di san Quintino compare sull'arco trionfale che dà accesso all'abside della cappella. Sull'edificio e sulla sua decorazione, si veda G. GALANTE GARRONE, *Cicli pittorici nell'ecclesia prope castrum. Il fascino discreto del contesto locale*, in *Le arti alla Manta*, pp. 209-225.

¹⁹¹ Si veda in proposito: G.M. OURY, *Un saint céphalophore de Touraine? Saint Quentin*, «Analecta Bollandiana», 97, 1979, pp. 289-300.

per san Quintino potrebbe essere legata alla provenienza della moglie di Tommaso III, Margherita di Roucy, i cui feudi francesi si trovavano nei pressi di Saint Quentin, principale centro di culto di Quintino di Vermand¹⁹². In effetti, diversi elementi suggeriscono che questi sia appunto il santo rappresentato alla Manta. Il terribile supplizio raffigurato, con il martire trafitto dai chiodi in una gabbia, è quello che la tradizione attribuisce a Quintino di Vermand¹⁹³; inoltre la popolarità di quest'ultimo è molto più vasta di quella dell'omonimo martire di Meaux: un capitolo della *Legenda Aurea*, un passo del *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours e numerose *Passiones* sono dedicate a Quintino di Vermand, a fronte di un unico testo anonimo sul santo di Meaux¹⁹⁴. Questo è trådito, a quanto riporta la *Bibliotheca Sanctorum*, da due soli manoscritti¹⁹⁵; sembra, pertanto, alquanto improbabile che si trattasse proprio della versione conosciuta alla Manta. Alle stesse conclusioni conduce la ricerca iconografica, che mi ha portata a rinvenire solo raffigurazioni del santo di Vermand, anche in area piemontese: nel *Livre de prières de la Maison de Savoie*, ad esempio, conservato a Bruxelles¹⁹⁶, in cui un'antifona, accompagnata da una miniatura, è dedicata a Quintino di Vermand.

Sembra poco sostenibile anche l'idea di una particolare insistenza, nella *Crocifissione*, sul tema dell'acqua di salvezza, sottolineato attraverso la descrizione accurata da parte del pittore del fiotto d'acqua che sgorga, assieme al sangue, dal costato di Cristo. Quando anche non si trattasse, più semplicemente, di un espediente volto a mettere in risalto il rosso cupo del sangue con una sfumatura più chiara (la stessa che si ritrova nelle gocce che stillano dalle piaghe dei chiodi, sul Crocifisso e sul corpo di san Quintino), saremmo di fronte, tutt'al più, ad una semplice adesione letterale al testo evangelico¹⁹⁷: se l'intenzione fosse stata contrapporre alla *Fontana di giovinezza*

2

¹⁹² FAJEN, *Die Lanze und die Feder*, p. 221.

¹⁹³ JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, a cura di G.P. Maggioni, 2 voll., Firenze 1998², II, p. 1088.

¹⁹⁴ Si veda in proposito la voce: *Quintinus martyr Viromandensis*, in *BHL*, A-I, Bruxellis 1898-1899, pp. 1019-1021.

¹⁹⁵ G. MATHON, s.v. *Quintino*, in *BS*, X, Roma 1968, pp. 1312-1313. I codici sono: Montpellier, École de Médecine, cod. I, I, XII sec. e Parigi, Bibliothèque nationale, ms. lat. 5363, XIII sec. Da quest'ultimo è stata approntata l'edizione pubblicata dai Bollandisti: *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum antiquiorum saeculo XVI qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensi*, 4 voll., Parisiis-Bruxellis 1889-1893, II, 1890, pp. 328-331.

¹⁹⁶ Bibliothèque Royal, ms. 10389, XVI sec.

¹⁹⁷ *Io* 19, 34.

un'esaltazione del battesimo *per aquam et sanguinem*, si sarebbe fatto ricorso, probabilmente, ad un'immagine più immediatamente comprensibile, forse anche accompagnata da *tituli* chiarificatori.

3. Conclusioni: programmi iconografici e arte di corte alpina

Il problema sollevato dall'interpretazione di Silva è, in realtà, di portata ben più vasta rispetto al solo caso della sala baronale. Coinvolge, più in generale, la ricostruzione dei meccanismi di ideazione dei cicli di affreschi cortesi e dei criteri che dettavano le scelte iconografiche dei committenti. L'argomento richiederebbe riflessioni assai più approfondite di quelle che posso provare a presentare, al momento, a margine dello studio degli affreschi della Manta. Mi limiterò pertanto a qualche considerazione generale, che potrà forse, più avanti, essere approfondita in maniera più adeguata.

3.1. Stanze tematiche, cicli compositi, cicli didascalici

Fra gli esempi di arte profana alpina che ci sono pervenuti non esiste alcun ciclo costruito sulla base di un programma iconografico unitario simile a quello che è stato proposto, attraverso varie letture, per la sala baronale. È vero che quasi non disponiamo di testimonianze legate alla diretta committenza sabauda, in particolare per la decorazione di ambienti di rappresentanza: l'unico ciclo profano superstite realizzato per un conte di Savoia, a mia conoscenza, è la decorazione della Camera Domini del castello di Chillon, sul lago di Ginevra, che raffigura una sorta di serraglio con animali esotici¹⁹⁸. I cicli di pitture realizzati per le dimore sabaude avrebbero offerto, forse, un confronto più congruo alla raffinatezza e alla cultura della corte saluzzese che non le opere di cui oggi disponiamo, realizzate per signori locali¹⁹⁹. Fra queste vi sono, comunque, esempi di notevole qualità pittori-

¹⁹⁸ Se ne può trovare una riproduzione in *Il Gotico nelle Alpi: 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento 2002), a cura di E. Castelnuovo, F. De Gramatica, Trento 2002, p. 224.

¹⁹⁹ Riporto un elenco dei cicli di affreschi di area sabauda – o immediatamente limitrofa – che ho potuto prendere in esame. Valle d'Aosta: castello di Quart, castello di Fénis, casa forte Saluard (Marseiller, Verrayes), castello di Châtillon. Piemonte: palazzo vescovile di Ivrea (Torino), castello di Villa Castelnuovo (Ivrea, Torino), castello di Castellamonte (Torino), torre comunale di Sant' Ambrogio (Torino), casa dei Canonici di Susa (Torino), abbazia di Novalesa (Torino), castello di Cardé (Cuneo), Palazzo Zoppi di Cassine (Ales-

ca, come gli affreschi del castello di Fénis o di quello di Châtillon, in Valle d'Aosta; e il confronto si può ampliare, non dimentichiamo, con analoghe testimonianze dell'arco alpino orientale (quali gli affreschi di Castel Roncolo o del castello del Buonconsiglio), o di area padana, come i cicli pittorici commissionati dai Borromeo.

Per quanto riguarda la scelta dei soggetti, ci troviamo di fronte all'illustrazione di romanzi cavallereschi, *chansons de geste* o opere didattiche destinate ad un pubblico laico, quali le favole esopiche o le raccolte di massime e sentenze; alla raffigurazione di passatempi di corte, di soggetti topici (il *Calendario*, le *Età della vita*, i *Nove Prodi*), di personificazioni (*Fortuna* con la ruota, *Amore*), di motivi ornamentali, sia astratti che figurativi. In tutti i casi a me noti, la decorazione è organizzata secondo uno dei seguenti criteri: la realizzazione di stanze tematiche, dedicate ad un solo soggetto (un romanzo, il calendario, un aspetto della vita di corte) oppure la commistione di raffigurazioni slegate, giustapposte senza analogia di soggetto e spesso senza suddivisioni tra scena e scena, a formare cicli composti in cui, come al castello di Castellamonte, la Madonna in trono può apparire accanto a una battuta di caccia²⁰⁰, o, come al castello di Quart, la storia di Sansone può figurare dirimpetto al viaggio in India di Alessandro²⁰¹. Come risulta evidente da questi due esempi, nel caso di cicli composti è frequentissima la presenza di raffigurazioni sacre a fianco di soggetti profani, senza che l'accostamento venisse percepito come stridente agli occhi dei contemporanei²⁰².

sandria), torre di Frugarolo (Alessandria). Francia: castello di Cruet (Savoia), castello di Theys (Isère), palazzo vescovile di Vienne (Isère), casa forte di Les Loives (Isère), priorato di Salesie-sur-Sanne (Isère). Svizzera: castello di Chillon (Vaud).

²⁰⁰ Fotografie delle pitture mi sono state gentilmente fornite dalla proprietà. Gli unici interventi sul ciclo di affreschi di cui facevano originariamente parte, dovuti ad Aldo Moretto (*Lo splendido giardino di Ivrea*, «Piemonte vivo», 6, 1971, pp. 19-25 e *Indagine aperta sugli affreschi del Canavese*, Saluzzo 1973, pp. 74-77), sono frutto di un sopralluogo effettuato quando l'opera era ancora quasi interamente coperta da uno strato di scialbo e la decorazione risultava solo parzialmente visibile.

²⁰¹ Sul ciclo del *donjon* di Quart si vedano le ricerche pubblicate da G. Zidda sul «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta», in particolare: Arbor sica. *Nuove chiavi interpretative di un'iconografia legata alla concezione figurativa medievale di Alessandro Magno*, 8, 2011, pp. 216-227.

²⁰² Al castello di Lichtemberg, in Val Venosta, gli affreschi rinvenuti in due sale contigue presentavano una raccolta di immagini assemblata a dir poco senza regola: cinque scene della *Genesi*, un torneo, la caccia al cervo, la raccolta delle rose, episodi dell'epica su Teodorico, una scena di danza, la ruota della Fortuna, la caccia al cinghiale, il lupo che predica alle oche, la volpe e la cicogna, sant'Agata e santa Barbara, l'albero delle mera-

Volendo allargare il confronto all'arte secolare italiana, troviamo cicli che potremmo definire 'didascalici', in cui allegorie più o meno complesse vengono costruite attraverso associazioni di personificazioni, di *exempla*, o di entrambi, il tutto supportato dal necessario apparato di iscrizioni: si pensi, ad esempio, ai grandi cicli di raffigurazioni dell'arte civica toscana²⁰³. Gli affreschi immaginati da Boccaccio nell'*Amorosa Visione* offrono un esempio particolarmente efficace dei meccanismi di costruzione di opere di questo genere, grazie al loro carattere di *ekphraseis* non costrette nei limiti della realizzazione materiale. In essi alcuni concetti astratti, come la Sapienza, la Gloria mondana, l'Amore, sono raffigurati attraverso personificazioni, ciascuna delle quali è circondata da *exempla* che ne dimostrano le manifestazioni terrene (ad esempio, per la Gloria, gli uomini famosi) o ne esplicano le diverse qualità (per la Sapienza, il sapere filosofico e il sapere poetico)²⁰⁴.

3.2. Programmi iconografici unitari

Questo modello ideale di 'ciclo didascalico' può risultare particolarmente interessante proprio per riflettere da un punto di vista puramente teorico sui meccanismi di elaborazione di un'allegoria figurativa come quella ipotizzata da Silva per gli affreschi della Manta. La lettura moralizzata del ciclo della sala baronale vede le raffigurazioni disposte in una sorta di *itinerarium*, che sarebbe, sì, derivato dall'allegoria letteraria del viaggio (sul modello dello *Chevalier errant*), ma che, dal punto di vista della realizzazione figurativa, può essere assimilato al procedimento allegorico messo in atto nei *Trionfi* di Petrarca e nelle loro trasposizioni visive: un modello morale viene superato dall'altro, fino al riconoscimento della sola validità del messaggio religioso. Se si tenta il gioco di conflare idealmente lo schema dei *Trionfi* con quello degli affreschi dell'*Amorosa visione*, si noterà che il programma iconografico ipotizzato da Silva presuppone una costruzione concettuale secondo uno schema simile a questo:

viglie con frutti a forma di fallo. Si veda la scheda di H. STAMPFER, *scheda n.2*, in *Il Gotico nelle Alpi*, pp. 406-407.

²⁰³ Alcune osservazioni sulla costruzione di questo tipo di cicli figurativi, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo di allegorie e scene narrative, sono state avanzate da H. BELTING, *The new role of narrative in public painting of the Trecento*. *Historia and Allegory*, «Studies in the History of Art», 16, 1985, pp. 151-168.

²⁰⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa Visione*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, a cura di V. Branca, 1974, pp. 23-272, canti IV-XXIX, pp. 158-221.

1. Amore profano (come concetto) --> che può essere esemplificato attraverso una serie di *exempla amoris* --> dai quali viene estrapolata la *Fontana di giovinezza*, che assurge a simbolo del concetto stesso
2. Gloria mondana --> *exempla* --> *Prodi* ed *Eroine*
3. *Aeternitas* (Rivelazione) --> *exempla* --> *Crocifissione* e *Santi*

A mia conoscenza, di un simile programma iconografico, in cui singoli *exempla* vengono adottati come simboli di concetti astratti e, in questa forma, contrapposti tra loro, non esistono esempi nell'arte cortese medievale; probabilmente, sarebbe difficile trovarne anche tra le creazioni più mature del Rinascimento o del Manierismo²⁰⁵.

È quanto mai improbabile che il ciclo della Manta sia davvero stato progettato secondo uno schema del genere. I soggetti degli affreschi, lo si è chiarito a sufficienza, erano temi assai diffusi nella decorazione delle dimore nobiliari, in cui erano caricati di valenze ben precise (ludiche e favolose per la *Fontana*, celebrative per i *Prodi* e le *Eroine*), lontane dal significato che viene loro attribuito nell'ipotesi interpretativa di Silva. Non possiamo pensare che un pubblico che ben conosceva quei soggetti nelle loro accezioni comuni, che era abituato a vederli rappresentati sulle pareti dei palazzi, nelle tappezzerie, sui cofanetti d'avorio e sulle valve di specchio, davanti agli affreschi della Manta ne riconoscesse un utilizzo in chiave allegorica, al fine di veicolare un significato per molti versi opposto a quello loro assegnato usualmente.

Nelle pitture della sala baronale non c'è alcun elemento che suggerisca esplicitamente la necessità di un'interpretazione allegorica unitaria. In altri contesti, forse, questo fatto potrebbe non essere particolarmente significativo, ma per il tardo Medioevo non è così. Si pensi alle allegorie pittoriche più complesse messe in scena nei cicli di affreschi basso medievali che conosciamo: non si troverà un caso in cui la presenza di un'allegoria, di un piano di significato che presupponga un'interpretazione, non sia esplicitata palesemente.

²⁰⁵ Fra gli esempi che mi vengono alla mente, l'unico ciclo di affreschi per il quale è stata proposta un'interpretazione simile è quello di Perugino al Collegio del Cambio di Perugia: Giustizia, Fortezza, Prudenza e Temperanza vi compaiono personificate, mentre alle virtù teologali si sarebbe fatto riferimento attraverso la serie di *Profeti e Sibille* (Speranza), la *Natività* (Carità) e la *Trasfigurazione* (Fede). L'interpretazione è citata da: E.H. GOMBRICH, *La stanza della segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo*, in *Id.*, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 2002 (ed. or. 1972), pp. 93-109: 95.

Ci saranno personificazioni, singole o in atto di interagire fra loro; ci saranno iscrizioni di corredo, che indirizzano lo spettatore nel decifrare il messaggio dell'opera; ci sarà, più in generale, un'associazione di elementi che rendono indubbia la presenza di un significato ulteriore: nel Palazzo Pubblico di Siena nessun visitatore potrà mai pensare che l'affresco con gli *Effetti del buon governo* sia semplicemente un paesaggio idillico, una delle tante raffigurazioni di campi, boschetti, villani al lavoro e nobili a diporto; perché la presenza, lì accanto, di un'intera corte di personificazioni e di un apparato di iscrizioni esplicative ci avverte che deve trattarsi di qualcosa di più²⁰⁶.

In effetti, per il programma iconografico ipotizzato per la sala baronale non solo mancano confronti fra le opere figurative realmente realizzate, ma, a mia conoscenza, non se ne rinvencono neppure fra le dotte *ekphraseis* dei letterati. Si legga, per citare un solo esempio, il noto carme di Baudri de Bourgueil dedicato ad Adele di Blois, figlia di Guglielmo il Conquistatore²⁰⁷. L'immaginazione del poeta assembla un ricco apparato di raffigurazioni per ornare la camera della contessa, descrivendo la sala non qual è veramente, ma quale dovrebbe apparire per adeguarsi al rango della sua illustre ospite²⁰⁸. Troviamo un programma iconografico enciclopedico, in cui sono radunate le immagini delle Arti e delle Virtù; le pareti vengono tappezzate con scene della mitologia antica, della Bibbia, della conquista normanna dell'Inghilterra; la stanza intera viene trasformata in un microcosmo, racchiuso fra la raffigurazione della volta celeste – sul soffitto – e un mosaico con la *mappa mundi* sul pavimento: ma siamo ancora ben distanti da un'allegoria unitaria come quella ravvisata nella sala baronale.

²⁰⁶ Sull'importanza dei 'segnali' che rendono esplicita la presenza di un'allegoria nell'arte del basso Medioevo, si veda ad esempio: C. HECK, *L'allégorie dans l'art médiéval entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge*, pp. 7-22: 10.

²⁰⁷ BAUDRI DE BOURGUEIL, *Cœuvres poétiques*, éd. par P. Abrahams, Genève 1974 (ed. or. Paris 1926), carme n. CXCVI. Un'edizione più recente, che purtroppo non ho potuto consultare, si trova in *Baldricus Burgulianus, Carmina*, ed. K. Hilbert, Heidelberg 1979. Sulla descrizione di Baudric e sulle sue tangenze con l'arte dell'epoca, si vedano: J.Y. TILLIETTE, *La chambre de la comtesse Adèle: savoir scientifique et technique littéraire dans le c. cxcvi de Baudri de Bourgueil*, «Romania», 102, 1981, pp. 145-171; X. BARRAL I ALTET, *Poésie et iconographie: un pavement du XIIIe siècle décrit par Baudri de Bourgueil*, «Dumbarton Oaks papers», 41, 1987, pp. 41-54 ed ID., *Le plafond cosmologique de la chambre de la comtesse Adèle de Blois d'après Baudri de Bourgueil*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1988, pp. 85-92.

²⁰⁸ TILLIETTE, *La chambre de la comtesse Adèle*, p. 153.

3.3. *Esegesi scritturale, layers of meaning*

La questione è complessa, ma di grande interesse, dal momento che sottende il problema della correttezza o meno di applicare alle opere figurative gli schemi di interpretazione con cui venivano letti i testi letterari. Ernst Gombrich, in un saggio esemplare sugli intenti e sui rischi dell'interpretazione iconografica, ha messo in guardia dall'adottare lo stesso approccio per opere figurative ed opere letterarie:

Veramente, come viene talvolta postulato, [le opere figurative] dovevano mostrare i quattro sensi distinti che l'esegesi attribuiva alla Scrittura e Dante nientemeno voleva vedere applicati all'interpretazione del suo poema? Non conosco testo medievale o rinascimentale che applichi questa dottrina alle opere pittoriche²⁰⁹.

Il saggio di Gombrich si riferisce al contesto, assai più complesso, della pittura rinascimentale, ma lo stesso avvertimento va ripetuto a maggior ragione per l'ambiente dell'arte di corte, in cui le pratiche di costruzione iconografica, come abbiamo visto, sono decisamente semplificate. A dispetto dell'evidenza, tuttavia, negli studi permane alle volte la tendenza a ritenere l'arte secolare del Basso Medioevo un ambito privilegiato per la complessità iconografica, addirittura per l'allegoria ermetica. Sullo sfondo c'è il luogo comune secondo cui il Medioevo si sarebbe espresso costantemente *per speculum in aenigmate*; e il desiderio di trovare raffigurazioni misteriose e significati nascosti sembra venir attizzato con particolare facilità dai soggetti iconografici profani – anche nei casi in cui, come alla Manta, si tratta di temi che erano all'epoca del tutto consueti²¹⁰.

Nel rimarcare l'incongruenza dell'approccio esegetico scritturale rispetto alle opere pittoriche, Gombrich si preoccupava di dissuadere anche da un'altra tentazione: la ricerca di diversi «livelli di significato», di interpretazioni multiple per un solo oggetto²¹¹. Anche in questo caso, non ci sono attestazioni medievali o rinascimentali di un simile approccio interpretativo applicato alle opere figurative. L'idea dell'esistenza di livelli di significato

²⁰⁹ E.H. GOMBRICH, *Introduzione. Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, in ID., *Immagini simboliche*, pp. 15-37: 28.

²¹⁰ Contro queste tendenze si è espresso di recente HECK, *L'allégorie dans l'art médiéval*.

²¹¹ GOMBRICH, *Introduzione. Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, pp. 28-30.

sovrapposti è estranea alle pratiche iconografiche medievali, che, come abbiamo detto più volte, tendono all'univocità, anche nel caso delle allegorie²¹². Ciononostante, di recente, una lettura pluristratificata di questo tipo è stata applicata proprio agli affreschi della sala baronale.

L'autore della proposta è Lorenz Enderlein, che ho già avuto occasione di citare in merito all'interpretazione dell'impresa di Valerano²¹³. Nell'esaminare il ciclo della Manta, lo studioso mira esplicitamente ad un'interpretazione polisemica attraverso l'utilizzo di paradigmi letterari:

This essay aims to demonstrate how the process of deciphering the program's implicit intentions [...] corresponds to the practices of reading medieval literary allegories. Moving up and down along the frescoes, the viewer gathers layers of meaning without necessarily reaching a definite or ultimate conclusion²¹⁴.

Benché intenzionato a dimostrare la corrispondenza fra interpretazione iconografica ed esegesi letteraria, Enderlein, in realtà, si limita ad applicare *a priori* tale lettura al ciclo della Manta, forzando le raffigurazioni ad adattarsi ai vari livelli di significato che egli intende portare alla luce. Fondamentalmente, l'idea è che tutte le interpretazioni attribuite dalla critica al ciclo di pitture siano ugualmente valide, anche quando in contrasto tra loro: corrisponderebbero, semplicemente, a diversi *layers of meaning*.

Una veloce panoramica sui contenuti dello studio dovrebbe bastare a rendere palese la contraddittorietà e, soprattutto, l'infondatezza di un simile approccio interpretativo. Nella prima parte del saggio, viene posto l'accento sugli elementi grotteschi e plebei dell'affresco della *Fontana di giovinezza*;

²¹² Come già ricordato da Gombrich, il solo ambito iconografico basso medievale in cui si rinviene effettivamente un gioco sull'ambiguità e la pluralità dei significati è quello delle imprese araldiche.

²¹³ Si veda *supra* p. 223. Accanto all'articolo di Enderlein si pone ora un secondo intervento della Meneghetti, all'interno del volume, uscito recentemente: M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino 2015, pp. 210-246. L'idea della contrapposizione fra le due raffigurazioni principali, volta ad arrestare virtualmente lo scorrimento del tempo, viene elaborata ulteriormente attraverso la sovrapposizione di allusioni religiose (proponendo di individuare riferimenti all'Epifania e al ministero del Battista nella *Fontana di giovinezza*), in una ricerca di molteplici livelli di significato che porta la studiosa a concludere: «se le pareti della sala sono, come sono, un libro aperto, questo libro voleva probabilmente proporsi, seppur brachilogicamente, come il libro di tutti i "possibili", esistenziali ma anche, e anzi soprattutto, letterari» (*ibid.*, p. 244).

²¹⁴ ENDERLEIN, *The Wandering Mind*, p. 233.

questi ne connoterebbero il significato in senso negativo, esattamente come il paesaggio, che sarebbe una sorta di rovesciamento del *locus amoenus* («in the painting the *locus amoenus* appears narrow and claustrophobic»)²¹⁵. Per Enderlein, i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine* sono immagini topiche dell'immortalità della fama, ma ricadrebbero allo stesso tempo sotto il genere dell'*ubi sunt*. Inoltre i personaggi sono collocati in un giardino «clearly linked to the ideas of celestial and earthly paradise», che deriverebbe da una contaminazione con l'iconografia del giardino d'Amore²¹⁶. In questo contesto, la presenza delle eroine sarebbe dovuta in primo luogo ad un «erotically charged principle of complementation to the male series»²¹⁷. L'ibridazione con l'iconografia del giardino d'Amore stabilirebbe inoltre un legame con l'affresco della *Fontana* (a cui però, poco prima, lo studioso aveva negato ogni connotazione paradisiaca). Ancora, il tutto vorrebbe rappresentare un'allegoria del buon governo, in cui la serie dei prodi sarebbe connotata in senso dinastico (e in cui vediamo ritornare la teoria del significato genealogico dei rametti sugli alberi)²¹⁸.

1a-c

A questo punto dell'esegesi si entra in un altro *layer of meaning*, e la situazione si rovescia: ora la *Fontana* è connotata positivamente, come scherzo giocoso sul tema dell'eternità, mentre i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine* passano a recitare il ruolo di malinconici *seigneurs du temps jadis*²¹⁹. Interviene quindi un nuovo cambio di prospettiva: il ciclo sarebbe inoltre una celebrazione della vicenda d'amore tra Valerano e Clemenza²²⁰. A sostegno di «such a personal and erotic reading» viene fatto riferimento agli affreschi della Camera d'Oro del castello di Torrechiara (opera che, in realtà, non ha alcun legame con gli affreschi della Manta)²²¹. Infine, Enderlein riprende l'inter-

²¹⁵ *Ibid.*, p. 241.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 246.

²¹⁸ Ci si aspetterebbe che anche Enderlein accettasse la tesi della galleria di ritratti dei marchesi di Saluzzo, che invece, se non altro, rifiuta: *ibid.*, p. 255.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 246.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 236-237, 246-249.

²²¹ Si tratta infatti di un ciclo di pitture interamente dedicato alla celebrazione allegorica esplicita della relazione adultera tra il signore del luogo, Pier Maria Rossi, e la sua amante Bianchina Pellegrini; il tutto è giocato in chiave araldica attraverso la figura-guida di una donna in abiti da pellegrina, chiaro riferimento al casato di Bianchina. Sull'opera si vedano: J. WOODS-MARSDEN, *Pictorial legitimation of territorial gains in Emilia: the iconography of the Camera Peregrina Aurea in the Castle of Torchiara*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, ed. by A. Morrogh, 2 voll., Florence 1985, II. *Art, Architecture*, pp.

pretazione di Fajen e legge il ciclo come trasposizione figurativa del *Livre du chevalier errant*, ponendo l'accento sulla «melancholic view of history» in cui Valerano avrebbe trasposto la propria frustrazione per la nascita illegittima e le sconfitte subite²²².

3.4. *Le pitture della Manta e l'arte secolare di area alpina*

Non intendo ribattere puntualmente alle posizioni di Enderlein: le incongruenze interne all'interpretazione sono evidenti, e spero che il materiale esposto nel corso di questo lavoro basti a smentire le posizioni più ingiustificate, come la necessità di ipotizzare una contaminazione fra iconografia dei prodi e giardino d'Amore, o l'idea che Valerano abbia risentito della propria posizione di figlio illegittimo.

È interessante notare, tuttavia, che solo il ciclo della Manta, fra le testimonianze dell'arte secolare di area alpina, è stato preso ad oggetto di interpretazioni così complicate. Ci si può domandare cosa spinga a ricercare nelle pitture della sala baronale una tale fantasmagoria di significati, o a interpretarle come un'allegoria morale, un *itinerarium mentis* che conduce a una verità superiore. Come si è accennato in apertura all'articolo, sembra che ciò sia dovuto in buona misura ad uno sfalsamento di prospettiva, all'«illusione ottica» di cui parlava Huizinga: in confronto a quanto si è conservato dell'arte sacra, la produzione profana medievale è scomparsa quasi interamente²²³. Gli esempi che restano sono per la maggior parte di scarso valore artistico, spesso situati in luoghi periferici, così da rimanere, per lo più, ambito di studio per l'erudizione locale. Un ciclo della complessità figurativa e della qualità stilistica delle pitture della Manta svetta a tal punto al di sopra delle altre testimonianze da parer slegato rispetto all'immediato contesto. Eppure, non è così. Chi abbia la pazienza di studiare con attenzione quanto ci è pervenuto dell'arte secolare di area alpina potrà rendersi conto facilmente che il paesaggio figurativo è in realtà decisamente coeren-

553-570 e, benché giunga a conclusioni che non mi trovano concorde, C.J. CAMPBELL, *Pier Maria Rossi's Treasure. Love, knowledge and the invention of the source in the Camera d'Oro at Torrechiera*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della "periferia"*, a cura di G. Periti, Azzano San Paolo 2005, pp. 63-88.

²²² Enderlein, *The Wandering Mind*, pp. 249 e sgg.

²²³ «In un certo senso, è come se quel secolo avesse dipinto le sue virtù e descritto i suoi peccati; ma si tratta solo di un'illusione ottica» (HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, p. 315).

te, attraversato da tendenze comuni che travalicano i dislivelli qualitativi. Abbiamo visto come l'impaginazione degli affreschi della sala baronale non sia diversa da quella che si ritrova in molta della produzione secolare coeva, indipendentemente dalla qualità stilistica e dall'importanza della loro committenza; abbiamo visto che il parallelo pittorico più vicino all'affresco dei *Prodi* (i lacerti provenienti da Villa Castelnuovo) è opera del pennello maldestro di Giacomino di Ivrea, e che l'accostamento di soggetti eterogenei, senza nette divisioni fra una scena e l'altra, si ritrova tanto alla Manta quanto in pitture qualitativamente mediocri come quelle di Castellamonte. Allo stesso modo, se si vuole trovare in Piemonte un ciclo di affreschi in cui, come nella sala baronale, la celebrazione araldica del committente non sia relegata ai margini della raffigurazione (nel fregio, nello zoccolo, nel soffitto), ma si integri direttamente ai soggetti principali, bisogna entrare in una saletta del palazzo vescovile di Ivrea, in cui sempre Giacomino trasformò un soggetto assai comune – la raccolta della frutta – in una sorta di arme parlante del committente, il vescovo Jacobus de Pomariis, che portava sullo stemma un ramo fruttato di melo cotogno²²⁴.

17

Altro aspetto spesso frainteso nella valutazione del ciclo della sala baronale è la compresenza di soggetti sacri e profani. In realtà, benché sia stata più volte sottolineata come elemento apparentemente incongruente, e pertanto bisognoso di spiegazione allegorica²²⁵, la presenza di raffigurazioni sacre è del tutto consona alla sala di rappresentanza di una dimora signorile e alle esigenze di devozione privata dei committenti. Se è plausibile, come pare, identificare la nicchia del salone con la «cappella» menzionata da Valerio di Saluzzo della Manta, si ha la testimonianza che l'ambiente veniva usato, in particolari occasioni, addirittura per celebrare messa²²⁶. È un fatto sotto gli occhi di ogni medievista, ma è bene ribadirlo: nel Medioevo – e nella società raffinatissima del suo scorcio più tardo ciò è particolarmente evidente – non vi è netta demarcazione tra gli spazi del sacro e luoghi dell'esistenza profana. Messe e battute di caccia, preghiere ed affari amministrativi fanno parte allo stesso titolo dell'esistenza di una corte. L'aristocrazia del

²²⁴ Si vedano: MORETTO, *Lo splendido giardino di Ivrea* e DEBERNARDI, *L'aubépine de Valeran de Saluces*.

²²⁵ Ad esempio in FAJEN, *Malinconia di un lignaggio*, p. 128.

²²⁶ Archivio di Stato di Torino, ms. Ja.VIII.1, c. 271v.

tardo Medioevo ne ha lasciato testimonianza evidente proprio attraverso le pratiche della committenza artistica. In molti dei cicli con raffigurazioni dei nove prodi che abbiamo elencato compaiono immagini sacre frammiste ai soggetti profani²²⁷. Questa commistione, che a noi può apparire insolita, non era tale per il Medioevo: ed è frequentissima, come si è detto, nei cicli di pitture che decorano le dimore alpine in epoca gotica, in nessuno dei quali è usata per mettere in luce un particolare significato allegorico dell'insieme, come si è voluto supporre per la Manta²²⁸. La presenza simultanea di sacro e profano, di dramma e di farsa, di raffinatezza e di comicità plebea può essere disturbante ai nostri occhi, ma è uno dei tratti più caratteristici dell'epoca. La Griseri stessa lo aveva ben presente, nel riferirsi alla impietosa rappresentazione del martirio di san Quintino: «e tanto più impressiona questo ritratto di un fatto crudele per affiancarsi nella sala baronale alla serie dei *Prodi* e delle *Eroine*, accanto alla *Fontana di giovinezza*. Un contrasto che parrebbe esemplare anche al Huizinga, per la doppia componente dell'autunno del Medioevo»²²⁹.

Se calati nel contesto dell'arte cortese quattrocentesca, gli affreschi della Manta, per essere compresi, non sembrano richiedere all'osservatore la ricerca di sensi ulteriori di particolare complessità. Verosimilmente ci troviamo di fronte ad una delle due tipologie di costruzione iconografica che abbiamo evidenziato nella pittura alpina: il 'ciclo composito' formato da soggetti tipici accostati fra loro, senza presupporre un significato unitario.

I tentativi di interpretazione nei quali si sono cimentati gli studiosi paiono dettati, in gran parte, da una sorta di fraintendimento estetico, dall'apparente inconciliabilità delle pitture della Manta con gran parte dell'arte secolare dei territori a cavallo fra pianura padana e Oltralpe. La sala baronale ci appare, oggi, un esempio unico: un ambiente interamente rivestito da raffigurazioni di una ricchezza e di una coerenza compositiva che non ha eguali fra ciò che è rimasto della pittura secolare gotica dell'arco alpino. È proprio questa straordinaria unità d'insieme, in cui il paesaggio movimentato della *Fontana di giovinezza* si integra perfettamente, attraverso la ripre-

²²⁷ Si veda l'elenco alle pp. 208-212.

²²⁸ Compresenza di soggetti sacri e profani negli stessi ambienti si ritrova, ad esempio, a Quart, Fénis, Marseiller, Castellamonte e Les Loives.

²²⁹ GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, p. 72.

sa del prato fiorito e delle chiome degli alberi, con il quieto verziere della parete dei *Prodi*, a suggerire allo spettatore l'esistenza di un senso unitario, che legghi anche nell'interpretazione due raffigurazioni saldate così organicamente sul piano compositivo. In realtà, come abbiamo visto, per i signori del Quattrocento queste rappresentavano probabilmente piacevoli motivi tratti dalla letteratura e dalla storia del passato, rivestiti, per quanto riguarda la serie dei *Prodi*, di un'aura eroica che ben si prestava alla celebrazione del proprio casato.

1, 4

In conclusione, alla luce delle testimonianze che abbiamo raccolto ed esaminato non sembra che l'interpretazione moralizzata delle pitture della sala baronale possa trovare conferma. Negare che il ciclo sia stato ideato per veicolare un complesso significato allegorico non significa, tuttavia, sminuirne il valore e la complessità. Probabilmente, era proprio la compresenza di raffigurazioni auliche e burlesche, di rievocazione delle età più remote e di celebrazione del presente a conferire agli affreschi, già all'epoca della loro realizzazione, un fascino particolare. Il fatto che in anni recenti essi siano stati oggetto di tentativi di interpretazione che li avvicinano per complessità ad opere del Medioevo umanistico o del Rinascimento è, semmai, un segno ulteriore di questa straordinaria qualità artistica.

Abstract

The fifteenth-century frescoes of the castle of La Manta, Piedmont, are generally believed to convey a complex allegorical meaning, in which moral and religious messages mingle with dynastic and political references. However, an examination of the subjects of the paintings (the *Nine Worthies* and the *Nine Heroines*, the *Fountain of Youth*, the *Crucifixion with the Baptist and Saint Quentin*), and a reconstruction of the artistic and historical background of the frescoes lead to reject such a hypothesis, suggesting that originally the cycle was not meant to be read as an allegory. The discussion touches on some specific aspects regarding the paintings (celebration of the patrons, meaning of the heraldic elements, visual models, literary sources), as well as on the general processes involved in the creation of iconographic programmes in medieval secular art.

Referenze fotografiche

- © Foto L. Debernardi: 1, 7, 8, 11, 16, 17, 18, 19
- © Parigi, Bibliothèque nationale de France: 9, 10, 14
- © Vienna, Österreichische Nationalbibliothek: 12, 15
- © Londra, The Warburg Institute: 23, 24b, 29
- © Colmar, Musée d'Unterlinden: 22, 24c



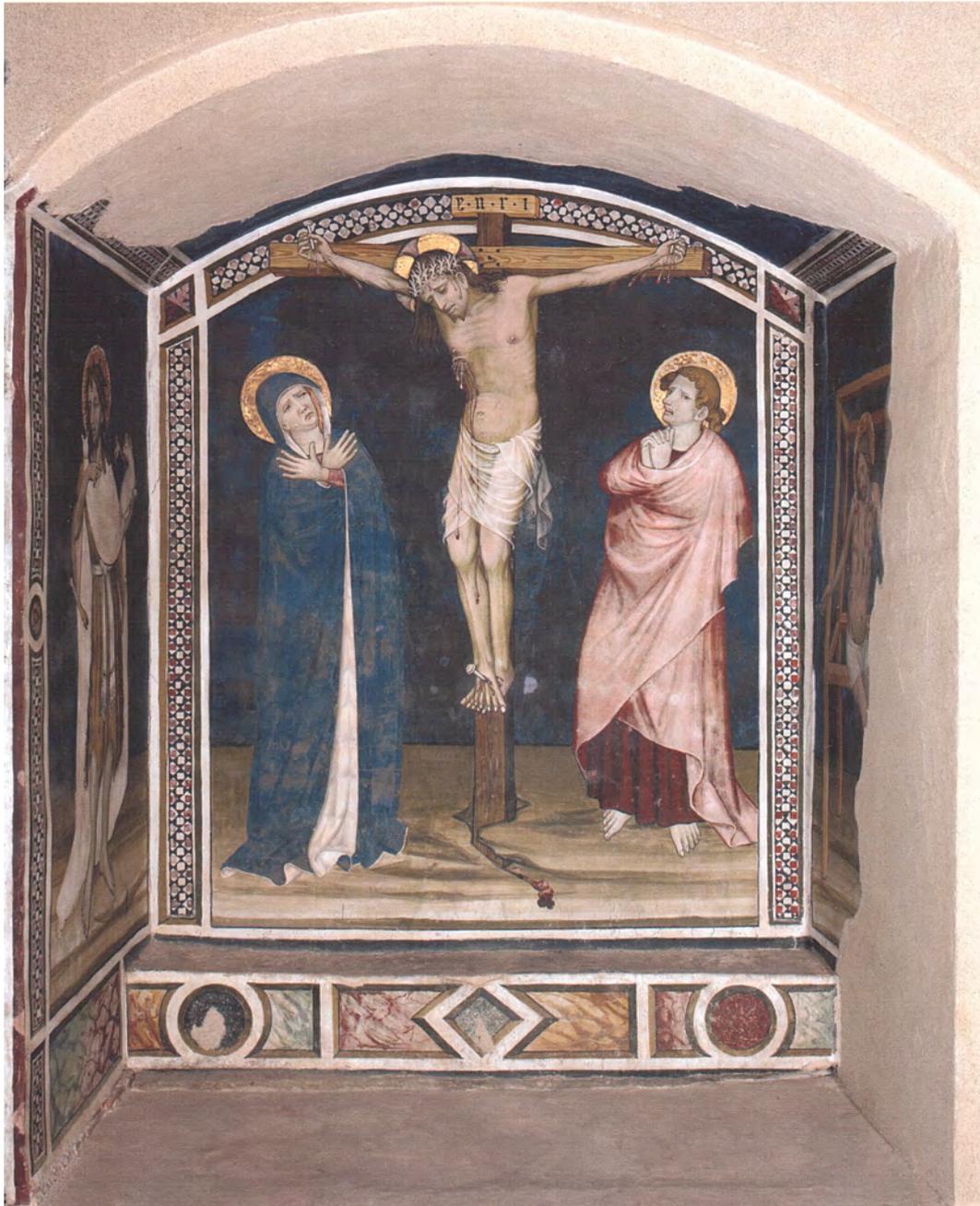
1. Castello della Manta, sala baronale. Veduta delle pareti ovest e nord.

1a-c. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine*:

- Giulio Cesare, Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo;
- Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione, Delfile,
- Sinope, Ippolita, Menalippe, Semiramide, Lampeto.

Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, pp. 90-91).

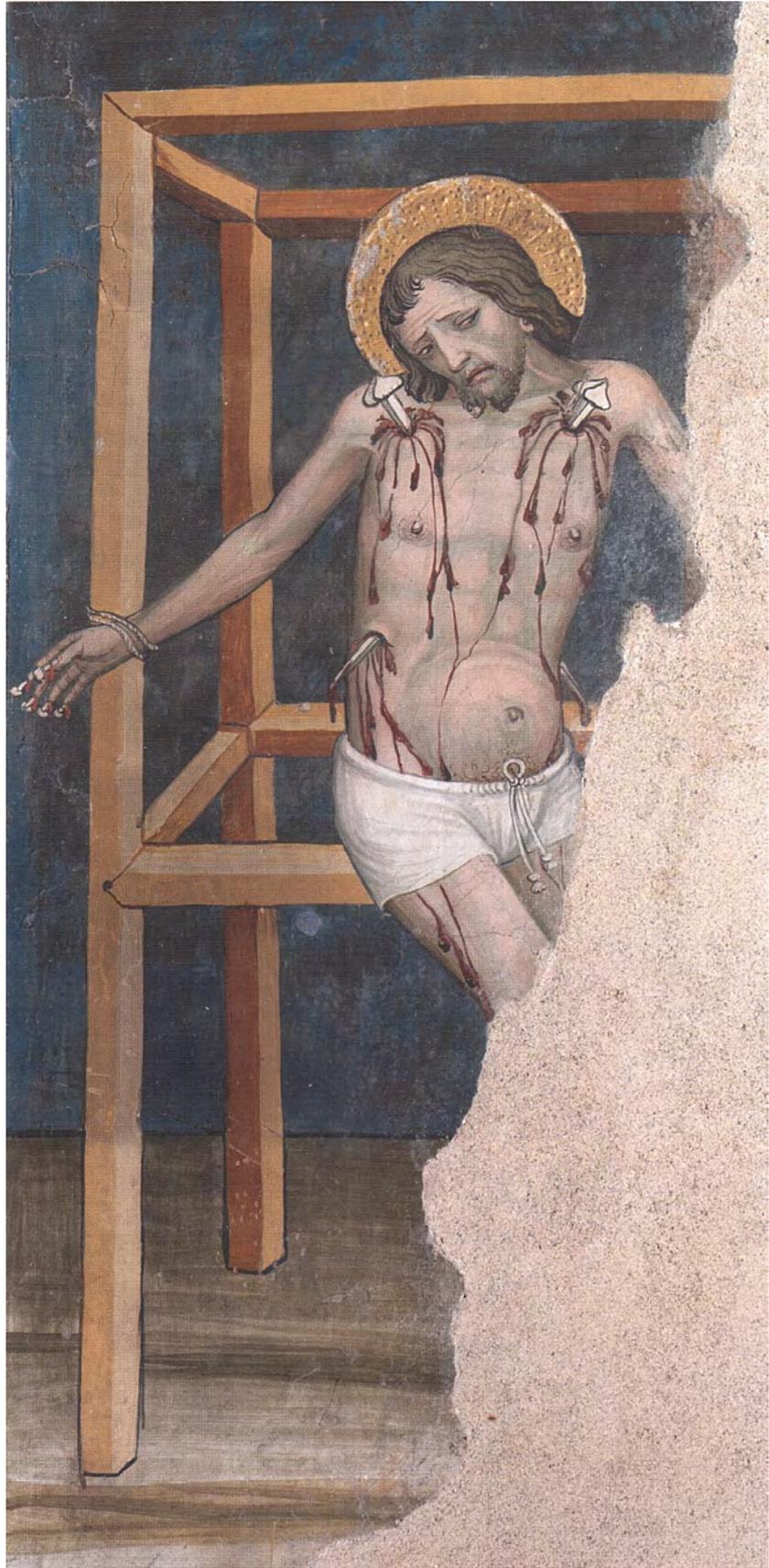




2. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni Evangelista; San Giovanni Battista e San Quintino*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 112).

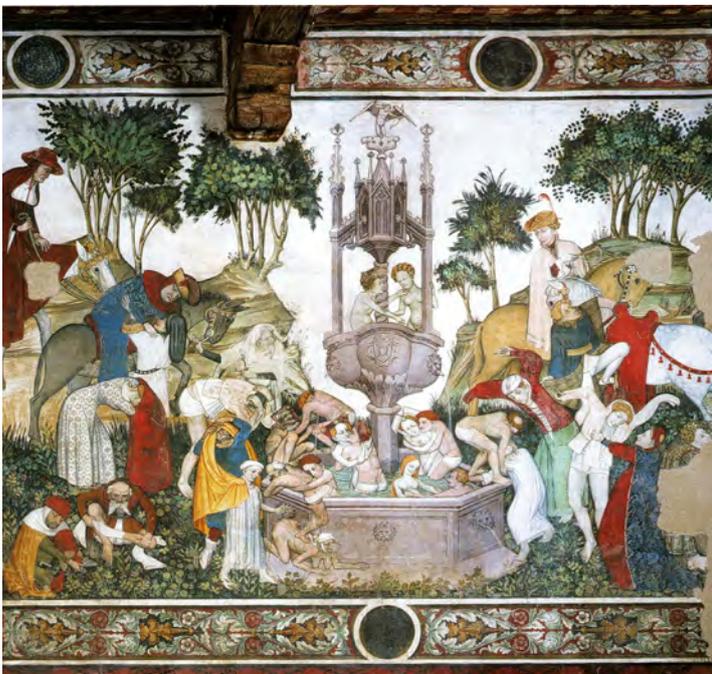
Nella pagina seguente:

3. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *San Quintino*, particolare degli affreschi della nicchia sulla parete est. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 114).





4. Castello della Manta, sala baronale. Veduta delle pareti sud e ovest (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 46).



4a. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Il bagno nella fontana di giovinezza*. Castello della Manta, sala baronale (da S. BAIOTTO, S. CASTRONOVO, E. PAGELLA, *Arte in Piemonte. Il Gotico*, Ivrea 2003, p. 131).



5. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Ettore e Alessandro Magno*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 89).



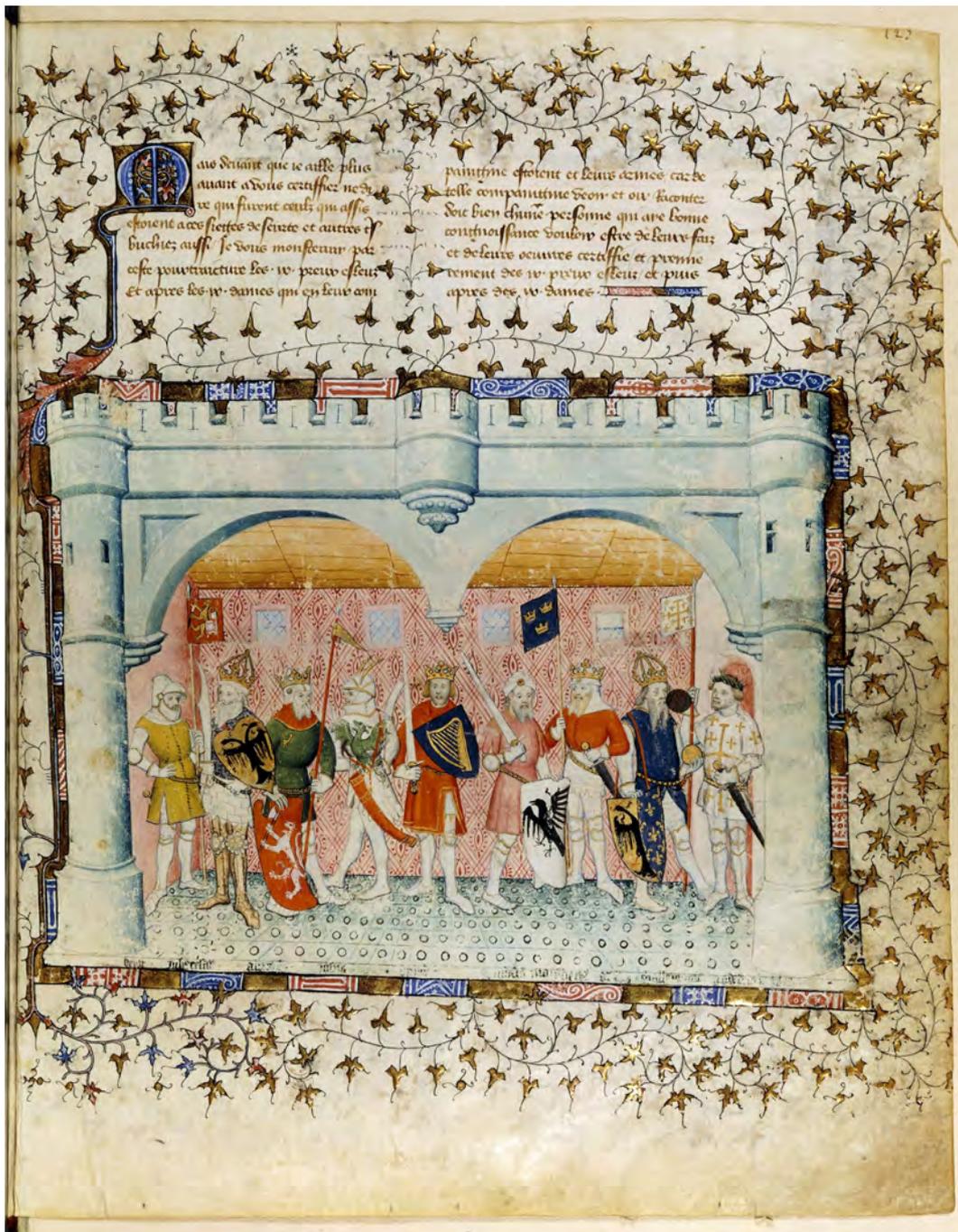
6. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Pentesilea*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 92).



7. Graffito sulla cornice del *titulus* di Ettore, sec. XVI. Castello della Manta, sala baronale, parete ovest.



8. Graffito sul velario al di sotto del *titulus* di Pentesilea, sec. XVI. Castello della Manta, sala baronale, parete est.



9. MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *I Nove Prodi*, inizio sec. XV (in TOMMASO III, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 125r).



10. MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *Le Nove Eroine e le armi di Beatrice di Ginevra, Tommaso III di Saluzzo e Margherita di Roucy*, inizio sec. XV (in TOMMASO III, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 125v).



11. GIACOMO JAQUERIO, *Uomo dei dolori*, primi decenni del sec. XV. Buttigliera Alta (Torino), Precettoria di Sant'Antonio di Ranverso.



12. ANONIMO MINIATORE BOEMO, *Carlo IV di Lussemburgo e Bianca di Valois*, 1550-1574 ca (in *Stammbaum Kaiser Karls IV*, cc. 126v-127r).



13. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, gruppo di suonatori, particolare della *Fontana di giovinezza*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 86).

.xlii.

Fortuna cito uerere dum dua profere
 cubus in sempiternum spaxulum panne
 postem omnibus non reperit pa
 tabulum populus ergo uenturus si tunc
 metam ascendere qd si forstem cassinus
 cum tanta tibi uerere suat eagan qui
 fructus delabi sit in profundum post ze
 pterius plus ledit breuo ut gaudia
 lucris. unde nichil melius quam in
 habuisse secundum **D**eruo her
 uerunt.

Duonam scia lacrimam helinea
 usphionum iulhes que gallos uiderat te
 uir quo regnaue rar leo ceano
 sudio suo uere inu. in mece pna
 ca lomo auanar exillio nado ms

Dica ou dolum acciure. omnia sunt ho
 minum tenu pendena filo et subico
 ca si que ualuerit
 Puunt

uere ya gremocant muelle
 Au mer la pure en herille
 Et me fait penser toy somant
 C est que herisse li en couuent
 samel d'assongier sa vie
 la fame or a ea lieque
 ar la fontaine de iouent
 a veule que il et son couuent
 e d'augent pour reiouent
 a ne se sangnent deuenir
 iclar plus que maanfale
 e fu la font t'etue ale
 non p'ussant et li anree
 our anee fur la son tierce
 t arement deun aide
 a fause gent de tout bien de
 odure et p'ocher aounee
 ch fong gere vne buce
 e la quelle ch'astun sa face
 estoit et ea uelleste effice

Hic fons hic Deum Aqua de
 gitione vna d'amp
 infame a
 p'ien

14. MAESTRO DEL ROMAN DE FAUVEL, *La Fontana di giovinezza*, inizio sec. XIV (in GERVAIS DU BUS, CHAILLOU DU PESTAIN, *Le Roman de Fauvel*, c. 42r).



15. JEAN COLOMBE, *I Nove Prodi e Bertrand du Guesclin*, 1462 ca (in SEBASTIEN MAMEROT, *Traité des Neuf Preux et des Neuf Preues*, c. 1r).



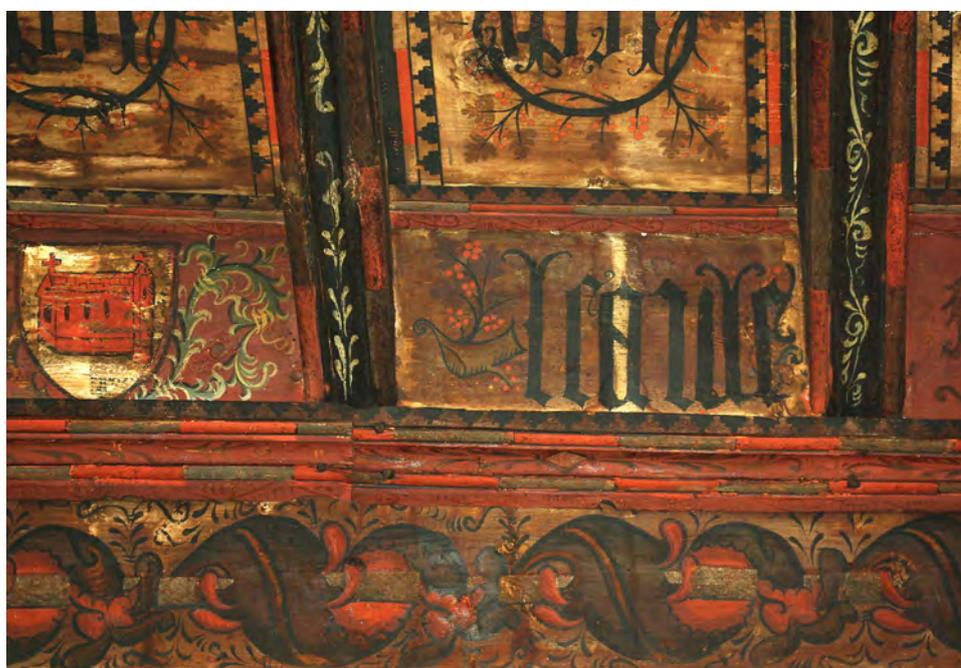
16. Resti di *tituli* appartenenti ad un ciclo con *I Nove Prodi*, fine sec. XV. Saluzzo (Cuneo), edificio privato.



17. GIACOMINO DA IVREA, *I Nove Prodi*, lacerto proveniente dal castello di Villa Castelnuovo, secondo quarto del sec. XV. Cuorgné (Torino), Museo Archeologico dell'Alto Canavese.



18. Motto *lecte* circondato da una corona di biancospino, particolare di un soffitto dipinto, sec. XV. Saluzzo, Casa di Davide.



19. Stemma Della Chiesa e motto *leauté* accompagnato da un rametto di biancospino, particolare di un soffitto dipinto, sec. XV. Saluzzo, Casa di Davide.



20. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Goffredo di Buglione*, particolare del copricapo. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 102).



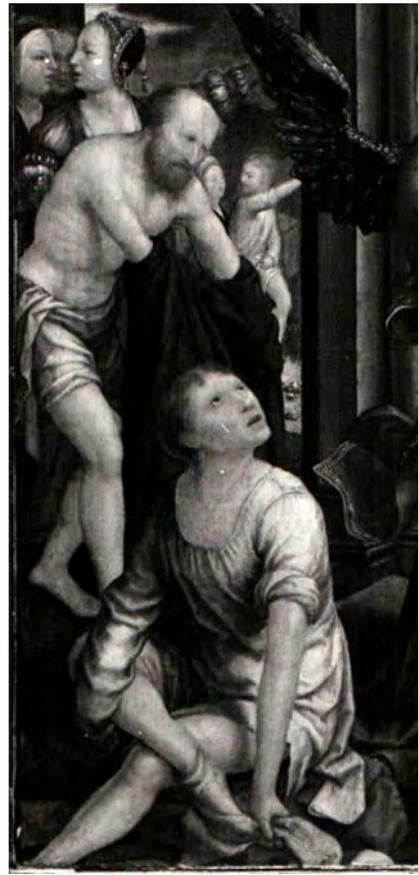
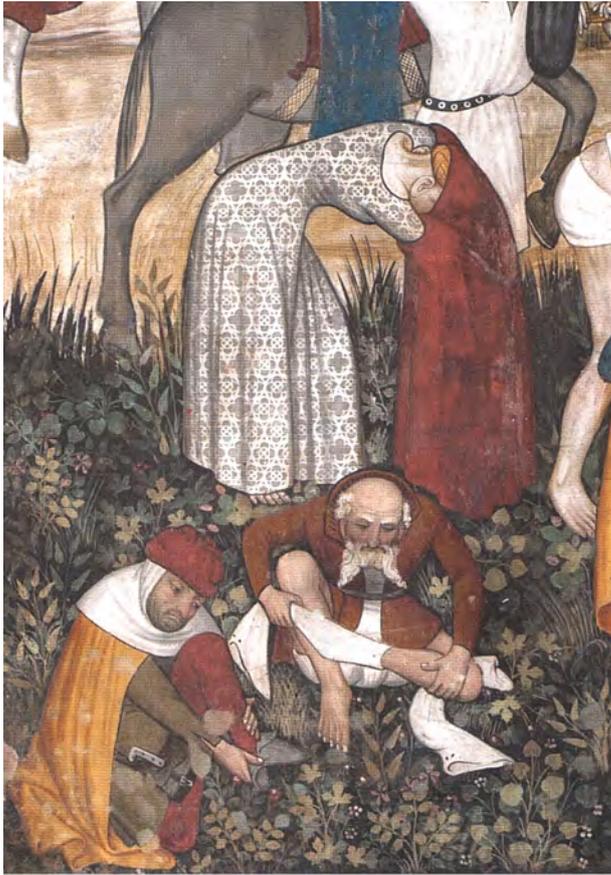
21. Palazzo Trinci di Foligno, veduta del corridoio con *I Nove Prodi* e *Le età della vita*, 1411-1412 ca (da A. CALECA, B. TOSCANO, *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, Livorno 2009, tav. XXIII).



22. ARAZZIERI ALSAZIANI, *La fontana di giovinezza*, 1430-1435 ca. Colmar, Musée d'Unterlinden.



23. JEAN BELLEGAMBE, *Trittico del bagno mistico*, primo terzo del sec. XVI. Lille, Musée des Beaux-Arts.



24a-c. *Personaggi che si spogliano per entrare nella fontana di giovinezza.*
In senso orario, particolari delle figg. 4a, 23, 22.

Nella pagina seguente:

25. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Cervo nei pressi della fontana di giovinezza.* Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 57).



26. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Semiramide*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 108).

27. ARAZZIERI FIAMMINGHI, *Semiramide riceve la notizia della ribellione di Babilonia*, fine sec. XV. Honolulu, Museum of Art.



28. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Lampeto*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 109).



29. ARAZZIERI FIAMMINGHI, *Ippolita e Menalippe si armano alla presenza della regina delle Amazzoni*, particolare, fine sec. XV. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

LETTERE VASARIANE RITROVATE
(CON MISSIVE DI GIOVANNI BATTISTA BUSINI,
ASCANIO CONDIVI E ALTRI ARTISTI A LORENZO RIDOLFI)

ELIANA CARRARA

La storia è eguale a ogni altra disciplina. Ha bisogno di buoni operai e di buoni capomastri, capaci di eseguire correttamente il lavoro secondo piani altrui. Ha bisogno anche di alcuni buoni ingegneri. E costoro debbono vedere le cose da un poco più in alto che dal basamento. Devono poter tracciare piani, vasti piani, larghi piani, alla cui realizzazione possano poi lavorare utilmente i buoni operai e i buoni capomastri. E per tracciare ampi e vasti piani, occorrono spiriti grandi ed elevati.

Bisogna avere una chiara visione delle cose. Bisogna lavorare d'accordo con tutto il movimento del proprio tempo.

Bisogna avere orrore di quanto è meschino, angusto, povero, antiquato. In breve, bisogna saper pensare*.

Nel corso del monumentale lavoro di edizione delle lettere di Vasari, Karl Frey¹ provò a rintracciare, senza esito, un gruppo di missive già precedente-

Una prima versione del testo (*Vasari's Letters*) è stata presentata al 58th Annual Meeting of the Renaissance Society of America (Washington, 24 marzo 2012): mi è gradito ricordare Alexandra Hoare e Devin Therien, gli organizzatori del *panel* (*Artist's Letters, 1400-1700*), Deborah Parker che lo presiedette, Liana De Girolami Cheney, Sharon Gregory e Philip Sohm, fra gli intervenuti, per le loro stimolanti osservazioni: a tutti va il mio ringraziamento più sentito. Ringrazio poi il personale della Sala Consultazione dell'Archivio di Stato di Firenze, e il Direttore dell'Archivio di Stato di Parma, Graziano Tonelli, insieme con Valentina Bocchi e Alberta Cardinali, per la disponibilità e la collaborazione. Grazie infinite per aiuti e indicazioni a Giulia Ammannati, Dario Brancato, Emanuela Ferretti, Carlo Alberto Giroto, Salvatore Lo Re, Anna Siekiera e, soprattutto, a Veronica Vestri per la sua paziente e competente attenzione. Dedico il lavoro, purtroppo *in memoriam*, a Monica Donato, con cui ho molto discusso di temi vasariani in occasione dei suoi corsi alla Scuola Normale Superiore, quale affettuosa e sincera testimonianza di amicizia e di stima.

Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: è stata distinta *u* da *v*; si è reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno, che è stato seguito anche per la divisione delle parole e l'impiego delle maiuscole; sono però state conservate alcune occorrenze dell'uso delle lettere maiuscole per rispettare una consuetudine del linguaggio di corte (ad esempio: *Duca, Signore, Messere*). È stato altresì mantenuto l'*usus scribendi* vasariano di rendere in lettere maiuscole concetti rilevanti per l'autore (ASTREA). Sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto, tranne titoli onorifici quali: S. = *Signoria*, S. V. = *Signoria Vostra* o V. S. = *Vostra Signoria*. Fra parentesi quadre, infine, viene posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione per errore dello scrivente o per guasto meccanico (lacuna nel supporto cartaceo o rifilatura del foglio). Le missive sono pubblicate in ordine cronologico, facendo precedere le lettere di Vasari a quelle degli altri corrispondenti.

*L. FEBVRE, *Vivere la storia* (1941), in ID., *Problemi di metodo storico*, trad. it. di C. Vivanti, Torino 1976, pp. 139-154: 153.

¹ Sullo studioso tedesco (1857-1917), in attesa del saggio, in corso di stampa, di F. JONIEZ, *Carl Frey (1857-1917) e il rapporto fra Stilkritik e Quellenkritik*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, atti del convegno in memoria di L. Bellosi e M. Boskovits (Firenze 2013), a cura di F. Caglioti *et al.*, si veda la breve voce biografica pubblicata nel *Dictionary of Art Historians*, ed. by L. Sorensen <<https://dictionaryofarthistorians.org/freyk.html>> (ultima consultazione 25/02/2015), che rimanda a J. SOUTHOORN, *Frey, Karl*, in *The Dictionary of Art*, ed. by J. Turner, New York, XI, 1996, p. 770.

mente pubblicate da Enrico Ridolfi² e poi ristampate da Gaetano Milanese³:

Leider hat Milanese eine nähere Angabe unterlassen, in welcher Abteilung des Staatsarchives [*scil.* di Firenze] diese Briefe aufbewahrt werden; daher es trotz Monate langen Suchens, an dem sich auch die Beamten von ASF. eifrig beteiligt haben, unmöglich gewesen ist, ihre Originale aufzufinden und sie auf die Treue und vor allem auf die Vollständigkeit ihres Abdruckes zu prüfen⁴.

Lo studioso tedesco precisava inoltre che le lettere erano state «zum ersten Male herausgegeben von Milanese in: Sei lettere inedite di G. Vasari, tratte dall'Archivio Centrale di Stato in Firenze. Lucca per le nozze Bongirani, dann in Vasari vol. VIII», probabilmente sviato da quanto Ridolfi aggiungeva come ringraziamento nella prima nota di commento alle misive edite:

Di queste sei lettere del Vasari, che devo alla gentilezza dell'egregio Gaetano Milanese, cinque sono dirette a Francesco Leoni mercante Fiorentino a Venezia, uomo di conto e legato in amicizia con artisti e letterati del suo tempo. Le carte di lui, sequestrate in Venezia per ordine di Cosimo I, furono trasportate a Firenze, ove rimasero depositate nell'Archivio de' Tribunali Giudiciali del Granducato, dal quale fecero passaggio nell'Archivio Centrale di Stato⁵.

² E. RIDOLFI, *Sei lettere inedite di Giorgio Vasari tratte dall'Archivio Centrale di Stato di Firenze*, Lucca 1868 (con dedica nell'occhiello: «XV gennaio MDCCCLXVIII / A Salvatore Bongirani / nelle sue nozze / con Isabella Ranalli / in segno d'affetto / E. Ridolfi»). Sulla figura del lucchese Enrico Ridolfi (1828-1909), si veda la voce biografica di M. CERVIONI, L. MOROTTI <<http://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=51663&RicProgetto=personalita>> (ultima consultazione 25/02/2015).

³ G. VASARI, *Le opere*, a cura di G. Milanese, 9 voll., Firenze 1878-1885, VIII, 1882, pp. 281-283, 289 e 291-292. Si vedano *infra* i docc. 1-3 e 5-7.

⁴ Si cita da *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, hrsg. von K. Frey, München 1923, p. 105 in nota. Sulle lunghe controversie legate alla pubblicazione dell'opera – postuma, in tre volumi, portati a compimento dal figlio solo nel 1940, mentre il secondo era apparso nel 1930 – e sull'aspra contesa con Giovanni Poggi, primo scopritore del fondo vasariano, si rimanda a A.M. VOCI, *La vendita dei diritti per la pubblicazione delle carte di Giorgio Vasari (1909-1910). Un caso di competizione scientifica in un'epoca di forti suscettibilità nazionali*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 83, 2003, pp. 207-263. Cfr. anche D. FRATINI, *Il primo progetto di Giovanni Poggi per un'edizione delle Vite di Giorgio Vasari (1908) e alcune lettere inedite del carteggio vasariano*, «Annali di Critica d'arte», 9, 2013, pp. 245-264: 249-254.

⁵ RIDOLFI, *Sei lettere*, p. 17, nota 1. Sappiamo dalle *Ricordanze* che Vasari dipinse a Venezia nel 1541 per Francesco Leoni, presso il quale l'artista dimorava, una *Sacra Famiglia con san Francesco*: «Ricordo come a dì primo di dicembre 1541 io arrivai a Venetia et mi messi in casa Francesco Lioni et Brancatio da Empoli, per istantiare lì qualche mese,

Le missive sono oggi confluite nella filza Acquisti e doni 67 I dell'Archivio di Stato di Firenze, un insieme composito di documenti vari⁶, in cui sono presenti numerose lettere che hanno come destinatario Lorenzo Ridolfi (1503-1576), esponente di spicco del partito antimedicco⁷ ma pure raffinato collezionista di antichità a Roma⁸ nonché possessore di un sontuoso palazzo a Firenze⁹.

et a Francesco sudetto feci un quadro grande in tela, drentovi lavorato a olio la Nostra Donna in terra col suo Figliolo in braccio et un San Giuseppe intero a sedere, così un San Francesco [...]»; si cita dalla c. 11r del ms. 30 dell'Archivio Vasariano di Arezzo (Casa Vasari): cfr. *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. del Vita, Arezzo 1927, pp. 37-38; il testo è disponibile anche *on line*: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ricordanze.pdf> (ultima consultazione 20/04/2015). Sul manoscritto in questione si veda: D. FRATINI, *Le Ricordanze di Giorgio Vasari (ms. 30 dell'Archivio Vasari di Arezzo, già ms. 64 dell'Archivio Rasponi Spinelli)*, in *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno (Firenze-Arezzo 2011), a cura di S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi, Firenze 2015, pp. 167-181. La tela è identificata con l'opera conservata al Los Angeles County Museum of Art: cfr. L. CORTI, *scheda n. 23*, in *Vasari. Catalogo completo*, Firenze 1989, pp. 40-41; PH. CONISBEE, *scheda n. 45*, in *The Ahmanson Gifts: European Masterpieces in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, ed. by Id., M.L. Levkoff, R. Rand, Los Angeles 1991, pp. 173-176; D. MURPHY, *Context and Meaning: An Investigation of The Holy Family with the Young St. John the Baptist Attributed to Giorgio Vasari in The Cummer Museum of Art and Gardens, Jacksonville, Florida*, «Explorations in Renaissance Culture», 39, 2013, pp. 23-39: 32 e fig. 4. Sulla figura di Francesco Leoni cfr. *infra* lettera 1 e nota 26.

⁶ Si veda quanto osserva Veronica Vestri nell'intervento che segue al saggio di chi scrive. Fra le lettere indirizzate a Francesco Leoni figura pure la missiva scrittagli nel novembre 1540 dallo stampatore e umanista Francesco Priscianese, e pubblicata da R. RIDOLFI, *Note sul Priscianese stampatore e umanista fiorentino*, «La Bibliofilia», 43, 1941, pp. 291-295: 295.

⁷ Cfr. P. SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-54 (Volume primo – 1530-37)*, Milano 2006, *ad indicem* e in part. p. 243 e nota 74 sulla sua lettera 'giustificatoria' del 23 febbraio 1537, conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFI), Mediceo del Principato 330, c. 187r, nei confronti di Cosimo per garantirsi la possibilità (come poi avvenne) di un ritorno a Firenze e del recupero dei suoi beni, confiscati dal nuovo duca fiorentino, e S. LO RE, *La crisi della libertà fiorentina: alle origine della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori*, Roma 2006, *ad indicem*, e in specie p. 180 sul suo ruolo fra gli antimedicci a Roma.

⁸ Cfr. G. REBECCHINI, *Giovan Francesco Arrivabene a Roma nel 1550. Una nuova descrizione del giardino del cardinale Federico Cesi, «Pegasus»*, 2, 2002, pp. 41-40: 49 e nota 34, disponibile anche *on line*: <http://edoc.bbaw.de/volltexte/2010/952/pdf/03_rebecchini.pdf> (ultima consultazione 26/02/2015), e A. BOSTRÖM, *Kinship and Art. The Patronage of the Soderini and Ridolfi Families in Florence and Rome*, in *Marks of Identity. New Perspectives on Sixteenth-Century Italian Sculpture*, ed. by D. Zikos, Boston 2012, pp. 82-101: 96-101.

⁹ Cfr. M. SPALLANZANI, *The Courtyard of Palazzo Tornabuoni-Ridolfi and Zanobi Lastricati's Bronze Mercury*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 37, 1978, pp. 6-21, in part. 7 dove è ricordato il pagamento a Leonetto Tornabuoni, avvenuto nel novembre 1542, per acquisire il palazzo di via Tornabuoni 16. Ricordato come la dimora del cardinale di Firenze (e futuro papa) Alessandro de' Medici da Giovanni de' Bardi, l'edificio passò nel 1607 alla famiglia Corsi: cfr. D. PEGAZZANO, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La*

Proprio a Roma, dove Ridolfi aveva messo in vendita – per pagare i debiti accumulati – la biblioteca del fratello, il cardinale Niccolò¹⁰, nella seconda metà del 1551 gli indirizzarono missive accorate Ascanio Condivi¹¹, gli scultori Jacopo da Carrara e Ludovico Lombardi¹², e Ferrante, maestro nell'arte

famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura, Firenze 2010, p. 16; G. DE' BARDI, *Ristretto delle bellezze della città di Firenze*, a cura di E. Carrara, Pisa 2014, pp. 140, 168 nota 164. Ridolfi figura inoltre fra i possessori di medaglie ricordati da don Vincenzio Borghini a c. 1r del ms. Antinori 143 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: cfr. E. CARRARA, *scheda n. 4.2f*, in *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo della mostra (Firenze 2002), a cura di G. Belloni, R. Drusi, Firenze 2002, pp. 89-92: 90.

¹⁰ Sulla ricca biblioteca (purtroppo dispersa, anche se parte dei fondi librari è poi giunta alla Bibliothèque Nationale de France) di Niccolò Ridolfi, scomparso improvvisamente nella notte fra il 31 gennaio e il 1° febbraio 1550, si veda il bel lavoro di D. MURATORE, *La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi*, 2 voll., Alessandria 2009. Come sottolinea lo studioso (I, pp. XII e 3-4), Niccolò e il fratello Lorenzo erano due dei sei figli nati dal matrimonio di Piero con Contessina de' Medici, figlia a sua volta di Lorenzo il Magnifico; cfr. inoltre G. COSTA, *Michelangelo alle corti di Niccolò Ridolfi e Cosimo I*, Roma 2009, pp. 13-22. Sulla difficile situazione finanziaria di Ridolfi cfr. F. GUIDI BRUSCOLI, *Papal Banking in Renaissance Rome. Benvenuto Olivieri and Paul III, 1534-1549*, Aldershot 2007, in part. p. 197; *ibid.*, p. 17, nota 65 viene ricordato il matrimonio, celebrato sempre nel 1551 a Roma, fra Clarice, figlia di Lorenzo Ridolfi, con Giovanni Battista di Bindo Altoviti (su cui cfr. *infra*, nota 95). Ai codici e ai volumi appartenuti al cardinale Niccolò si era interessato fin dal marzo 1550 anche Cosimo I de' Medici: cfr. E. DEL SOLDATO, *Simone Porzio in biblioteca*, in *Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea*, atti del convegno (Cagliari 2009), a cura di F.M. Crasta, Firenze 2010, pp. 35-47: 39-40.

¹¹ Su Condivi e i suoi stretti contatti con Michelangelo, di cui fu fidato biografo, si rimanda a M. MARONGIU, *Vasari e le amicizie di Michelangelo dalla Torrentiniana alla Giuntina, attraverso Condivi*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 61-73; EAD., *Vasari e Michelangelo: il problema della veridicità*, in *La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M. Visioli, Pavia 2014, pp. 119-139. Sulla *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, stampata a Roma, da Blado, nel 1553, cfr. *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone (Rom 1553). Teil I: Volltext mit einem Vorwort und Bibliographien*, hrsg. von Ch. Davis, Heidelberg 2009, disponibile anche *on line*: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/714/1/Davis_Fontes34.pdf> (ultima consultazione 26/04/2015).

¹² Su Ludovico (Lodovico) Lombardi (o Lombardo, 1507/1508 - 1575/1577), figlio di Antonio, e fratello di Aurelio e Girolamo, cfr. A. BOSTRÖM, *Ludovico Lombardo and the Taste for the all'Antica Bust in Mid-Sixteenth-Century Florence and Rome*, in *Large Bronzes in the Renaissance*, ed. by P. Motture, New Haven - London 2003, pp. 155-179; A. LUCHS, *Lombardo Family*, in *The Encyclopedia of Sculpture*, ed. by A. Boström, 3 voll., New York - London 2004, II, pp. 965-972: 969 e 971-972; V. AVERY, *The Production, Display and Reception of Bronze Heads and Busts in Renaissance Venice and Padua: Surrogate Antiques*, in *Kopf / Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, ed. by J. Kohl, R. Müller, München-Berlin 2007, pp. 75-112: 81-89. L'albero genealogico della famiglia è riprodotto in *Tullio Lombardo. Documenti e testimonianze*, a cura di A. Pizzati, M. Ceriana, Verona 2008, p. 287 (a pp. 93-96, doc. 91, Anna Pizzati trascrive l'atto stilato a Lendinara, il 14 agosto 1516, dal notaio Lodovico Gherardini, che sancì la divisione dei beni immobili fra Tullio e la vedova e i figli del fratello Antonio).

fusoria, per ottenere le ricompense dovute per le opere scultoree eseguite su sua committenza¹³.

«Messer Giorgino d’Arecio» agì da intermediario fra il nobile fiorentino e Ludovico Lombardi, scrivendo a sua volta – anche a nome di Bartolomeo Ammannati¹⁴ – per perorare le ragioni dello scultore e ottenere i danari fino ad allora non elargiti per i lavori realizzati¹⁵.

Accanto a questi documenti di mano di Vasari e degli altri artisti appena menzionati, nella filza¹⁶ compaiono altre due missive rivolte a Lorenzo Ridolfi, inviategli da Giovanni Battista Busini¹⁷ nella primavera del 1566 per ingraziarsene i favori e per avere informazioni sui movimenti di Roberto Strozzi¹⁸: citate, per quel che mi consta, solo parzialmente¹⁹, sembra oppor-

¹³ G. MILANESI, *Alcune lettere di Ascanio Condivi e di altri a messer Lorenzo Ridolfi*, «Il Buonarroti», 3, 1868, pp. 206-213. E si vedano *infra* i docc. 11-12 e 14-18. Delle quattro missive edite con la firma di Condivi, quella numerata come terza della raccolta e datata «il dì 13 (sic) del 1551» non è più presente nella filza dell’ASFI: cfr. MILANESI, *Alcune lettere*, p. 209. Alla corrispondenza fra gli scultori e Lorenzo Ridolfi accenna anche R. STARN, *Donato Giannotti and his Epistolae. Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rome, Ms. 107*, Genève 1968, p. 54 e nota 1.

¹⁴ Sull’Ammannati e il suo sodalizio con Vasari si rimanda a A. CECCHI, *Giorgio e Bartolomeo: un’amicizia lunga una vita al servizio del Duca*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 29-33.

¹⁵ Cfr. VASARI, *Le opere*, VIII, pp. 297-298; si vedano *infra* i docc. 8-9.

¹⁶ Vi si trova, probabilmente per puro caso, anche una missiva del Bronzino indirizzata da Pisa, il 27 gennaio 1551, a Pier Francesco Riccio, potente maggiordomo di Cosimo I, e pubblicata da D. HEIKAMP, *Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse aus dem Jahre 1551*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7, 1955, pp. 133-138: 137-138.

¹⁷ Su Busini si veda: C. PINCIN, *Busini, Giovan Battista*, in *DBI*, 15, Roma 1972, pp. 534-537; SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino, ad indicem* e in part. pp. 21-25 e 99-101, e V. BRAMANTI, *Aspetti della scrittura «fuoriuscita»: le lettere al Varchi di Giovambattista Busini*, «Critica Letteraria», 39, 2011/150, pp. 66-93.

¹⁸ Sullo Strozzi († 1566), fiero antimedicco molto attivo fra la Francia e Roma, nonché possessore dei *Prigioni* michelangioli ora al Louvre, cfr. P. SIMONCELLI, *Il cavaliere dimezzato. Paolo del Rosso «fiorentino e letterato»*, Milano 1990, pp. 30, 127-129, 142-145 e *passim*; V. BRAMANTI, *Ritratto di Ugolino Martelli (1519-1592)*, «Schede Umanistiche», 1999/2, pp. 5-53: 43; SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino, ad indicem* e in part. pp. 153, 165, 193, 222, 229-230, 232, 235, nota 37, 241, 249 e 298; A. CECCHI, *scheda n. 49*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2003-2004), a cura di V. Romani, Firenze 2003, pp. 158-159; M.B. GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma. Mecenate e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004, pp. 10-11; S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008, *ad indicem* e in part. pp. 132-133 e 179-181; C. CAMPITELLI, *Bartolomeo Cavalcanti (1503-1562). Diplomatico, esule e letterato*, tesi di dottorato, Università di Roma Tre, relatore S. Andretta, p. 189 definisce Roberto Strozzi «il gestore del motore economico dell’intera attività del fuoriuscitismo [fiorentino]»; il testo è disponibile *on line*: <<http://dspace-roma3.caspur.it/handle/2307/3886>> (pubblicata il 16/04/2012; ultima consultazione 28/02/2015).

¹⁹ LO RE, *La crisi della libertà fiorentina*, p. 78 e nota 114 e p. 79, nota 117.

tuno darne qui una trascrizione completa.

2-4 Agli stessi anni appartiene anche la lettera che Vasari scriveva a Giovanni Caccini il 26 marzo 1565 conservata nella Biblioteca Moreniana di Firenze, e anche questa ritenuta dispersa da Frey²⁰. Ugualmente non reperibile risultava all'erudito tedesco la missiva che il pittore aretino indirizzò al cardinale Farnese il 20 gennaio 1543²¹.

Torniamo così al periodo cruciale della formazione di Vasari e della sua permanenza a Roma presso il circolo farnesiano in cui stava elaborando la stesura della redazione delle *Vite* edite poi da Torrentino, a Firenze, nel 1550²².

La documentazione²³ qui presentata costituisce in gran parte, dunque, un utilissimo *excursus* sugli ambienti culturali dove Vasari si è trovato ad operare prima del suo definitivo approdo presso la corte fiorentina di Cosimo I nel 1554²⁴ e merita, come tale, di essere letta con particolare considerazione per ridare piena dignità ad una figura che si è voluta ingiustamente sminuire da parte di certa storiografia anglosassone e dei suoi poco avvertiti imitatori anche al di fuori del continente europeo²⁵.

²⁰ *Der literarische Nachlass*, II, 1930, p. 154 (lettera CDLXXXVIII).

²¹ A. RONCHINI, *Giorgio Vasari alla corte del cardinal Farnese*, «Atti e memorie delle Rr. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», II, 1864, pp. 121-127. Sulla committenza farnesiana si vedano: A. FENECH KROKE, *Les fresques de Giorgio Vasari de la Salle de Cent Jours: dispositifs d'encadrement, personnifications et théâtralité*, «Artibus et Historiae», 32, 2011, 64, pp. 105-127; A. BARONI, *A New Drawing by Vasari of the Sala dei Cento Giorni in the Palazzo della Cancelleria*, «Master Drawings», 50, 2012, pp. 495-506. Sul ruolo di Paolo Giovio e lo stretto legame con Vasari si veda M. SPAGNOLO, *Giovio's Puns and Vasari's Curly Tuft*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, ed. by M. Israëls, L. A. Waldman, 2 voll., Florence 2013, II, pp. 519-524 e 719-720.

²² Cfr. B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013, pp. 72-78.

²³ Sull'importanza degli epistolari quale fonte privilegiata per la documentazione e lo studio dell'età rinascimentale si vedano le ampie sillogi *La Politique par correspondance. Les usages politiques de la lettre en Italie (XIV^e-XVIII^e siècle)*, sous la direction de J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon, Rennes 2009 e, con particolare attenzione alla diffusione del materiale a stampa, *L'exemplarité épistolaire, études réunies par M.C. Panzera*, Bordeaux 2013.

²⁴ Ne dà conferma il *Libro dei Salariati*, che fissava la provvigione mensile in 25 scudi, ora in ASFI, Depositeria Generale, Parte Antica 1514, c. 133 sinistra e destra: cfr. A. CECCHI, *Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno (Mantova 2009), a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze 2009, pp. 283-295: 286 e nota 12, e E. FUMAGALLI, *On the Medici Payroll: at Court from Cosimo I to Ferdinando II (1540-1670)*, in *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, ed. by E. Fumagalli, R. MorSELLI, Roma 2014, pp. 95-136: 105 e nota 48.

²⁵ Si veda la lucida recensione di Massimiliano Rossi al volume collettaneo, e in gran parte pleonastico, intitolato *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*: «The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari, edited by David Cast, appears as an interesting

Giorgio Vasari, a Firenze, a Francesco Leoni, a Venezia

30 ottobre 1540

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, cc. n.n. (le cc. [1r] e [2r] sono bianche), autografa.

Bibliografia: RIDOLFI, *Sei lettere*, pp. 5-6; VASARI, *Le opere*, VIII, p. 281; *Der literarische Nachlass*, I, pp. 104-106.

A c. [2v]: «Al Magnifico Messer Francesco Lioni in Venetia». Di traverso, e di mano di uno dei funzionari della segreteria ducale: «+ 1540 date da Giorgio pittore alli 4 di novembre de' 30 passato».

Magnifico Messer Francescho²⁶,

La S. V. non si maravigli dello indugio che io ho facto nel rispondere alla vostra e non mandarvi la dimanda che mi facesti, perché il lavoro di Camaldoli²⁷, ché il freddo non mi ci truovi²⁸, l'ò sollecitato oltra modo né

document of the impasse that studies of Vasari have reached in the context of Anglo-American scholarship. Charles Hope's contribution ("Vasari's *Vite* as a Collaborative Project") pays homage to the theory of the *Vite's* collective authorship, a theory once in fashion and perhaps already in decline [...]. [...] the authors seem to avoid taking into account the possibility that Vasari could offer a trustable historical testimony. Much more attention is given instead to rhetorical strategies, to the influence of literary genres [...]. In turn, we should be compelled to ask the editor and the authors what image of Vasari they intend to make this book a companion to - only the storyteller? [...] It would have been highly appreciated if one of these essays had been devoted to the *fortuna* of Vasari's *Lives* through the centuries up to the present, in radically opposed approaches and interpretations not solely published in English»; cfr. M. Rossi, *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*. David J. Cast, ed. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014, «Renaissance Quarterly», 68, 2015, pp. 240-241. E mi si permetta il rimando a E. CARRARA, *Vasari, Giorgio*, in corso di stampa nella *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, a cura di M. Sgarbi, ma già disponibile *on line*: <http://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-02848-4_107-1>.

²⁶ Su Francesco Leoni, mercante e console della 'nazione' fiorentina a Venezia, resosi colpevole di un grave caso di frode finanziaria, e per questa ragione incarcerato da Cosimo I, cfr. P. SIMONCELLI, *Su Jacopo Nardi, i Giunti e la 'Nazione fiorentina' di Venezia*, in *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, a cura di L. Borgia et al., 4 voll., Lecce 1996, III, pp. 937-949: 941 e 943. Una sua missiva a Francesco Baccelli, in data 12 aprile 1548, è conservata nel fondo Carteggi vari della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cassetta 99, n. 193.

²⁷ Segue «per» depennato con vari tratti di penna.

²⁸ Sulla presenza di Vasari a Camaldoli cfr. A.M. MAETZKE, *scheda n. 12*, in EAD., *Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nella carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra (Arezzo 1981), a cura di L. Corti, M. Daly Davis, Firenze 1981, pp. 317-341: 331-332 e figg. 254-271; D.L. CLARK, *Vasari's Temptation of St. Jerome Paintings: Artifacts of his Camaldoli Crisis*, «Studies in Iconography», 10, 1984-1986, pp. 97-118; M. ALOTTO, *Contributi documentari su Giorgio Vasari a Camaldoli*, «Arte Cristiana», 97, 2009, pp. 469-474; AGOSTI, *Giorgio Vasari*, pp. 24-26, 28 e 45-47.

mai ho auto tempo ch'io abbia possuto far cosa che possiate mostrarla per il grado vostro e per gloria mia; ma ora che sono al comodo di poter far ciò che m'avete adimandato²⁹, non mancherò per il primo spaccio o secondo satisfarvi, tanto più quanto siate cosa del Magnifico Ottaviano³⁰, vostro e nostro eleme[n]tator³¹. E di più i servitii dalla vostra umanità riceuti, a' quali debbo avere infinitissimo obligo, fanno che sarò sollecito in servirvi: fossi io pure tale qual voi meriteresti, perché non mai è abastanza il tempo che si spende in servizio dei par vostri, né altra ricompensa vole un servizio che si fa a uno che ogni giorno serventamente serve, come serve la S. V. gli amici, che ricontracambiare servizio per servizio: sì che state di buona voglia, che quel tanto che potrò non mancherò in mostrarvi quanto vi desidero far piacere. E pare che conosciate³² le fatiche che il magnifico Ottaviano à spese in me non sono in tutto perse: che Iddio felicità Sua S. tanto che quella vegga la giovanezza de' mia anni in età matura da potere l'ufitio, ch'io fo in maestrevole³³ fare, esercitar³⁴ oltre modo. Né per questo altro di dirvi voglio, salvo che son vostrissimo. Dio vi felicità.

Di Fiorenza alli XXX di ottobre MDXXXX.

²⁹ Sulle numerose opere commissionate dal mercante fiorentino a Vasari (*Leda, Venere e Amore, Giuditta, Sacra Famiglia*) si veda AGOSTI, *Giorgio Vasari*, p. 48 e nota 178, ove la studiosa ricorda che un Francesco Leoni diede l'incarico a Girolamo Macchietti, nei primi anni Sessanta, di eseguire un *Cristo in gloria tra san Giovanni Battista e santa Caterina*, citato da Raffaello Borghini e già ritenuto perduto (M. PRIVITERA, *Girolamo Macchietti. Un pittore dello Studiolo di Francesco I [Firenze 1535-1592]*, Milano 1996, pp. 29, 41, 94, 199), ma in realtà conservato in una collezione privata: cfr. EAD., scheda n. 6 (*Pala Lioni. Cristo in Gloria con al centro veduta di Firenze fra San Giovanni Battista patrono di Firenze e Santa Caterina, 1562-1568*), in Altomani 2004, Milano-Pesaro 2004, pp. 61-69; EAD., *Macchietti e Cavalori "amicissimi e compagni"*, «Paragone / Arte», 57, s. 3, 67, 2006, pp. 14-27: 15-16 e fig. 10. Si rimanda a R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze 1584, p. 604, per il passo in questione. Si veda inoltre il recente saggio di L. DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari's Saint Francis: An Aretine Fervor*, «Journal of Literature and Art Studies», 5/10, 2015, pp. 859-873: 867-869.

³⁰ Su Ottaviano de' Medici (1482-1546), uno dei primi mecenati del giovane Vasari, cui commissionò nel 1541 *Le tentazioni di san Girolamo* (da identificare verosimilmente nella tavola oggi a Firenze, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 393), si vedano: A. BISCEGLIA, scheda n. 3, in *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo 2011), a cura di A. Cecchi, Milano 2011, pp. 70-73; E. CARRARA, *Fonti vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina*, in *Riflettendo su Giorgio Vasari*, atti della giornata di studi (Arezzo 2011), a cura di F. Conte, «Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo», 72-73, 2011, pp. 135-161: 137-138, Arezzo 2012; AGOSTI, *Giorgio Vasari*, pp. 18-19, 22, 26-27, 30, 39, 47, 53, 82 e 100.

³¹ «Eleme[n]tator» corretto su «aleme[n]tator».

³² Segue «che» depennato con vari tratti di penna.

³³ Vasari scrive «maestevore».

³⁴ «Esercitar» poco leggibile perché posto sul bordo esterno, assai consunto, della carta.

Messer Ottaviano vorrebbe un pocho d'azzurro ultramarino da scudi quattro in giù l'oncia: la S. V. ci mandi un po' di saggio. E così manderete trenta pennelli di vaio, fra sottili e grossi, che sieno corti di punta, per lavorare a olio; et se Messer Pietro³⁵ à cavato fuor niente, Messer Ottaviano dice che gnieni facciate parte. Di S. V.³⁶ tutto vostro Giorgio pictore aretino.

Messer Francescho, non si può mancare a Maestro Giorgio per lo azzuro

³⁵ Sul rapporto stretto fra Vasari e il letterato toscano, ma veneziano d'adozione, cfr. M. PLAISANCE, *Vasari e Alessandro de' Medici: arte e ideologia*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di A. Nova, L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 17-42: 25. Il nome di Francesco Leoni torna di frequente nell'epistolario di Pietro Aretino, sia come destinatario di missive (cfr. P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1997-2002, II, 1998, pp. 400-401 [lettera 398, 10 luglio 1542] e III, 1999, pp. 385-386 [lettera 464, novembre 1545]), sia perché menzionato in lettere destinate ad altri (I, 1997, pp. 142-143 [lettera 82, al duca Cosimo I, 18 dicembre 1536, per i «cento [scudi] che mi ha pagati il mio M. Francesco Lioni» su «comessione di vostra Eccellenza», p. 143], 189 [lettera 121, a Ottaviano de' Medici, 5 maggio 1537], 159-160 [lettera 159, allo stesso, 1 luglio 1537] e 298-299 [lettera 210, allo stesso, 23 ottobre 1537]; II, p. 64 [lettera 57, 4 luglio 1538, allo stesso] e 166 [lettera 147, 9 gennaio 1540, allo stesso]; IV, 2000, pp. 76-77 [lettera 95, al duca Cosimo I, maggio 1546, a cui chiedeva: «Or vediam mo se Francesco Lioni [...] merita venia», p. 77], 77-78 [lettera 96, allo stesso, giugno 1546, per ringraziarlo della «vostra benigna carta [che] ha risuscitato il corpo de la fama di Francesco Lioni, il quale si stava sepolto nel cimitero de la strana openione del vulgo», p. 78], 78-79 [lettera 97, a Pancrazio da Empoli [sul quale cfr. *infra* lettera 5, nota 86], giugno 1546, per vantarsi che le sue «supplicazioni» presso il duca di Firenze hanno fatto sì che il Leoni sia stato «cavato di prigionie» e per lamentarsi dell'ingratitude di quest'ultimo, p. 78] e 228-229 [lettera 364, a Matteo Sofferoni, febbraio 1548, per ringraziarlo di alcune aringhe ricevute tramite Leoni]; V, 2001, pp. 267-270 [lettera 345, a Bernardo Tasso, ottobre 1549, per riferirgli che Cosimo I gli aveva scritto: «Ha possuto tanto in me la vostra affettuosissima lettera, che subito comandai che il Lioni fusse tratto di carcere», p. 269], sia perché figura quale mittente (cfr. *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di P. Procaccioli, 2 voll., Roma 2003-2004, II. *Libro II*, 2004, p. 241 [lettera 252, 19 giugno 1546, in cui ringrazia il letterato per il suo intervento presso il duca Cosimo: «Dalli amici ho inteso il buono ufizio fatto a favore mio, appresso a questo Illustrissimo, e che mi persuado che le vostre lettere abbino causato in me parte la mia relasazione, del che vi ringrazio quanto più posso, e sempre ve ne averò perpetuo obbligo»]), sia, infine, perché ricordato in missive indirizzate da altri all'Aretino (II, pp. 18-19 [lettera 9, 4 giugno 1546, Cosimo de' Medici rimarca come «ha potuto tanto in noi l'affettuosissima lettera vostra [...] che subito comandammo che Francesco Lioni fusse cavato di prigionie», p. 18, a conferma della lettera dell'Aretino del giugno 1546, la 97 ricordata sopra] e p. 57 [lettera 49, 1 maggio 1549, Bartolomeo Panciatichi chiede al letterato di mandargli la sua risposta tramite Francesco Leoni, grazie al quale gli aveva già inviato anche la propria missiva]). Leoni carteggiò pure con Benedetto Varchi: cfr. B. VARCHI, *Lettere 1535-1565*, a cura di V. Bramanti, Roma 2008, p. 95 (lettera 53, da Padova, 11 novembre 1540); il filosofo e storico fiorentino il 19 ottobre 1541 raccomandava a Carlo Strozzi: «Indirizatemi le lettere in casa messer Francesco Lioni, al Bacherino»: cfr. *ibid.*, p. 113 (lettera 66).

³⁶ Segue qui il brano di mano di Ottaviano de' Medici, riportato più sotto, che è stato inserito dal nobile fiorentino all'interno dello spazio lasciato fra le varie parti della formula di saluto redatte da Vasari.

oltramarino non lo sserviate sopra di me e avisate. Quello li avete deman-
dato vi sservirà e sarà vero, ch'è al chontrario di quello fano e pitori. Otta-
viano³⁷.

³⁷ Da «Messer Francesco» a «Ottaviano» il brano è di mano di Ottaviano de' Medici.

Giorgio Vasari, a Firenze, a Francesco Leoni, a Venezia
20 novembre 1540

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, cc. n.n. (le cc. [1r] e [2r] sono bianche), autografa.

Bibliografia: RIDOLFI, *Sei lettere*, pp. 7-8; VASARI, *Le opere*, VIII, p. 282; *Der literarische Nachlass*, I, pp. 106-107.

A c. [2v]: «Al Magnifico Messer Francesco Lioni suo honorandissimo in Venetia. Date al fante un carlino». Di traverso, e di mano di uno dei funzionari della segreteria ducale: « + 1540 data da Giorgio pittore alli 25 di novembre de' 20».

Perché io per il fante passato non vi mandai la promessa, per essere noi iti all'Antella a spasso, ora io, per parte di pagamento della promessa factavi, vi mando il presente disegno, il quale non è tale qual voi meriteresti né secondo il dover mio; ma perché del tempo non ho troppo, questo vi goderete, ma vi prometto mandarvi senza troppo indugio qualche altro, se questo vi piacerà. E per Dio, che mai tengo niente di carte o cartoni, se apposta non disegno, come hora ho disegnato per voi questo, ma cartoni non più uso farne, che mandati ve n'arei. Pertanto, Messer Francesco mio caro, la Signioria Vostra mi scusi, anzi più presto mi havisì, se fantasia nessuna volessi che ve la disegnerei; e se tempo potrò rubare, non mancherò coi colori farvi qualcosa, e fatta, mandarvela, se non, no. Io non troppo indugiare debbo a venire a Venetia, e venendo costì, farò qualcosa. Ma di qua penso non mancare et accetto dalla S. V. e la casa et l'oferte che mi fate; et io vi rirendo el simile, volendo satisfarvi, che son tutto vostro. Io dessidererei un XXX pennelli fra grossi e sottili che siano cortotti: Messer Tutiano³⁸ o altri pictori ve li conpererano. Così spettiamo l'azzurro oltramarino. Messer Ottaviano vi si raccomanda, et io il simile.

Di Fiorenza alli XX di novembre 1540.

Di V. S. tutto vostro Giorgio pictor³⁹

³⁸ Sui contatti fra Vasari e l'artista cadorino: V. ROMANI, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, pp. 105-119: 116-119.

³⁹ Sul margine sinistro della carta, a fianco di «Di V. S. ... pictor», si leggono alcune operazioni di calcolo, di mano di uno dei funzionari della segreteria ducale.

Giorgio Vasari, a Firenze, a Francesco Leoni, a Venezia
20 luglio 1541

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. n.n., autografa.

Bibliografia: RIDOLFI, *Sei lettere*, pp. 9-10; VASARI, *Le opere*, VIII, pp. 282-283; *Der literarische Nachlass*, I, pp. 108-110.

Sul *verso* della carta: «Al Magnifico Messer Francesco Lioni suo senpre honorando a Venetia».

Magnifico Messer Francesco Signore Illustrissimo,

son pure assai giorni che non vi ho dato fastidio con lettere né con commettervi cose che noiino le facende vostre, ma se stato sono troppo, ve ne appicho una che vi parrà forse che la prosuntione superi la gentilezza, che doverria havere, nel fastidio ch'io vi do; ma se pure nelle mie necessità l'uso, non date la colpa se non al vostro avermivi oferto, che altrettanto farei per la S. V.: scadendo di qua cosa ch'io potessi esser buono, non mancherei far⁴⁰ cognoscere al mio Messer Francesco quanto di core vi ami⁴¹ e quanta affectione io vi porti. Scademi che la Signioria Vostra si disagi andare a S. Gian et Polo, et a Maestro Sisto, priore di detto loco⁴², presentare le lettere ch'io mando con la mia, e porterete il cannone che drento vi è una carta con tre figure disegniate, le quali si debbano mostrare a quelli di Giunta⁴³ per fare qua in Santa Maria Novella una opera simile al disegno ch'io vi mando. Né per questo mi curo che il disegno esca delle man vostre senza sicurtà che ritorni a voi, per poterlo, risoluto ch'anno ch'io facci sì et no l'opera, et con risposta rimandarmelo, che vi prometto o questo o altro di

⁴⁰ «Mancherei far» leggibili a fatica per la parziale lacerazione della carta.

⁴¹ Vasari scrive «hami», che poi corregge depennando la lettera iniziale.

⁴² Sul frate veneziano Sisto Medici (1502-1561), priore del convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo e committente della pala di Lorenzo Lotto *l'Elemosina di sant'Antonino* (eseguita fra il dicembre 1540 e il marzo 1542 e tuttora *in situ* nella chiesa) si veda E. DEL SOLDATO, *Medici, Sisto*, in *DBI*, 73, Roma 2009, pp. 172-174.

⁴³ Sul ramo della famiglia Giunti, i tipografi fiorentini, installato a Venezia cfr. SIMONCELLI, *Su Jacopo Nardi*, pp. 942-949; P.F. GRENDLER, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605*, Roma 1983 (trad. it. di ID., *The Roman Inquisition and the Venetian Press*, Princeton 1977), pp. 27, 31-33, 38, 240 e *passim*; J.A. BERNSTEIN, *Print Culture and Music in Sixteenth Century*, Venice-Oxford 2008, pp. 10, 12, 15, 17, 20, 35 e 120; W.A. PETTAS, *The Giunti of Florence. A Renaissance Printing and Publishing Family: a History of the Florentine Firm and a Catalogue of the Editions*, New Castle (Delaware) 2012, pp. 104-106.

meglio per fatica vostra donare al fine dello essermene servito. Intanto a Messer Pietro, al Sansovino et a Messer Titiano⁴⁴ parendovi mostrarlo, ve ne arò obbligo, et a chi pare alla S. V. Intanto la S. V. pensi che i quadri s'incasseranno di quest'altra settimana per mandarveli, dico della Leda e Venere già profertavi⁴⁵. Et io all'ultimo d'agosto partirò per costì e di già sarei, se la Signiora Duchessa non mi havessi agravato d'un quadro che tuttavia finisco per lei⁴⁶. Non mi scade altro dirvi, salvo che alla S. V. senpre son dedicato, riserbando pagare gli oblighi che ho con la S. V. alla venuta mia.

Di Fiorenza alli XX di luglio MDXXXI. Raccomandatemi a Messer Pietro, al Sansovino e a Titiano et a voi stesso.

Di V. S. tutto vostro Giorgio picto[r]⁴⁷

⁴⁴ Sull'Aretino cfr. *supra* nota 35 e testo corrispondente; su Jacopo Sansovino cfr. anche *infra* nota 90 e testo corrispondente; su Tiziano cfr. *supra* lettera 2 e nota 38.

⁴⁵ Una *Venere e Cupido*, attribuita alla mano di Vasari e databile agli anni 1541-1544, è conservata a Londra, Kensington Palace, The Royal Collection. L'opera fa parte di quella ampia serie di repliche eseguite dall'artista a partire da soggetti michelangeloeschi (come la *Leda*) e ricordate più volte nei suoi scritti. Si veda: J. KATZ NELSON, *La Venere e Cupido fiorentina: un nudo eroico femminile e la potenza dell'amore*, in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra (Firenze 2002), a cura di F. Falletti, J. Katz Nelson, Firenze 2002, pp. 26-63: 51. Si vedano anche: ID., *schede nn. 28, 31, ibid.*, pp. 197-198, 203 e ID., *Appendice I, Appendice II, ibid.*, pp. 230-236.

⁴⁶ Al pari della commissione per i Giunti per Santa Maria Novella, non se ne trova notizie in altri testi vasariani, per quel che mi è noto.

⁴⁷ La lettera finale è illeggibile per la lacerazione della carta sul margine destro.

2-4 Giorgio Vasari, a Roma, al cardinale Alessandro Farnese, a Castro
20 gennaio 1543

Segnatura: Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto 19, cc. n.n., di mano di un copista.

Bibliografia: RONCHINI, *Giorgio Vasari*, pp. 121-127; VASARI, *Le opere*, VIII, pp. 287-289; *Der literarische Nachlass*, I, pp. 121-124.

A c. [2v]: «Al Reverendissimo e Illustrissimo Monsignore, il Signor Cardinale Farnese, suo Patrone Osservandissimo, a Castro»⁴⁸. Di traverso, e di altra mano coeva: «43 Roma L’Aretino pittore di 20 di gennaio».

Illustrissimo Monsignor, mio Patron sempre honorandissimo,
da che la sola cortesia vostra, Magnanimo⁴⁹ Signore, è suto causa, che col Vostro troppo offerirmiVi⁵⁰ mi ha accresciuto non sol l’animo, ma disgombrato quel male che mi teneva la figura intenebrata, mosso da quella caldezza fervida che con pronto amore desidera⁵¹ chi benefitio riceve, Vi rendo gratie della ricevuta sanità, come primo presente donatomi da Voi; che ’l chiaro del Vostro buono animo mi ha sì reso le forze, che ho fatto il parto, innante che sia gravida o pregnia la memoria; onde io, che Vi adoro, fatto sano sol col suono delle offerte Vostre, Vi dedico il voto della Iustitia impostomi, che certo non di manco⁵² Signore deve essere la Iustitia⁵³ degna che di Voi. Ma se la strattezza del mio ingegnio s’è svegliata sol nel vederVi

⁴⁸ La cittadina laziale, sede dell’omonimo ducato farnesiano a partire dal 1537, venne accresciuta ed abbellita grazie al mecenatismo di Pierluigi Farnese, padre del cardinale Alessandro e figlio di papa Paolo III, e agli interventi voluti dai successori, fino alla sua completa distruzione, dopo la resa nel settembre 1649, ad opera delle truppe pontificie e per volere di Innocenzo X, a conclusione della seconda delle cosiddette guerre di Castro (1641-1644 e 1664-1649): cfr. H. GAMRATH, *Farnese. Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Roma 2007, pp. 91-97.

⁴⁹ Si integra la lettura, difficile per la lacerazione della carta dovuta all’inchiostro ferrogallico, seguendo la lezione di RONCHINI, *Giorgio Vasari*, p. 122.

⁵⁰ Si veda nota 49.

⁵¹ «Che ... desidera»: si veda nota 49.

⁵² Si veda nota 49

⁵³ Sulla tavola oggi a Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, si vedano: L. DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari’s Astraea. A Symbol of Justice*, «Visual Resources», 19, 2003/4, pp. 283-305; S. PIERGUIDI, *Sulla fortuna della Giustizia e della Pazienza di Vasari*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 51, 2007, pp. 576-592: 576-583.

non che nel gustarVi⁵⁴, [non] dubito che, se l'appoggio⁵⁵ vostro mi presta quel sostegno ch'io spero, di farmi immortalissimo sotto l'ombra Vostra, La qual⁵⁶ Cristo per i virtuosi sempre felicità.

Il disegno, che per il quadro mi chiedesti, prigionie⁵⁷ in un guluppo legato⁵⁸ Vi si manda, e l'inventione è questa⁵⁹. Le Pandette di Iustiniano, legge dai moderni⁶⁰ viventi osservata per rigore di lei, son fondamento di ASTREA, la⁶¹ quale nuda dal mezzo in su, vedretela quasi spogliata⁶² di tutte le passioni⁶³, che possono offendere chi giudica; et ha sette catene alla cintura, quali⁶⁴ sette abominevoli viti sono da essa in prigionia sostenuti⁶⁵: l'uno è la Corruzione, che è quello che con aspetto grave sta torcendosi, riguardando a⁶⁶ quelle catene, danari, gioie, dominii etc. Ma la seconda, da lui a presso, è la Ignorantia, accompagnata⁶⁷ da l'asino. Soprali v'è la Crudeltà, volta con⁶⁸ la faccia in là⁶⁹, non guardando nessuno. Soprali alla ben guidata Iustitia vi è a man di lei dritta lo struzzo, il quale⁷⁰ per essere aereo et terrestre, sì come essa è humana et divina, smaltiscie il ferro⁷¹, sì come si purga per lei ogni ignominia, et ha le ali parissime⁷² et giuste, carattere⁷³ posto per la Giustitia dalli Egyptii nelle epiamide. Vero è che | c. [1v] | le XII tavole di Romulo, antico⁷⁴ padre di religione, sono dalla destra di lei abbracciate, insieme tenute con il dominio sceptro. Sopravi l'ipopotomo⁷⁵, animale che ammazza

⁵⁴ Si veda nota 49.

⁵⁵ Si veda nota 49.

⁵⁶ «Immortalissimo ... la qual»: si veda nota 49.

⁵⁷ «Quadro ... prigionie»: si veda nota 49.

⁵⁸ Si veda nota 49.

⁵⁹ Si veda nota 49.

⁶⁰ Si veda nota 49.

⁶¹ «ASTREA, la»: si veda nota 49.

⁶² «Vedretela ... spogliata»: si veda nota 49.

⁶³ Si veda nota 49.

⁶⁴ Si veda nota 49.

⁶⁵ Si veda nota 49.

⁶⁶ Si veda nota 49.

⁶⁷ «La ... accompagnata»: si veda nota 49.

⁶⁸ Si veda nota 49.

⁶⁹ «In là»: si veda nota 49.

⁷⁰ Si veda nota 49.

⁷¹ «Smaltiscie ... ferro»: si veda nota 49.

⁷² Si veda nota 49.

⁷³ Si veda nota 49.

⁷⁴ «Antico padre»: si veda nota 49.

⁷⁵ Vasari scrive «ipotopomo».

la madre et il padre e i parenti senza nessun riguardo, simile⁷⁶ al giusto iudice, che al proximo non perdona. Li altri⁷⁷ quattro vitii, che mancono, son là: il Tradimento et il Timore, ascosoli doppo, et la Bugia e la Maledicentia, insieme conculcati dalla Verità che, sendo presentata dal Tempo, padre di lei, dona le semplici colombe per tributo, et la Iustitia la premia d'una corona di quercia, fortezza del suo animo⁷⁸. Et perché le altre leggi non⁷⁹ paia che mi sieno uscite di mente, in su quel mondo sono le tavole di Mosè, et in mezzo⁸⁰ duoi libri, le civili et le canoniche institutioni; ma sopra quei putti⁸¹ l'arme ancora⁸², tal ché i fasci dei dittatori, che⁸³ sono fra le gambe dei vitii, veramente⁸⁴ dimostrano che in servitio⁸⁵ di loro si sono operati.

Lì ho fatto l'ornamento, che non manco si ricorda d'esser iusto con strana architectura disegnato; il quale è fondato sopra l'insegna Vostra, riguardato da duoi putti, che con arme vi guardano. Ma quel che l'orna è la copia de' festoni, di che di varie frutte di virtù et grandezze abbondate. Èvvi per sostegno due dee della Natura, che Vi riempiono e mantengono, con satyrini che, sonando, fino a' boschi bandiscano la fama di lei e la grandezza di Voi. Quelle maschere, vitii del mondo, imbrigliate dai duoi putti, sono la Purità, l'Innocentia, che raffrenano le lor bocche. Restami a dirVi, che in ultimo del frontone, la Pace e la Giustizia si abbracciano e bacionsi.

In somma, per quel tanto |c. [2r]| che la bassezza del mio ingegno ha possuto aggiugnere et esprimere, ha fatto; che più farà quando gli spiriti saranno al tutto abbandonati dal male e restaurati da quel bene, che spera quella virtù che fiorirà per mezzo Vostro sotto l'ombra di Lei; La qual prego che scorga l'affetione, che in un subito si è volta ad amare quel Reverendissimo Illustrissimo, al quale sono perpetuo servitore, ricordandoLi, che quel che nel disegno mancassi supplirà la pulitezza dei colori e il continuo studio.

⁷⁶ Si integra la lettura difficile per la lacerazione della carta dovuta all'inchiostro ferrogallico, seguendo la lezione di RONCHINI, *Giorgio Vasari*, p. 123.

⁷⁷ «Proximo ... altri»: si veda nota 76.

⁷⁸ Si veda nota 76.

⁷⁹ Si veda nota 76.

⁸⁰ «In mezzo»: si veda nota 76.

⁸¹ «Canoniche ... putti»: si veda nota 76.

⁸² Si veda nota 76.

⁸³ «Dei ... che»: si veda nota 76..

⁸⁴ Si veda nota 76.

⁸⁵ Si veda nota 76.

Di Roma il giorno XX di gennaio MDXLIII.

Di V. S. Reverendissima Illustrissima perpetuo servitore Giorgio Vasari,
pittore aretino

Giorgio Vasari, a Firenze, a Pancrazio da Empoli, a Venezia
30 agosto 1543

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. n.n., autografa.

Bibliografia: RIDOLFI, *Sei lettere*, pp. 11-12; VASARI, *Le opere*, p. 289; *Der literarische Nachlass*, I, pp. 125-127.

Sul *verso* della carta: «Al gratioso Messer Pancratio da Enpoli come proprio fratello a Venetia. Venetia».

Messer Pancratio caro⁸⁶,

io non vo' mancare di non ricordarmi di voi, autor delle pidimie, e per mostrarvi che io mi ricordo di voi, vi dico che ho visto il vostro Busgiardino⁸⁷ et che si chiama molto soddisfatto da me, avendovi fatto servitio, dicendomi lo meritate. Vidi l'opera sua, ritratta da voi, tale che non vo' più ragionar di mandalla. Io parto stasera per Arezzo, dove tutto settembre starò lì, et intanto scriverrò ogni spaccio, et così voi non vi pesi dare, se le sole parole bastano! Et a Messer Ottaviano senpre le coprite col suo nome. I[n]tanto senpre per mezzo suo mi perverran[n]o in mano. Et a l'ultimo verrò qui per andare a Roma. Sono vostro et mi vi raccomando. Intanto Messer

⁸⁶ Su Pancrazio (o Pangrazio o Brancrazio) da Empoli si veda *infra* il saggio di Veronica Vestri, oltre a RIDOLFI, *Sei lettere*, pp. 18-19, nota 8. Pietro Aretino gli indirizzò alcune missive: ARETINO, *Lettere*, II, p. 441 (lettera 452, 25 agosto 1542) e IV, pp. 78-79 (lettera 97, giugno 1546). Il suo nome ricorre pure nella lettera destinata a Tarlato Vitali, dell'ottobre del 1549: cfr. ARETINO, *Lettere*, V, pp. 286-287 (lettera 363), 287. Anche Giovanni Battista Busini menziona Pancrazio da Empoli, scrivendo a Benedetto Varchi «di Ferrara, il dì de' Morti 1562»: *Lettere di Giovambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze*, a cura di G. Milanese, Firenze 1861, pp. 267-269: 269. Sulle opere commissionate a Vasari (una *Sacra Famiglia* e «un ritratto di un giovane de' Tiepoli bolognese») cfr. M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004, p. 278.

⁸⁷ Sul pittore fiorentino (1476-1555) si vedano: S. Meloni Trkulja, *Bugiardini, Giuliano*, in *DBI*, 15, Roma 1972, pp. 15-18; L. PAGNOTTA, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987; EAD., *Due dipinti e un disegno di Giuliano Bugiardini*, «Antichità viva», 31, 1992/2, pp. 11-17 e T. MOZZATI, *Giovanfrancesco Rustici, le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola. Arte, letteratura, festa nell'età della Maniera*, Firenze 2008, pp. 242, 273 e 370-372. Per i suoi contatti con Michelangelo (che ritrasse, verso il 1522, in una tavola ora a Firenze, Casa Buonarroti): N.E. LAND, *Michelangelo's Shadow: Giuliano Bugiardini*, «Explorations in Renaissance Culture», 31, 2005, pp. 1-18. A Bugiardini spetta anche il ritratto di Francesco Guicciardini, databile agli anni Quaranta del Cinquecento (New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1959.15.20): V. BRAMANTI, *Il tormentato incipit della Storia d'Italia del Guicciardini*, «Schede Umanistiche», 22, 2008, pp. 123-156: 123-124.

Francesco⁸⁸ potria tornar senza moglie: modo vegho.

Vi pregho mi raccomandiate agli amici nostri, così al nostro Messer Iacopo Sansovino con dirli che le cose di⁸⁹ non sarà altro circa Francesco suo, e che lo lodano, avendo fatto bruciare ciò, e che biasimano Francesco, attribuendolo a poco cervel suo etc⁹⁰. Sono vostrissimo.

Di Fiorenza alli XXX di agosto MDXXXIII⁹¹ tutto vostro Giorgio pictor

⁸⁸ Francesco Leoni, su cui si veda *supra* lettera 1 e nota 26.

⁸⁹ Vasari lascia uno spazio bianco.

⁹⁰ Sulla vicenda che vide coinvolti il figlio dello scultore Jacopo Sansovino, il letterato ed editore Francesco, e i membri, *in primis* Carlo Lenzone, dell'Accademia Fiorentina si rimanda a E. CARRARA, *Itinerari e corrispondenti vasariani (1537-1550)*, in *Architettura e identità locali. I*, a cura di L. Corrain, F.P. di Teodoro, Firenze 2013, pp. 125-141: 136-137 e fig. 3, e a S. LO RE, «*Quel rognir bestiale che spaventava il mondo*». *Caccia alle streghe nella Firenze del Doni*, in *Schede per Gino Belloni*, a cura di S. Bellomo *et al.*, 2 voll., «Quaderni veneti», n.s. 2-3, 2013-2014, Venezia 2013, II, pp. 9-18: 12-13.

⁹¹ Vasari inserisce in interlinea «XIII».

Giorgio Vasari, a Lucca, a Francesco Leoni, a Venezia
21 luglio 1544

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. n.n., autografa.

Bibliografia: RIDOLFI, *Sei lettere*, pp. 13-14; VASARI, *Le opere*, VIII, p. 291; *Der literarische Nachlass*, I, pp. 131-133.

Sul verso della carta: «Al Magnifico Messer Francesco Lioni suo honorandissimo a Venetia».

Magnifico⁹²,

io parti[i] per Fiorenza sabato fa quindici giorni et così sono venuto [a Lucca]⁹³ per metter su l'opera di Biagio Mey⁹⁴, già factta perfino l'autunno passato⁹⁵; et così ho una vostra inclusa, auta per anima in una di Messer

⁹² Seguono due parole illegibili perché la carta è malamente lacerata.

⁹³ Si integra la lacuna, causata dalla lacerazione della carta sul margine destro, seguendo la lezione di VASARI, *Le opere*, VIII, p. 291.

⁹⁴ Su Biagio Mei, figura importante di mercante attivo a Lione e autorevole membro delle magistrature cittadine (spesso anche in funzione di ambasciatore) si rimanda a M. BERENGO, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino 1999, pp. 37, 108 nota 2, 119 nota 1, 124-125, 139 nota 2, 250 nota 2, 257, 354 nota 3; utile anche la biografia dedicata al figlio di Mei, travolto dal fallimento della propria compagnia nel 1547, convertito alle idee riformate ed esule in Svizzera nel 1555: S. ADORNI BRACCESI, *Mei, Vincenzo*, in *DBI*, 73, Roma 2009, pp. 216-218. Il committente di Vasari fu in contatto epistolare con Giovanni Guidiccioni, fine letterato lucchese e vescovo di Fossombrone, come fa fede la missiva che quest'ultimo gli scrisse «di Macerata, alli 16 di luglio, 1541» in merito al «parentado» della figlia di Mei, Chiara, con Giovanni Galganetti, matrimonio discusso anche in due lettere indirizzate a Cesare de' Nobili e allo stesso futuro sposo: G. GUIDICCIONI, *Le lettere*, edizione critica di M.T. Graziosi, 2 voll., Roma 1979, II, pp. 281-283 (lettere 367-369).

⁹⁵ Nelle *Ricordanze* Vasari scrive: «Ricordo come a dì ultimo di ottobre 1543 io lassai finito in Fiorenza una tavola di braccia 6 alta et quatro largha dipinta a olio, con dua quadri che devono metterli dalle bande, in uno San Biagio vescovo, nell'altro Santo Eustachio cacciatore [...], nella quale tavola, come per uno scritto fra di noi fatto, ero obligato farvi drento la storia della Concetione di Nostra Donna, simile a quella che avevo fatto a Messer Bindo Altoviti in Santo Apostolo di Firenze, cioè l'albero del peccato che vi fussi legato a esso Adamo et Eva et gli altri Patriarci et così il serpente legato, che la Nostra Donna vestita di sole con la luna sotto i piedi gli spezzi le corna et con molti putti attorno»; si cita da *Il Libro delle Ricordanze*, p. 43; cfr. A. CECCHI, *Giorgio Vasari, l'uomo e l'artista*, in *Giorgio Vasari. Disegnatore e pittore*, pp. 13-22: 15. Vasari aveva, dunque, ricevuto dal lucchese Biagio Mei l'incarico di eseguire un'opera sul modello dell'*Allegoria dell'Immacolata Concezione*, che Bindo Altoviti, ricco mercante fiorentino, antimediceo, attivo a Roma, aveva fatto realizzare entro il 1541 per l'altare della cappella di famiglia nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze: sulla tavola, oggi agli Uffizi si veda F. DE LUCA, *scheda n. II.16*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di C. Conforti, F. Funis, F. de Luca, Firenze 2011, pp. 144-145. Sul dipinto lucchese, com-

Pancratio, qual mi ex[or]ta⁹⁶ a venire: la voglia ci è, et forse s'io torno a Fiorenza, che sarà in brev[e]⁹⁷, ci sarà le forze etc. Ma lasciamo star il venire, che è forza sia fa[cile]⁹⁸, atteso che quando egli è tonato un pezzo, è forza piova: così io vene[ndo]⁹⁹, non vo' mi goda altro che voi. La nuda Venere o per me o prima forse sarà portata, che à auto tante fortune che l'esercito di Dario non [n'ebbe]¹⁰⁰ tante: l'è viva ed è ancor vergine, con tutto che per esser buona [roba]¹⁰¹, ci sia stato voluto far il bordello; tamen la madre l'è aut in [custo]dia¹⁰² di sorte, che è libera dal puttanesimo per mia mani. Quando sa[rà]¹⁰³ con voi, bisognerà li aviate cura, che per esser di morbida maniera, [non] vi fussi levata su. Ma torniamo ai sonetti et alle lettere, che vedrò alla giunta mia in Fiorenza far che siate servito, che non mancho lo desidero che io mi facci il far piacer[e]¹⁰⁴ a me stesso. Et in questo mezzo alli amici mi terre[t]e raccomandato¹⁰⁵.

Di Lucha alli XXI di luglio MDX[LIIII]¹⁰⁶ il vostro Giorgio pictor aretino

posto da tre tavole a olio, già sull'altare del Sacramento nella chiesa di San Pier Cigoli e oggi nel Museo Nazionale di Villa Guinigi: A.M. MAETZKE, *scheda n. 19*, in EAD., *Pittura vasariana*, pp. 336-337 e figg. 282-284; cfr. inoltre *Musei digitali* ai seguenti link: <http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_93733> (scheda ICCD OA: 09-00526833), <http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_93734> (scheda ICCD OA: 09-00526834) e <http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_93735> (scheda ICCD OA: 09-00526835; ultima consultazione 15/03/2015). Sulla collocazione originaria dell'opera si veda anche: M.T. FILIERI, *Lucca nelle sue chiese: i luoghi della pittura*, in *La pittura a Lucca nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Lucca 1994-1995), Lucca 1994, pp. 55-91: 85.

⁹⁶ Si veda nota 93.

⁹⁷ Si veda nota 93.

⁹⁸ Si veda nota 93.

⁹⁹ Si veda nota 93.

¹⁰⁰ Si veda nota 93.

¹⁰¹ Si veda nota 93.

¹⁰² Si veda nota 93.

¹⁰³ Si veda nota 93.

¹⁰⁴ Si veda nota 93.

¹⁰⁵ Si veda nota 93.

¹⁰⁶ Si veda nota 93.

Giorgio Vasari, a Firenze, a Francesco Leoni, a Venezia
9 agosto 1544

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. n.n., autografa.

Bibliografia: RIDOLFI, *Sei lettere*, pp. 15-16; VASARI, *Le opere*, VIII, pp. 291-292; *Der literarische Nachlass*, I, pp. 133-134.

Sul *verso* della carta: «Al Magnifico Messer Francesco Lioni suo observandissimo a Venetia. Venetia».

Magnifico¹⁰⁷ Francesco Signore¹⁰⁸,

io ho ordinato a certi amici mia che mi faccino alcuni sonetti per far¹⁰⁹ l'uffizio, mi chiedesti: che se n'è amalati dua de' meglio, del che non so come vi servire; pur vedrò fare sforzo che aviate qualcosa. Io non son tornato da Lucha prima che iersera et ho lassato morto Messer Biagio Mey, autore dell'opera che io ho factto in Lucha et son disperato per la perdita di più cose, che vi saranno un dì conte nel mio visitarvi. Se io non arò i sonetti, vi manderò due mie lettere quest'altro sabato: intanto si rinfrescherà e potrete meglio usarle. Io sto come io posso, non come io doverrei, e questo nasce dal mio esser troppo alle altrui voglie, ma se 'l diavolo mi spignie un tratto in costà, che potria esser di corto, *agrencando*¹¹⁰ le cose turchesche nel Reame, sarò forzato non ne cavar piede. Intanto io resto vostro, con tutto che Messer Ottaviano voglia la baia nel mio ritornare a Roma, come se io avessi da llei ricevuto un papato: è finita, basta andare in là. Di voi so che n'è *massa ben*¹¹¹, e io gramo sto qui aspettar che piova. Intanto io resto a' comandi vostri.

Spettavo la vostra tela, che dè venire con certe robe da Roma, che abiso-

¹⁰⁷ La parola, sul margine superiore della carta gravemente lacerata, è seguita da una lacuna causata da uno strappo.

¹⁰⁸ Si veda nota 107.

¹⁰⁹ Vasari scrive «lar».

¹¹⁰ Come mi suggerisce Andrea Bocchi, che qui vivamente ringrazio, se si ipotizza che Vasari abbia dimenticato la cediglia («agrencando»), è possibile avvicinare tale gerundio alla forma verbale di area settentrionale «agrezar»: 'fare effetto', 'aizzare', 'affrettare'. Si rinvia a *Lessico etimologico italiano*, a cura di M. Pfister, W. Schweickard, Wiesbaden, 1979-, I, coll. 463-464, s.v. **acridiare*.

¹¹¹ Per l'uso avverbiale del termine «massa», qui unito a «ben» nella locuzione impiegata da Vasari, si rimanda a M. CORTELAZZO, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Padova 2007, p. 793, s.v. *massa* (da cfr. con pp. 171-172, s.v. *ben*).

gnio di finir[e]¹¹² alcune cose et le farò alla venuta, che sono iscioperato per aspettar che si facci di legniamme una tavola che va a Pisa, che forse potrei cominciare, et forse finire, innanzi partissi di qui. Di gratia raccomandatimi alli amici et a voi stesso. Messer Ottaviano vi baccia le mani, così io. Ricordatevi ch'io son vostro.

Di Fiorenza alli VIII di agosto MDXLIII il vostro Giorgio Vasari pictor aretino

¹¹² Si integra la lacuna, causata dalla lacerazione della carta sul margine destro, seguendo la lezione di VASARI, *Le opere*, VIII, p. 292. Con la «tavola [di legniamme] che va a Pisa» Vasari fa riferimento al dipinto commissionatogli dall'Opera del Duomo di Pisa e menzionato nelle *Ricordanze*, in data 15 luglio 1543: cfr. *Il Libro delle Ricordanze*, pp. 42-43.

Giorgio Vasari, a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
6 giugno 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. 2r-v, autografa.

Bibliografia: VASARI, *Le opere*, VIII, pp. 297-298; *Der literarische Nachlass*, I, p. 304.

Sul *verso* della carta: «Al Molto Magnifico Signore et patron mio observandissimo Messer Lorenzo Ridolfi a Fiorenza».

Signor Messer Lorenzo Signor mio,

Lodovico¹¹³, che vi fé le teste, stimola Messer Bartolomeo¹¹⁴ et me, che vuole che io et l'Amannato vi facciamo uscire a farli una limosina delle sue fatiche. Et perché ci par, come a voi, che la meriti, sarete cagione, facendola, che noi saran liberi da questa febre continua che fa intorno, et la S. V. resterà libera, se vi paressi aver carico, con obligarlo a far senpre per quella cose di fuoco. Io, in quanto a me, ve ne prego, e l'Amannato il medesimo; et così vi ci raccomandiamo senpre. Et perché spero a bocha, non troppo lungi da questa, dirvi altre parole più dolci, farò fine con basciar le mani a V S. e al mio Ramondo¹¹⁵ con Messer Giovanni Batista Strozzi¹¹⁶ et al resto che mi amano.

¹¹³ Su Ludovico Lombardi cfr. *supra* pp. 280-281 e nota 12.

¹¹⁴ Bartolomeo Ammannati, su cui cfr. *supra*, p. 281 e nota 14.

¹¹⁵ Nelle *Ricordanze* Vasari scrive: «Ricordo come a dì 15 di Maggio M D 49 Alfonso di Tommaso Cambi mi alloga a fare inn una tela alta braccia dua e mezzo et lunga braccia 3 una storia di Indimione che dormendo di notte è svegliato dalla Luna et con pastori et un cane et paese di notte da figurarsi, et questo volse che somigliassi la testa sua di naturale et fussi da llui ritratto tutto igniudo; così dua altri ritratti in quello, uno fussi Lorenzo Buondelmonti, l'altro Raimondo Mannelli [...]»; si cita da *Il Libro delle Ricordanze*, p. 63; l'opera sembra perduta: cfr. CH. DAVIS, *Traces of Reading in an Example of the Due lezioni di M. Benedetto Varchi: Alfonso Cambi, Giorgio Vasari, Annibale Caro, and Michelangelo*, in *Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Augustyn, I. Lauterbach, München 2010, pp. 44-58: 47 e nota 22. Sulla nobile famiglia fiorentina dei Mannelli si veda R. ROMANELLI, *Mannelli ramo di Luigi di Pier Francesco* <<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=37880&RicVM=indice&RicSez=prodfamiglie&RicIniziaCon=mannelli&RicTipoScheda=pf>> (ultima consultazione 22/05/2015). Un Raimondo Mannelli è ricordato come ancora vivente da Giovanni de' Bardi nella sua descrizione di Firenze, dedicata a Cristina di Lorena e databile al gennaio 1592: cfr. BARDI, *Ristretto delle bellezze*, p. 86.

¹¹⁶ Su Giovan Battista Strozzi (1504-1571, noto come il Vecchio per distinguerlo dall'omonimo, detto il Giovane, accademico degli Alterati), fine poeta e membro dell'Accademia Fiorentina, oltre al saggio di L. AMATO, *Appunti sulla tradizione delle rime di Giovan Battista Strozzi il Vecchio: i manoscritti monografici*, «Medioevo e Rinascimento», 28, 2014, pp. 149-183, si rimanda a: M. ARIANI, *Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500*.

Di Roma alli VI di giugno MDLI.

Di V. S. servitore et afetionatissimo suo Giorgio Vasari

Strutture ideologiche e strutture formali, in Madrigali inediti. Giovan Battista Strozzi il Vecchio, a cura di Id., Urbino 1975, pp. VII-CXLVIII; L. BIANCONI, A. VASSALLI, Circolazione letteraria e circolazione musicale del madrigale: il caso Giovan Battista Strozzi, in Firenze e la Toscana nell'Europa del '500, atti del convegno (Firenze 1980), a cura di G. Garfagnini, 3 voll., Firenze 1983, II, pp. 439-455.

Giorgio Vasari, a Roma, a Francesco Leoni, a Firenze
20 giugno 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. 3r-v, autografa.

Bibliografia: VASARI, *Le opere*, VIII, p. 298; *Der literarische Nachlass*, I, pp. 304-305.

Sul verso della carta: «Al Molto Magnifico Signore et Signor mio Messer Lorenzo Ridolfi a Fiorenza».

Magnifico Messer Lorenzo Signor mio,

io risponderò breve perché ho breve tenpo. Siàn l'Amannato¹¹⁷ et io ristretti a farvi far questa satisfatione a Lodovico, che invero ci par che lo meriti per più cose, che senza dirvele, voi solo le conosciete: et questo è che li diate ancora scudi dieci, et se vi par troppo, gli è assai che aviate auto il lavoro, et di quella bontà, et che vi abbia detto il vero. Questo non farà male né alle banbine di casa¹¹⁸ né a quelle di fuori, ma sarà bene a llui, et honore a voi et satisfatione a noi. Et se il Cardinale San Iacopo¹¹⁹, che paga a' lunari, non facessi miracoli, fate che Messer Bartolomeo lo facci lui, che son pochi et risuscitate un morto. Io volevo finire et mi ricordo che V'ò da dire che Messer Bartolomeo morrà come le zuche. Gli altri vengano, se io mi parto fra 4 dì per Arezzo, dove ò da fare ecc. S'io verrò, che lo penso, mi vedrete. Addio. Tutti Vi salutano et la Cencia, che è grossa di tre padri. Et Vi bacio le mani.

Di Roma alli XX di giugno MDLI.

Di V. S. servitore Giorgio Vasari

¹¹⁷ Bartolomeo Ammannati, su cui cfr. *supra* p. 281 e nota 14.

¹¹⁸ Segue «per» depennato.

¹¹⁹ Si tratta di Juan Álvarez de Toledo (1488-1557), figlio di Fadrique Álvarez de Toledo e fratello di Pedro de Toledo (e zio, quindi, della duchessa Eleonora, moglie di Cosimo I de' Medici), elevato alla porpora cardinalizia da Paolo III Farnese il 20 dicembre 1538: cfr. G. VON GULIK, C. EUBEL, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi [...]. Volumen tertium saeculum XVI ab anno 1503 complectens*, ed. L. Schmitz-Kallenberg, Monasterii 1923, p. 25 (VI, 22); si veda anche S. MIRANDA, *The Cardinal of the Holy Roman Church* <<http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1538-ii.htm#Alvarez>> (ultima consultazione 15/04/2015).

Giorgio Vasari, a Firenze, a Giovanni Caccini, a Pisa

26 marzo 1565

Segnatura: Firenze, Biblioteca Moreniana, Autografi Frullani, c. n.n., autografa.

Bibliografia: *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura [...]*, con note ed illustrazioni di M. Gualandi, 3 voll., Bologna 1844-1856, II, 1845, pp. 68-69; *Der literarische Nachlass*, II, p. 154.

Sul verso della carta: «Al Molto Magnifico Messer Giovanni Caccini Proveditor di Sua Eccellenza Illustrissima. A Pisa». Di traverso e di altra mano (verosimilmente dello stesso Caccini): «1565 di Messer Giorgio Vasari de' 26 di marzo».

Magnifico Messer Giovanni¹²⁰,

come la S. V. vedrà per rescritto del Signor Principe Nostro Illustrissimo, Vi conmette che e marmi che sono alla marina di Carrara si conduchino in Pisa et di Pisa a Fiorenza, che monteranno scudi 20 d'oro; i quali potrete far contare a Valerio Cioli¹²¹, che viene per questo conto, così et anderà a Carrara per levargli; dove potete scrivere al Signor Principe o parlarGli, quando sarà costì, che Vi faccia rimettere i danari. E perché non ò che dirLi altro sopra questo negozio se non che presto si doverrà risolvere, che quattro mesi aviate a esser de' nostri, farò fine col dessiderallo. Io sono, com'Ella sa, occupatissimo et con tutto ciò sono al Suo comando; e mi raccomandi a Messer Francesco et alli altri amici.

Di Fiorenza alli 26 di marzo 1565.

Di V. S. servitore Giorgio Vasari

¹²⁰ Su Giovanni di Alessandro Caccini (1522-1592), provveditore dell'ufficio dei Fossi per Cosimo I e responsabile della realizzazione del fosso dell'Arnaccio e del canale di Ripafratta rinvio a E. CARRARA, *Alcune lettere inedite di Giorgio Vasari*, «L'Ellisse», 5, 2010, pp. 61-75: 66 e note 15 e 17. Sulla corrispondenza fra Caccini e Vasari si veda anche V. VESTRI, *scheda n. XV.10*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, pp. 376-377.

¹²¹ Sullo scultore fiorentino (1529 ca-1599) si vedano da ultime: V. MONTIGIANI, *Un Cristo crocifisso di Valerio Cigoli per la Spagna*, «Paragone/Arte», 59, s. 3, 81, 2008, pp. 19-31 e G. JASIN, *God's Oddities and Man's Marvels: Two Sculptures of Medici Dwarfs*, in *A Scarlet Renaissance. Essays in Honor of Sarah Blake McHam*, ed. by A.V. Coonin, New York 2013, pp. 161-182. A Cioli, fra gli altri, spetta la realizzazione (entro l'estate del 1604) della decorazione scultorea della facciata del palazzo di borgo degli Albizi per Baccio Valori: cfr. D. PEGAZZANO, *I 'Visacci' di Borgo degli Albizzi: uomini illustri e virtù umanistiche nella Firenze di tardo Cinquecento*, «Paragone/Arte», 43, n.s., 34-35, 1992, pp. 51-71; R. WILLIAMS, *The Façade of the Palazzo dei 'Visacci'*, «I Tatti Studies», 5, 1993, pp. 209-244.

Iacopo da Carrara, a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
6 giugno 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. 1r-v, autografa.

Bibliografia: MILANESI, *Alcune lettere*, p. 210 (doc. V).

Sul *verso* della carta: «Al Molto Magnifico Messer Lorenzo Ridolfi, Padrone Honorando in Firenze».

Magnifico Messer Lorenzo Padrone Honorando,

quello che in nome di V. S. doveva venire a vedere i sua petti di marmo di Filippo Macedone e Tito non l'ò mai veduto; e perché io ho finito detti petti, lo fo avisato a V. S., a ciò di nuovo faccia sapere a quel Suo, che li venga a vedere e levare a suo comodo, e darmi 'l resto. E se V. S. vole che io faccia il petto a la Lucrecia, me lo avisi, acciò Lo possi con comodità servire. Non mi ocorendo altro, a V. S. bacio le mani.

Di Roma, il dì 6 giugno 1551.

Di V. S. servitore Iacopo da Carrara scultore

Iacopo da Carrara, a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
20 giugno 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, cc. 4r-4bisv, autografa.

Bibliografia: MILANESI, *Alcune lettere*, pp. 210-211 (doc. VI).

A c. 4bisv: «Al Magnifico Messer Lorenzo Ridolfi, Padrone Honorando in Firenze».

Magnifico Messer Lorenzo Padrone Honorando,

ho ricevuto la Vostra cortesissima e brevemente risponderò dicendo che Messer Mariotto Gianbonella Vostro è stato dui volte a vedere i petti di V. S. finiti et lustri con quella diligentia che ho potuto, come penso che esso Gianbonella Ve ne avisarà V. S., et holi detto che a ogni sua posta li pigli et mandi a V. S., che mi sarà carissimo. Hora V. S. mi scrive che non si ricorda apunto del pretio di essi petti: dico che, se bene si ricorda V. S., che La mi hofferse prima scudi 8 dell'uno, poi vene a dieci d'oro. Io li dissi non potere starvi, che era poco a Roma, che i dieci d'ora erano undici di moneta: che La me ne dessi 12, che mi contentavo et averia servito V. S. senza avere scusa alcuna. A le quali cose, Quella mi disse che sariano quanto volessi io, e con quella resolutione me ne partii, et allegramente ho lavorato et finito, ancora che 'l pretio fussi poco in Roma, dove è d'ogni cosa carestia; pure per pigliar e fare servitù con la S. V. ho fatto volontieri hogni cosa: questo è quanto al¹²² precio. Della Lucretia, che V. S. rimetta in me farli il petto, dico che tal merita quella che ànno meri[ta]to¹²³ q[u]este: però tutto rimetto a Quella. Se La se ne risolverà, io prometto ritocarla tutta non pel guadagno, ma per servir | c. 4v | V. S., si che quanto Quella m'inporrà, tanto farò. Dei danari de' petti fatti, Messer Mariotto non me n'è dati alcuno: dice bene che la settimana che entra me ne darà parte. Certo che ne ò grandissimo bisogno di tutti perché non ho fatto lavoro che questo, poi che V. S. si partì di Roma, e con aiuto d'altri¹²⁴, dove priegho Quella di novo gli avisa a darmi il poco resto, che sempre Gliene averò obliho. Vo' mettere mano a ffinire il mio Antonino Pio; caso che mi rieschi bello¹²⁵, l'ò dedicato a V. S. con quel piacere che ne

¹²² Seguono «p» e poi «al» depennati.

¹²³ L'integrazione è dovuta alla lacerazione del bordo esterno della carta.

¹²⁴ «E con aiuto d'altri» inserito in interlinea.

¹²⁵ Seguono due lettere depennate.

debbe aver homo al mondo: gliene avisarò al tempo; Quella se ne risolverà secondo l'animo suo¹²⁶. E V. S. mi perdoni di questo fastidio e me Li hofferò e bacio le mani. Che Nostro Signore Idio Il conservi.

Di Roma, il dì 20 giugno 1551.

Di V. S. servitore Iacopo da Carrara scultore

¹²⁶ Seguono due lettere depennate.

Ascanio Condivi, a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
4 luglio 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. 5r-v, autografa.

Bibliografia: BOSTRÖM, *Ludovico Lombardo*, p. 171 (doc. 5).

Sul *verso* della carta: «Al Molto Magnifico Signor et Padron mio Osservandissimo Messer Lorenzo Ridolfi a Firenze».

Signor Osservantissimo,

ho receuti li vendi scuti de' moneta da Messer Giovan Francesco Ridolphi e più me ne ho fatto imprestare dieci dal prefato Messer Giovan Francesco per poter più presto finire quel che me è debito et fra quattro giorni la testa¹²⁷ glie se darà nelle mani ma senza la basa qual s'è presto si perch'ho mutato consiglio de non voler fare quella ch'io haveva ordinata acciò non fusse da mancho la testa che la base, imperò la basa si farà semplice e tanto più che Lodovico Lombardi me ha detto che tanto è mente di vostra signoria e se vi par che si manda la teste senza la basa potrà scrivere a benchè glie toglierebbe l'ornamento suo non di meno me remetto a lei né si mancherà de sollicitudine e con questo li baso le mani.

Di Roma, il dì 4 di iulio 1551.

Di V. S. servidor Ascanio Condivi

¹²⁷ «Testa» inserita sul margine sinistro.

Ludovico Lombardi, a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
5 luglio 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, cc. 6r-6bisv, autografa.

Bibliografia: MILANESI, *Alcune lettere*, pp. 212-213 (doc. VIII); BOSTRÖM, *Ludovico Lombardo*, 171 (doc. 4).

A c. 6bisv: «Al molto Magnifico Signore Lorencio Ridolphi, Patron mio Illustrissimo in Firenze».

Magnifico Signor Lorencio,

agli giorni passati Messer Giorgino d'Areccio schrise a V. S. sircha a le mie mercede de le teste date a V. S. e il resto che ho d'aver da Quella: volglìo pregare che non mi volgli far tanto dano, se io gli meto 40 scudi di miei, come ne ò facto capace Messer Giorgio et Messer Bartolomeo, per servirvi, Quella non mi volglia far tanto dano dil numero di scudi 60. Se V. S. pensa che io gli abia prezo tropo, Quella sa che mi voleva rimeter a la stima e lasar 10 scudi per una, ma V. S. se n'acorgerà adesso se Gli ò fato a piacer de le teste aute da me. V. S. à fato far un Sila, da me avete auto la Legerecia, che inporta la manifatura d'una testa; l'altra non eser tocha di feri niuno et è ne la medesima bontà che era la | c. 6v | propria anticha: non gli vedrete chosa qual sia tocho con stoci né feri.

Vorei, se Quela se contentase, far dua teste, quali ho aute antiche et rare, quali aute con mezi di grand'omini: una è Giulio Cezari et l'a[l]tra Alla, che se ritrovò con¹²⁸ Bruto Secondo a la morte di Giulio Cezari. Le volglìo far sol per far chapace le persone che non adopero chosa niuna a renetarle per il medezimo precio di quella. Se V. S. si contenta che le faccia, me ne dia avizo, che certo Quella potrà dir aver chosa rara: poi mi sforçarò di far etc. V. S. me le faccia fare perché Quella le à per il pane et a la venuta dil Sila, Quela il vedrà. Prego Quela mi faccia dar il resto di mia denari et si degnia di darmi avizo. | c. 6bisr | Gli bazo le mani et me Gli ricomando.

Di Roma, agli 5 lulgio dil 51.

Di V. S. Ludovico de' Lombardi

¹²⁸ Seguono «Giulio Cezari» depennato e poi «con» ripetuto per errore.

Volendo V. S. il nudo dil Spino, io il formo adesso: V. S. mi dia avizo, che quel che vi farà uno per uno scudo, il volgio far per uno tercio.

Ascanio Condivi, a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
20 luglio 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, cc. 7r-7bisv, autografa.

Bibliografia: MILANESI, *Alcune lettere*, p. 210 (doc. IV).

A c. 7bisv: «Al Molto Magnifico Signore Osservandissimo et Messer Lorenzo Ridolfi, a Firenze».

Signor Osservandissimo et Honorando,

la basa che io mando con le teste non so se satisfarà a V. S. perché, come li scrissi, me era stato detto piacerLi semplicissima; non di meno, non satisfacendoLi, io farò quella che havevo ordinata, ma ho voluto che Vi par¹²⁹ meno brutta la teste che la basa: et per tanto V. S. la accetti, non come Quella vorebbe, ma secondo le debole forze s'è extese. Cerca il pagamento, me rendo certo che V. S. non che discreta, ma descretissima sarà, perché Ella sa che io son povero giovane et tutto di Lei. Et con questo Li baso le mani.

Di Roma, il dì 20 de iulio 1551.

Di V. S. Illustrissima servidore Ascanio Condivi

¹²⁹ Segue una lettera depennata.

Ascanio Condivi, a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
4 settembre 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, cc. 8r-8bisv, autografa.

Bibliografia: MILANESI, *Alcune lettere*, p. 208 (doc. I).

A c. 8bisv (il *recto* è bianco): «Al molto Magnifico Messer Lorenzo Ridolphi, Signore et Padron mio Osservandissimo a Firenze».

Signor Osservandissimo Honorando,

hierì, che furno li tre de settembre, arrivai a Roma per Dio gratia sano, ma non senza fastidio del lungo viaggio et de quello Ferrante, qual mostratemi una littera de V. S., monstrò de esser mal satisfatto de me; dove io li dissi che doppo la venuta de V. S., secondo che quella trattarebbe me, così trattarei lui, e astrettomi de volermi fare pagare assai per la sua spesa et fatighe¹³⁰. Ma io, affinché S. S. non viene potrà¹³¹ baiare, abenché me monstri havervi fatta spesa assai per esser quella prima male venuta.

Et perché Vostra Signoria scrive al detto Ferrante del voler esser icqui in Roma fra pochi giorni, io non me extenderò più oltra, dove Lei troverrà un Suo affettionato servitore. Et me Li ricommando et tengomi nella Sua buona gratia.

Di Roma, il dì 4 di settembre 1551.

Di V. S. humil servidore Ascanio Condivi

¹³⁰ «Fatighe» corretto su «fatigha».

¹³¹ Segue «non» depennato.

Ferrante 'tragitatore'¹³², a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
5 settembre 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, cc. 9r-9bisv, autografa.

Bibliografia: MILANESI, *Alcune lettere*, pp. 211-212 (doc. VII).

A c. 9bisv (il *recto* è bianco): «Allo Illustrissimo Signore il Signore Lorenzo Ridolfi, Patrone mio sempre oservandissimo in Firenze».

Illustrissimo Signore,

ho receputa una sua per la quale mi scrive non aver che far con meco della testa de Asilla¹³³, la quale li ho tragittata, del che sto molto maravigliato perché Messer Ascanio è tornato in Roma et il simile lui mi dice non aver che far niente in questo con meco, perché mi dice che io l'ò data cioè mandata a S. S. e per questo lui pretende che io mi faccia pagar da S. S., dove che io conoscendo aver a far con uno benignio signiore sto satisfatto. Apresso Messer Ascanio dice espressamente non aver auto da S. S. ecetto che scudi vinti di moneta; del che scaciato io dalla necessità e sapendo certo che S. S. non scriverebbe una cosa più che un'altra, ho conteso con lui, dove che m'à data una sicurtà di darmi scudi sedici di moneta fra octo giorni, con dire se li farà far boni a S. S.; et auti questi, averò auto in tutto a bon conto in detta testa scudi trentasei di moneta, dove voglio suplicare S. S. sua contenta non voler pagare altri denari per detta testa né a Messer Ascanio né ad altri¹³⁴ prima che S. S. non vegnia in Roma, atento che li devo aver io; e quando S. S. sarà qui, so certo | c. 9v | si porterà da quel gentilomo quale è, e quando mi conoscerà, vedrà che li so afezionato servitor. Di Messer Ascanio non dichio altro, se non che alla giornata S. S. lo conoscerà e, bisognando qui o vero in¹³⁵ Firenze, son persona da dar sicurtà per me per mille scudi. Non altro che umilmente Li bascio le mani.

¹³² Il verbo «tragitare» è comunemente impiegato nel *De la pirotechnia* di Vannoccio Biringucci, fin dalla prima edizione comparsa nel 1540 (libro VI, capitoli I e II, e libro VIII, capitoli II e IV): V. BIRINGUCCIO, *De la pirotechnia. Libri 10 [...]*, Venezia 1540, cc. 76v-78v, 119r e 120v. Sull'opera cfr. A. BERNARDONI, *La conoscenza del fare. Ingegneria, arte, scienza nel De la pirotechnia di Vannoccio Biringuccio*, Roma 2011.

¹³³ Segue «del» depennato.

¹³⁴ Segue una parola depennata.

¹³⁵ Segue «in» ripetuto per errore.

Di Roma, il dì V di settembre 1551.

Di V. S. minimo servitore Ferrante tragittatore

Ascanio Condivi, a Roma, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
24 settembre 1551

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. 10r-v, autografa.

Bibliografia: MILANESI, *Alcune lettere*, pp. 208-209 (doc. II).

Sul verso della carta: «Al mio Signore et Padrone Osservandissimo¹³⁶ Magnifico Lorenzo Ri[dolphi]¹³⁷. A Firenze»

Signore Osservandissimo Honorando,

doppo la mia tornata scrissi a V. S. né mai ho havuta risposta se Lei¹³⁸ habbia ricevuta la mia¹³⁹ littera, dove Glie facevo intendere che sol de la spesa delle teste io haver pagato a quel traggettatore scudi trentasei, come Glie si potrà mostrare per nostri conti. Di bronzo ce sono andati meglio de trecento libre, perché¹⁴⁰ ne vende mancho per la fusione fatta, che importa scudi da ventidua et più; poi vi sono le altre cose che vi vando, come me rendo certo che V. S. l'habbia considerato; imperò la voglio pregare che quella cortesia che S. S. ne vuole usare, ne usi quanto più presto¹⁴¹ la può, sendo io povero giovane, come V. S. sa, et bisognoso, et hora più che mai, per le poche facende che quivi si fando o per i pochi danari. Non glie dirà altro, se non che sia fatta la volontà sua, alla quale infinitamente me ricommando, facendo conto de aiutare un Suo affettionatissimo servidore, che se Iddio mi da gratia che mi levi de tanta¹⁴² povertà¹⁴³, Glie¹⁴⁴ farà conoscere quanto Li sarò servidore, et con questo Li baso le mani.

Di Roma, il dì 24 de settembre 1551.

Di V. S. servidore perpetuo Ascanio Condivi

¹³⁶ Segue una lacuna.

¹³⁷ Si integra la lacuna.

¹³⁸ Segue una lettera depennata.

¹³⁹ Segue una lettera depennata.

¹⁴⁰ Segue «se» depennato.

¹⁴¹ Seguono due lettere depennate.

¹⁴² «Tanta» corretto su «tante».

¹⁴³ «Povertà» poco leggibile per taglio della carta.

¹⁴⁴ Con «li» inserito in interlinea.

Giovanni Battista Busini, a Ferrara, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
29 aprile 1566

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. 11r-v, autografa.

Bibliografia: PINCIN, *Busini*, p. 536; LO RE, *Politica e cultura*, p. 79, nota 117.

Sul *verso* della carta: «Al Molto Magnifico mio Osservandissimo il Signor Lorenzo Ridolfi. In Firenze». Di traverso e di altra mano: «† 1566 di Ferrara. Da Batista Busini».

Molto Magnifico Signor mio Osservandissimo,

se la cagione che mi ha mosso a scrivere a V. S. non fusse onestissima et quasi necessaria, io crederrei che voi vi faceste beffa di me, che non vi havendo mai scritto per lo tempo passato volessi hora infastidirmi senza proposito, non essendo tra noi ugualità di conditione né amicitia, o né dimestichezza alcuna, se bene io vi ho sempre amato et onorato molto a mio potere. Sì che necessità per interesse d'altri, et di chi voi siate amicissimo e parente, non conoscendo dove più speditamente mi possa rivolgere a sapere quel che io desidero. Prego V. S. sia contenta darmi come più tosto può, certo aviso et farmi scrivere quando il Signor Ruberto Strozzi¹⁴⁵ verrà in Italia per andare a Roma, et se farà la via di Toscana o di Romagna, perché mi importa assai saperlo et tosto per cagione di lui. La qual cagione voi intenderete poi o da esso Signor Ruberto o da me, et allora son certissimo mi loderete et d'amorevolezza et di diligentia, sapendo ancora come egli quando andò in Francia ultimamente parlò confidentemente con esso meco d'un suo fatto, et io con esso lui. Non le dirò altro per hora, se non pregarla a rispondermi senza alcuna dubitanza che se io havessi creduto che Madonna Maria¹⁴⁶ lo potesse sapere o intenderlo da Roma, non mi fusse paruto troppo perdimento di tempo al bisogno suo, io non harei dato questa briga a V. S., alla quale bacio la mano, et N. S. Dio La mantenga sana.

Data in Ferrara il ventinove d'aprile nel mille et cinquecento sessantasei.

Di V. S. amico et servitore Giovanbatista Busini

¹⁴⁵ Sullo Strozzi cfr. *supra* nota 18 e testo corrispondente.

¹⁴⁶ Si tratta della moglie di Ridolfi, Maria di Filippo Strozzi. Si veda E. BETTIO, R. ROMANELLI, *Ridolfi* <<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=28740>> (ultima consultazione 25/02/2015).

Giovanni Battista Busini, a Ferrara, a Lorenzo Ridolfi, a Firenze
15 maggio 1566

Segnatura: ASFI, Acquisti e doni 67 I, c. 12r-v, autografa.

Bibliografia: PINCIN, *Busini*, p. 536; LO RE, *Politica e cultura*, p. 79, nota 117.

Sul *verso* della carta: «Al molto Magnifico mio Signore Osservandissimo il Signor Lorenzo Ridolfi. In Firenze». Di traverso, e di altra mano coeva: «Da Ferrara da Giambatista Busini».

Molto Magnifico Signor mio Osservandissimo,

io ricevetti con sommo piacere la lettera di V. S. de quattro di questo mese, della quale, et per lo amore mi porta, come ho porta, come ho pur assai chiaramente compreso, et per la fatica et diligentia che ha posto nel darmi aviso minutamente di quello che io desiderava, la ringratio quanto più posso, restandole sempre obligato in modo che dove io possa far piacere o a lei¹⁴⁷ o ad alcuno de' suoi più prossimi et confidati, sarò sempre prestissimo ad ubbidirla. Aspettarò adunque il tempo determinato a compier quello che io in honore et riputatione d'altri haveva cominciato adoperare, et tenga per fermo che noi et altri conoscenti l'animo et la mia buona intentione meritare loda di grato huomo et fidelissimo servidore. Et se in questo mezo tempo o per accidenti o per mutamenti di voglia, s'affrettasse la venuta sua, mi sarà favore gratissimo haverne (come ella mi promette) nuova da lei. M. Ramondo Mannelli¹⁴⁸ gentilissimo et in ogni virtuosa attione accorto e piacevole, col quale ho fatta per sua bontà grandissima amicitia, sarà apportatore di questa: prima non potetti scrivere a V. S. quando passoa il fante da mercatanti, et perciò mi perdoni se non ho prima scritto et ringratiato V. S., alla quali mi raccomando, pregando N. S. Dio la mantenga sana et con somma sua gratia in buona fortuna.

Data in Ferrara, a dì XV di maggio nel 1566.

Di V. S. servitore Giovambatista Busini

¹⁴⁷ Segue «od» depennato.

¹⁴⁸ Mannelli è menzionato anche nella missiva che Vasari indirizzava a Lorenzo Ridolfi in data 6 giugno 1551 e in un passo delle *Ricordanze*: cfr. *supra* lettera 8 e nota 115.

Abstract

The essay presents some original letters of Vasari not identified by Karl Frey, author of the monumental *Literarische Nachlass*, and printed by him according to Enrico Ridolfi's transcription, first published in 1868.

The identification of Vasari's autographs within a file of the State Archive of Florence can shed some new insight both on his youth acquaintances and on his stay in Rome and Venice, and it reveals once again his mastery as a fine writer as well as his ability as a skilled weaver of interpersonal relations, widely exploited for his personal and professional growth. The file also contains letters by other artists, *in primis* Ascanio Condivi and Giovanni Battista Busini, a proud anti-Medicean Florentine, a friend of Benedetto Varchi and in close contact with Lorenzo Ridolfi, brother and heir of Cardinal Niccolò.

No less important is also the original of the letter (kept in the Biblioteca Moreniana in Florence) written by Vasari on March 26th, 1565, and known thanks to the edition by Gualandi, that shows us the artist as a leading figure at the Medici court and actively working for Duke Cosimo.

APPENDICE

NOTE D'ARCHIVIO SU PANCRAZIO DA EMPOLI

VERONICA VESTRI

Per contestualizzare la figura di Pancrazio da Empoli o, forse meglio, *Branchazio*, come più frequentemente è attestato nelle testimonianze dell'epoca, possono essere utili alcuni documenti fiscali e notarili.

Nei *Campioni*¹ della Decima granducale del 1534 il padre di Pancrazio, Bartolomeo, residente nel quartiere di Santa Maria Novella, gonfalone Leon Rosso, denunciava di possedere «Una chasa con sua habituri posta nella via di santo Branchatio e nella via del Sole, a primo dicta via, a secondo Santa Maria Nuova overo beni di Valembrosa, quarto Nocenti, per nostro habitare»², oltre a numerose proprietà terriere concentrate nell'Empolese, specificatamente in località limitrofe agli attuali centri di Capraia e Limite. Seppur, sfortunatamente, il *Campione* della Decima non ci fornisca alcuna indicazione sulla professione di Bartolomeo, il quadro conclusivo è quello di una posizione economica agiata, probabilmente frutto di un'attività mercantile e bancaria, non fra le più eminenti nella Firenze di metà Cinquecento, ma di antica tradizione e ancora sufficiente per buone rendite e profitti³.

Tale ipotesi è suffragata da due atti notarili in cui Bartolomeo compra nel 1532 alcuni beni, sempre nell'Empolese, da Biagio Arrighi ed eredi, e dove è indicato come «civi et campsori florentino»⁴. Nel settembre del 1537 Piera del Zaccheria, seconda moglie di Bartolomeo da Empoli, denuncia la morte *ab intestato* del marito assumendo, pertanto, la tutela dei figli minorenni. La circostanza impone, *ex lege*, la redazione di un inventario di beni che il no-

¹ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFI), Decima granducale 3616, cc. 196v-198v.

² *Ibid.*, c. 196v.

³ Bartolomeo era comunque imparentato con quei Da Empoli, detentori di un banco di cambio, da cui nacque Giovanni, famoso viaggiatore dei primi anni del XVI secolo. Per brevi cenni sulla biografia di Giovanni Da Empoli: G. BERTUCCIOLI, *Da Empoli, Giovanni*, in *DBI*, 31, Roma 1985 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-empoli_\(Dizionario_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-empoli_(Dizionario_Biografico)/>) (ultima consultazione 28/02/2015) ed in particolare M. SPALLANZANI, *Giovanni da Empoli, un mercante fiorentino nell'Asia portoghese*, Firenze 1999.

⁴ ASFI, Notarile antecosimiano 14553, cc. 154r-155v, 160r-v.

taio incaricato, Filippo Morello, conservò in forma di minuta, corredato da un essenziale albero genealogico⁵.

Se l'inventario dei beni delinea una situazione patrimoniale analoga a quella della *Decima* di pochi anni prima, l'albero genealogico chiarisce il ruolo e la posizione familiare di Pancrazio; quest'ultimo, infatti, era il primogenito, nato dal primo matrimonio di Bartolomeo con Simonetta Benintendi, da cui era nato anche un altro figlio, Simone, più frequentemente chiamato Simonetto, come la madre; dal matrimonio con Piera del Zaccheria erano nati altri cinque figli: Francesco, Lisabetta, Ginevra, Vincenzo, Francesco e Lodovico, tutti, nel 1537, di minore età, tranne Francesco.

Sempre nelle imbreviature del notaio Morello, fra i numerosi atti legati alla successione di Bartolomeo⁶, è stato possibile reperire un mandato di Piera del Zaccheria in favore di Bernardo di ser Zanobi di Michele, incaricato di recuperare i crediti del marito anche a nome di Pancrazio, presente, virtualmente, per mezzo di una procura «manu ser Petri Iorsens notarii curie officialis Lugduni sub die octavo mensis augusti anni Domini 1537»⁷. Il documento citato, il primo allo stato attuale delle ricerche in cui sia attestato Pancrazio, dimostra come il nostro non svolgesse attività a Firenze e che probabilmente, come spesso nella tradizione mercantile fiorentina, fosse stato impiegato in qualche filiale di banco all'estero o di proprietà della famiglia o di qualche altro banchiere concittadino, secondo un *cursus honorum* tipico dell'epoca. Le questioni relative alla gestione dell'eredità dei genitori di Pancrazio e Simonetto non si conclusero rapidamente: nel giugno del 1539 una sentenza arbitrale risolve e pone fine alla successione della madre dei due, Simonetta Benintendi⁸, e nel febbraio 1540 i due *pro indiviso* sono

⁵ Cfr. per la tutela di Piera del Zaccheria, *ibid.*, cc. n.n. in data 4 settembre 1537; per la minuta dell'inventario e l'albero genealogico, ASFI, Notarile antecosimiano 14554, cc. n.n. senza data.

⁶ Di seguito forniamo un elenco delle carte attinenti Bartolomeo da Empoli e la sua famiglia reperibili nelle imbreviature di Filippo Morello: ASFI, Notarile antecosimiano 14553, cc. 295r, 327r, 337r. Si tratta di procure per Simonetto e la nomina di un arbitro per un lodo tra Pancrazio e Bartolomeo in relazione alla spartizione dei beni del padre defunto. Nello stesso registro, fra le carte prive di numerazione, un atto notarile datato 18 ottobre 1537 pare far riferimento ad un altro fratello di Pancrazio e Simone, di nome Giovanni Maria, nato anch'egli dal matrimonio con la Benintendi e defunto probabilmente prima del padre.

⁷ *Ibid.*, c. 294r-v.

⁸ *Ibid.*, c. 344r.

registrati come contribuenti nella Decima granducale⁹.

Il 25 ottobre del 1549 Pancrazio da Empoli contrasse matrimonio con Simonetta di Papi Tedaldi e ne riscosse la ricca dote consistente in beni immobili, contanti ed alcuni diritti su dei terreni in Val d'Ambra¹⁰. La parte più cospicua della dote comprendeva: una casa nel popolo di San Michele Visdomini «*loco decto* sul canto della via de' Servi», abitata, al momento del contratto di nozze, dal sacerdote della chiesa di San Michele; una bottega sottostante alla casa e allogata al profumiere Ciano¹¹, da cui si riscuote un affitto di 600 fiorini, ed infine una casetta in borgo Allegri. L'atto matrimoniale, però, non vide Pancrazio fisicamente presente ma, ancora una volta, rappresentato da un suo procuratore, specificatamente Giovanni Maria Benintendi, probabilmente un parente da parte di madre, in virtù di un mandato rogato a Venezia dal notaio Carlo Bianco di ser Andrea in data 11 ottobre, confermando la presenza del nostro in quella città così come alcune testimonianze indirette attestavano.

Nelle *Ricordanze* di Giorgio Vasari, infatti, Pancrazio da Empoli è più volte ricordato come residente a Venezia assieme a Francesco Leoni, fin dal 1541, anno in cui ospitarono proprio l'artista fiorentino nella loro casa nella città lagunare: «Ricordo come a dì primo di dicembre 1541 io arrivai a Venezia e mi messi in casa Francesco Lioni e Brancazio da Empoli»¹². I rapporti tra il mercante e l'artista fiorentino dovevano essere piuttosto stretti e certamente si intensificarono nel soggiorno veneziano di quest'ultimo come testimoniato da un altro ricordo, in cui Pancrazio dà commissione a Vasari

⁹ ASFI, Decima granducale 3616, cc. 238v-239r; per successivi aggiornamenti della situazione patrimoniale di Pancrazio cfr. *ibid.*, cc. 247v, 278r.

¹⁰ ASFI, Notarile antecosimiano 15241, cc. 489r-490r. Per il passaggio di proprietà dalla famiglia Tedaldi a Pancrazio da Empoli: ASFI, Decima granducale 2637, c. 74r.

¹¹ Su Ciano profumiere: C. CONFORTI, *Il giardino di Ciano profumiere ducale nella descrizione di Nicolò Martelli in Protezione e restauro del giardino storico*, a cura di P.F. Bagatti Valsecchi, Firenze 1987, pp. 125-136.

¹² G. VASARI, *Ricordanze*, c. 11r <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ricordanze.pdf> (ultima consultazione 02/03/2015). Alla stessa carta altre note del Vasari sui legami con Pancrazio da Empoli. A c. 11r: «Ricordo come a dì 10 di gennaio 1542 Brancazio da Empoli cittadino fiorentino mi fece fare un ritratto d'un giovane de' Tiepoli bolognese, il quale feci in un quadro di braccia dua alto e braccia uno e mezzo, largo colorito a olio, il quale feci al detto per prezzo di scudi dieci d'acordo, ci[o]è scudi 10»; a c. 11v: «Ricordo come a dì 13 d'agosto 1542 Messer Pancrazio da Empoli prese un quadro d'un ritratto, il quale io avevo fatto a Messer [...] Tiepoli, che era fatto per lui, il quale ritratto non lo volse parendoli che fussi assai spesa e così il detto Brancazio lo prese per prezzo di scudi venti di grossi sette, ci[o]è scudi 20».

di realizzare un quadro a soggetto religioso:

Ricordo come a dì 4 di aprile 1543 Brancazio da Enpoli mi diede commessione per lettere di Venezia a dì detto, come io gli facessi un quadro grande d'una Nostra Donna intera col suo figliolo in braccio e con essa oltra a un San Giuseppo, ci facessi tre Santi: Nereo, Archileo e Pancrazio e gnieni colorissi con diligenza et egli si offeriva mandarmi per prezzo e pagamento robe da Venezia per il valore di scudi quindici di lire sette per iscudo, che tanto ne farebbe buoni, ci[o]è scudi 15¹³.

L'inserto 67 I del fondo Acquisti e doni dell'Archivio di Stato di Firenze conserva una lettera di Vasari a Pancrazio da Empoli datata 30 agosto 1543. Nel tentativo di comprendere meglio sia la figura di Pancrazio sia la 'dinamica conservativa' delle carte Ridolfi corrispondenti alle unità archivistiche contrassegnate dai numeri 67, 68, 69, 70, 71 e 72, appunto del fondo Acquisti e doni, si è proceduto ad una rapida schedatura ed analisi delle carte conservate nelle unità indicate, risalenti quasi per la loro interezza alla seconda metà del secolo XVI e costituite prevalentemente da lettere personali o commerciali.

Tale esame ha portato ad alcune sintetiche conclusioni:

- l'inserto 67 I, che conserva autografi di Vasari, Bronzino e Condivi, è costituito da venti lettere¹⁴ ed è probabilmente frutto di un'estrapolazione dal complesso delle carte Ridolfi donate all'Archivio di Stato di Firenze motivata dall'importanza degli scriventi o degli argomenti trattati. Questa ipotesi può essere suffragata dal fatto che le carte, così come oggi si presentano, sono prive di una numerazione complessiva e coerente: alcune di esse presentano un'indicazione numerica moderna da 1 a 12; la cronologia delle lettere stessa non è omogenea: tre lettere sono del 1540, una del 1541, una del 1543, due del 1544, undici del 1551 e due del 1566. Inoltre, rispetto agli altri pezzi costituenti il dono Ridolfi, la consistenza dell'unità è esigua: poche carte accuratamente selezionate;

- studiando, in comparazione, le carte delle altre unità alcuni fattori comuni appaiono evidenti: membri della famiglia Ridolfi sono spesso i desti-

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Di queste, diciotto sono pubblicate nel saggio di Eliana Carrara che precede. Oltre a queste, ve ne sono altre due: una di Francesco Priscianese a Francesco Leoni del novembre 1540, l'altra di Bronzino a Pier Francesco Riccio del gennaio 1551. Per riferimenti alle edizioni di entrambe si vedano le note 6 e 16 del saggio di Eliana Carrara.

natari delle lettere o gli attori della documentazione, in particolare Lorenzo Ridolfi e la moglie Maria Strozzi. Molte lettere, soprattutto quelle di argomento commerciale, fanno riferimento a soci o a collaboratori dei Ridolfi. In queste altre unità la documentazione è conservata in maniera più confusa e senza attenzione al contenuto o ai mittenti. Le filze presentano una coerente numerazione delle carte posta in epoca moderna;

- osservando su tutte le unità in questione, compresa la numero 67, la foratura sulle carte, corrispondente probabilmente all'antica loro modalità di conservazione in filze, è stato possibile notare che la documentazione degli anni compresi dal 1544 al 1551 presenta uniformemente quattro incisioni orizzontali, due per ogni margine; tutte le carte erano probabilmente raccolte in un corpo unico, successivamente smembrato.

Nel faldone contraddistinto dal numero 69 si sono individuate altre sei lettere indirizzate a Pancrazio da Empoli e scritte a Vicenza da Ludovico Berti, molto probabilmente amministratore del patrimonio del cardinale Niccolò Ridolfi, fratello di Lorenzo e vescovo della città veneta. Si conferma pertanto il legame stretto tra Pancrazio e la famiglia Ridolfi, che probabilmente è alla base dei rapporti anche con Giorgio Vasari.

Le missive, scritte dal 1° al 25 settembre 1542¹⁵, riguardano la gestione della vendemmia e alcuni trasferimenti di denaro. Di particolare interesse risulta l'indirizzo di riferimento per Pancrazio a Venezia: «Al magnifico messer Brancatio da Empoli mercante fiorentino a San Stin in cha' Bondolmiera». Il toponimo «San Stin» si riferisce alla zona attorno alla chiesa di Santo Stefano confessore, di cui oggi rimane solo l'indicazione di campo San Stin; la chiesa, soppressa da Napoleone Bonaparte nel 1810, fu inglobata nel complesso dei Frari e demolita. L'indicazione «cha' Bondolmiera» indica probabilmente una proprietà della famiglia veneziana Bondumier¹⁶; fu molto probabilmente in questo edificio che Giorgio Vasari fu ospitato nel dicembre del 1541.

¹⁵ Le lettere si trovano in ASFI, Acquisti e doni 69, cc. 2, 12, 30-31, 32-33, 34-35, 41, 42.

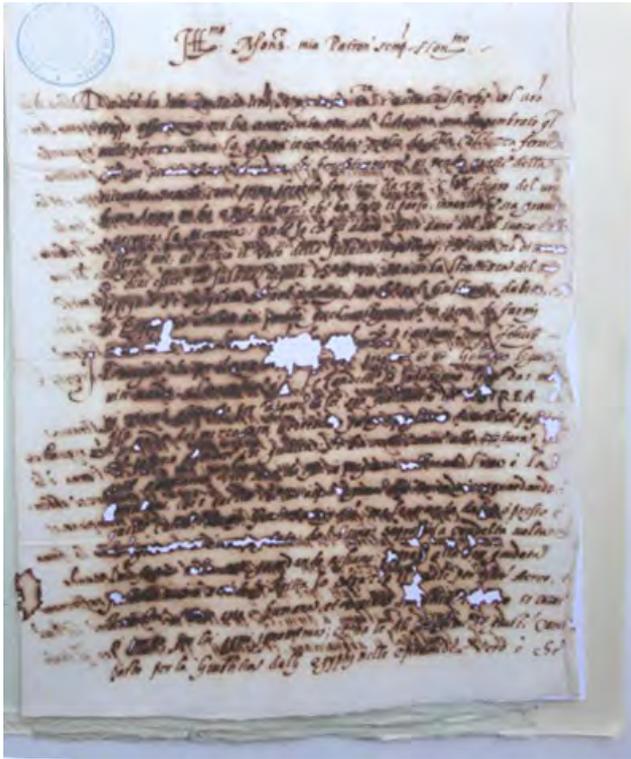
¹⁶ Per brevi cenni sulla famiglia: P. BOSMIN, *Bondumier*, in *Enciclopedia Treccani* <[http://www.treccani.it/enciclopedia/bondumier_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bondumier_(Enciclopedia-Italiana)/)> (ultima consultazione 02/03/2015).

Referenze fotografiche

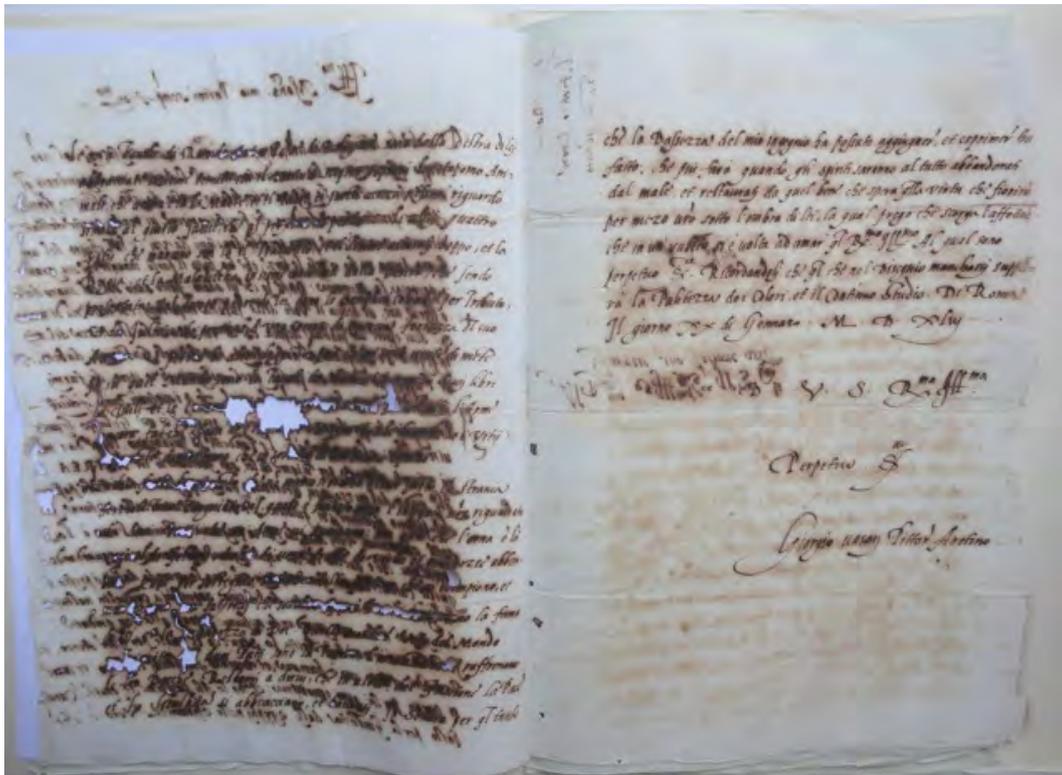
- © Su concessione del Los Angeles County Museum of Art: 1
- © Su concessione dell'Archivio di Stato di Parma: 2-4

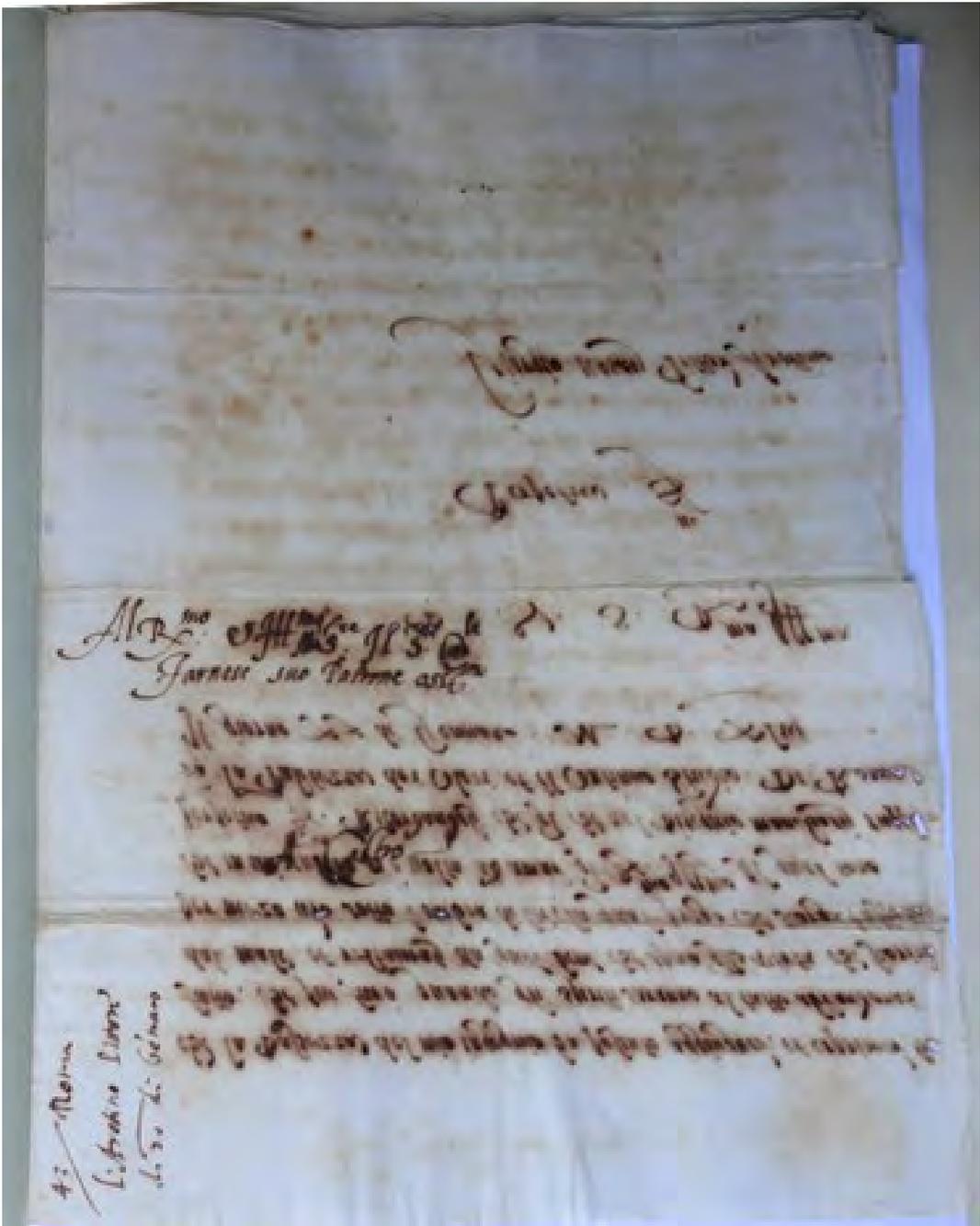


1. G. VASARI, *Sacra Famiglia con san Francesco*. Los Angeles, County Museum of Art.



2-4. G. VASARI, Lettera al cardinale Alessandro Farnese. Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto 19, cc. n.n.





47
Nomin
Liberarius Librorum
di. s. d. German

«Insegnava sfogliando un libro, in treno, in trattoria.
Insegnava col silenzio, con le citazioni mai pedanti, con gli occhi»

Maria Monica Donato, su Twitter, il 15 giugno 2014



ANDREA PISANO, *Madonna del latte*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

ENRICO CASTELNUOVO
(Roma, 1929 - Torino, 2014)

MICHELE BACCI, ALESSIO MONCIATTI

Enrico Castelnuovo era un fine intellettuale prestato alla scienza e all'insegnamento. Con la smorfia di un sorriso Enrico avrebbe riprovato la definizione come pomposa e generica, ma tuttavia abbastanza ampia da potervisi adagiare, lui che per acutezza e dottrina la sapeva sempre più lunga di quanto lasciasse intendere al suo interlocutore: gli occhiali, troppo grandi e spesso inclinati sul naso, non bastavano però a schermare la vivida consapevolezza che scintillava negli occhi.

L'amore di parlar d'altro per dire quello che andava detto era la forma esteriore che assumeva l'alchemico composto della sua intelligenza, della sua dottrina, delle sue vastissime letture. Il dono della citazione letteraria, sempre appropriata e mai pedante, non era uno strumento estrinseco ma strutturale del suo interesse per le manifestazioni della natura e della cultura umane, segnato profondamente, per quanto pudore avesse nel parlarne, dalle vicende belliche e familiari vissute da adolescente a Roma. La storia dell'arte era il campo d'elezione per indagare e studiare fenomeni che non potevano mai essere isolabili o limitati, così come essa non aveva metodi e aspetti presupposti e fissi. Molti erano i sentieri degni di essere esplorati nello studio della produzione e della recezione delle opere, nella comprensione per analogia dei contesti e dei fenomeni sociali, nella composizione dinamica della geografia artistica come parte della geografia umana. Quest'ultima era insieme fisica e culturale, si concentrava nell'interesse per le aree marginali e di passaggio, declinava temi di ben più ampio respiro nel dibattito culturale, ad esempio quello di *Centro e periferia*.

L'interesse per le culture non facilmente classificabili, composite e nelle quali poter riconoscere ciò che unisce punti di partenza lontani si formò con l'uomo, in anni di presunte purezze prima e di rigorose conversioni poi. Nel 1951 si laureò a Torino con Anna Maria Brizio, studiosa di arte antica e piemontese in particolare – ma anche autrice di *Ottocento, Novecento*, un

inno all'arte francese contemporanea scevro da ogni nazionalismo o novecentismo –, con una tesi su Andrea Pisano, un toscano, dove fortissime erano le aperture verso la Francia. L'originalità di quel punto di vista avrebbe segnato tutta la vita e la ricerca di Castelnuovo, sempre convinto che 'i frutti puri impazziscono', parafrasando il titolo di uno dei libri che negli ultimi anni consigliava di leggere oltre i presunti limiti disciplinari.

Già durante la preparazione della tesi entra in contatto con Roberto Longhi dal quale subisce una fascinazione profonda, che tante volte ha avuto modo di raccontare. Quello che incontra Castelnuovo all'inizio del magistero fiorentino è il Longhi di *Proposte per una critica d'arte* (1950) e di *Stefano fiorentino* (1951), già proiettato anche verso *Qualità e industria in Taddeo Gaddi* (1959). Le occasioni di quegli anni, segnati anche dalla frequentazione familiare di Toesca e dalla conoscenza dell'ambiente parigino, e i consigli dello stesso Longhi consentiranno a Castelnuovo di mettere a fuoco argomenti e temi guida della sua ricerca, un indirizzo decisivo verso le frequentazioni di studio più care.

Su «Paragone» esce nel 1954 la recensione alla mostra *Vitraux de France*, che, allestita per la cura di Louis Grodecki al Musée des Arts Décoratifs quando Castelnuovo è borsista in riva alla Senna, costituisce una vera rivelazione per quella tecnica appassionante, che ormai indaga da protagonista nel 1958 quando recensisce *Vetrate italiane* di Giuseppe Marchini. D'altronde, l'inseguimento di Stefano e la ricerca del superamento, della contaminazione e della diffusione della lezione giottesca e della pittura toscana al di là dei suoi confini è all'origine anche dell'interesse per *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, uscito 'solo' nel 1962. Proprio Longhi lo aveva avviato a studiare quella singolare officina, un soggetto 'a cavallo di due culture', in cui la figuratività peninsulare entrava in contatto con quella nordica e offriva un fertile terreno di indagine per chi cercasse la genesi dello stile 'internazionale' o, come voleva lo Schlosser, dell'arte di corte. Memore anche della fascinazione nel definire la fisionomia di una terra nuova per la storia dell'arte, che riconosceva anche ne *La pittura e la miniatura in Lombardia* di Toesca, le ricerche su *Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, come dal significativo sottotitolo, non compongono una monografia d'artista come si è soliti intenderla, ma si esplicitano in una trattazione che magistralmente sa focalizzare l'attenzione sulle problematiche dell'arte sospendendo in secondo piano gli elementi esterni.

Meno ricordate, e in genere sottovalutate come prova di studioso e come 'palestra' per fissare la salda competenza dell'ancora giovane Castelnovo, sono le molteplici e ampie collaborazioni ad alcune delle maggiori opere enciclopediche e di alta divulgazione che segnarono la seconda metà degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo: dall'edizione rinnovata del *Grande Dizionario Enciclopedico UTET* (1954-1962) all'*Enciclopedia Universale dell'Arte* (1958-1966), dai *Maestri del colore*, la raccolta a fascicoli ideata ancora da Longhi per Fratelli Fabbri editori, al *Dizionario Biografico degli Italiani* dell'Istituto Treccani. La rilevanza e l'impegno quantitativo di queste collaborazioni è facile da riscontrare nella bibliografia pubblicata in calce a *La cattedrale tascabile* del 2000 (della quale è auspicabile il completamento), ma ancor più rilevante appare la diversità dei temi trattati, da quelli italiani, non solo medievali, a quelli europei, dalle voci generali, ad esempio *Arte gotica*, alle singole schede di artista o storico (*Toesca* nel *GDE* già nel 1962). Nei *Maestri del colore*, oltre a tornare sui temi cari di Andrea Pisano e di Matteo Giovannetti, organizza e declina ripetutamente il suo sguardo sul *Gotico internazionale (nei paesi tedeschi; in Francia e nei Paesi Bassi; in Europa)*, su cui era tornato a scrivere anche negli ultimi tempi.

I 'suoi' temi sono nitidamente rappresentati dal progetto di *Civiltà nell'arte*, che esce per Zanichelli nel 1960, e alimentano la prima stagione della felice collaborazione con Giulio Einaudi. Nel 1964 prende avvio sotto la sua direzione la *Biblioteca di storia dell'arte*, con *Arte e Umanesimo a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico* di André Chastel. Le disponibilità dell'editore e le frequentazioni personali permetteranno di far seguire a stretto giro testi di Rudolf Wittkower (*Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, 1964), di Henri Focillon (*L'arte dell'Occidente*, 1965), di Viktor Lazarev (*Storia della pittura bizantina*), ma anche la riedizione de *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, a comporre un elenco, fin troppo noto per essere continuato, «di opere importanti di grandi storici dell'arte che riguardassero vasti problemi, momenti cruciali della storia dell'arte» (da *Ricordi di Pietro Toesca*, 2011), ovvero di «solidi libri specialistici, ma leggibili con profitto anche dall'honnête homme» (dalla *Postfazione* di *La cattedrale tascabile*). Castelnovo non mirava a comporre alcun canone, né tanto meno un proprio canone, di gusto, di metodo o di artisti, sentiva l'urgenza di esplorare e illustrare nelle più disparate direzioni i diversi strati e i tanti volti della storia dell'arte, nel-

la lucida consapevolezza dell'*impasse* a cui i serragli delle 'scuole' stavano costringendo la disciplina.

Per decenni e diverse generazioni di storici dell'arte italiani quei volumi sono stati delle singole autentiche rivelazioni, ma forse solo a distanza di tempo si è in grado di coglierne la sostanziale alternatività rispetto all'impulso a ricollocare l'opera d'arte al centro dell'attenzione dello storico e del critico, che quegli anni pure generarono, e che più di tutti andrà conducendo il vicino e amico Giovanni Previtali, ancora entro l'alveo della tradizione longhiana (*Giotto e la sua bottega* è del 1967). Al fine, fu la valutazione delle qualità formali intrinseche all'opera a confermare Previtali nella determinazione di una presunta data di inizio per quelle che poi sarebbero state riconosciute come le caratteristiche identificanti dell'arte italiana; e dunque ad ignorare nella *Storia dell'arte italiana* edita in una diversa stagione della Einaudi tutto ciò che si era fatto nei secoli precedenti in quella che sarebbe stata l'Italia. D'altronde, il moltiplicarsi degli interessi e dei punti di vista ha segnato le distanze e la freddezza di Castelnuovo rispetto a quella che è stata – ed è – una delle battaglie irrinunciabili per la specificità della storia dell'arte: la centralità dell'opera da studiare nella sua realtà formale oltreché materica. Come sa chi lo ha visto o ascoltato sul campo, Castelnuovo conosceva in profondità le opere, le leggeva e le amava come 'pezzi'; tuttavia nei suoi scritti questo aspetto è sempre stato come velato e relegato in secondo piano. In lui c'era come una ritrosia nell'accettare il corpo a corpo con l'oggetto-opera, una sorta di pudore che evitava un possibile disagio metodologico in chi descriveva l'importanza che gli aspetti tecnico-manuali avevano per Focillon, ma al contempo si preoccupava «di mantenere ciò che può avere valore operativo, avendo cura di non conferire ai singoli elementi un ruolo dominante per evitare al massimo la schematizzazione e le spiegazioni privilegiate» (dalla *Prefazione* all'edizione italiana di *Vie des formes* nella Piccola Biblioteca Einaudi). Alla fine, anche in questo Castelnuovo dimostrava di aver fatto suo l'insegnamento dell'amato Montaigne, che, ad esempio *De la modération*, avvertiva che «nous pouvons saisir la vertu de façon qu'elle en deviendra vicieuse, si nous l'embrassons d'un desir trop aspre et violent [...] L'immodération vers le bien mesme, si elle ne m'offense, elle m'estonne et me met en peine de la baptiser» (*Essais*, I/XXX).

Negli anni Sessanta e nella loro fertilità vanno riconosciute anche le radici di alcuni dei temi cruciali per gli sviluppi della ricerca che matureranno

nel decennio successivo, il clima del dibattito culturale che fu certo influente anche per Castelnovo, ma da solo non determinante. Crediamo riduttivo ricondurre temi e interessi come quello per 'gli aspetti sociali della storia dell'arte' che lo avrebbero appassionato e accompagnato a lungo entro i meri termini dell'ideologia o dell'impegno intellettuale che segnarono quegli anni. Del resto non mancarono a Castelnovo occasioni circostanziate di riflessione in quel senso, ad esempio dopo l'uscita della *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser con l'*Introduzione ad Arte e rivoluzione industriale* di Francis Klingender (1972). In questa e negli altri saggi che comporranno *Arte, industria, rivoluzioni* (1985), il determinismo tendenzialmente schematico e sovrastrutturale del suggestivo percorso tracciato dallo storico ungherese, con il quale ricordava di aver avuto modo di discutere per *Il Manierismo* (1965), è ricondotto alla generale necessità, all'urgenza, di «dare una risposta [...] sul problema storico 'arte e rivoluzione industriale'», ovvero su «che cosa avviene agli elementi di un dato sistema simbolico-formale [...] di fronte alla mutazione radicale dei modi e dei rapporti della produzione, dei suoi canali di diffusione, dei suoi metodi e dei suoi valori?». L'esito di quella riflessione non ha orientato Castelnovo a formulare un paradigma, ma verso «un progetto di storia dell'arte quanto più globale possibile, che permettesse di affrontare, senza prenderlo di fronte, un simile problema», allargando gli aspetti da considerare e nella convinzione che avesse una rilevanza e una verità storica e storico-artistica il percorrere per vie parallele i grandi avvenimenti e i rivolgimenti economico-sociali, le opere e le vicende dei personaggi dell'arte. Castelnovo ritorna d'altronde esplicitamente sulla consapevolezza dei rischi di ogni rispecchiamento o induzione diretti nella *Nota all'edizione italiana di Patterns of Intention (Forme dell'intenzione)* di Michael Baxandall. Commentando il 'Principio di Bourguier' come la ricerca di «terreno comune su cui si potessero misurare elementi diversi come arte e società», sosteneva che queste ultime «erano costruzioni analitiche non omologhe, e che mentre ciò che era chiaro e controllabile ad un alto livello di generalizzazione, poteva tuttavia causare confusione a livello di particolari complessi, sì che conveniva lavorare su elementi mediani tra arte e società come la cultura o i fattori istituzionali dell'arte».

Elemento mediano tra arte e società è indubbiamente il ritratto, nel trattare del quale sono dichiarate le attenzioni per il contesto dove si dipana la sua storia produttiva e tipologica. Il filo conduttore de *Il significato del*

ritratto pittorico nella società, compreso nel 1973 della *Storia d'Italia* Einaudi, risiede nel «chiedersi in cosa il ritratto sia un elemento caratteristico della storia italiana o meglio [appunto] come questa storia appaia se la si consideri da questo punto di vista». Nel verificare, ad esempio, come le strutture di una società borghese come quella fiorentina del Trecento risultassero meno incentivanti la diffusione del genere di quanto non lo fossero quelle di una autocrazia o di una monarchia, Castelnovo non tende a stabilire alcuna regola sociale o di committenza né, altresì, a comporre una storia di artisti o di opere: come pare gli avesse rimproverato Previtali, non parla neppure della *Gioconda*.

Dopo essere stato assistente presso l'Università di Torino con Aldo Bertini, nel 1964 Castelnovo approda a Losanna per avviare l'insegnamento di Storia dell'arte medievale. Nel 1966, divenuto ordinario, terrà la lezione inaugurale della *Faculté des lettres* su *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle*. È la formalizzazione di un'altra delle sue grandi osservazioni storiche e l'apertura di un inedito filone di ricerca. La profonda e appassionata conoscenza delle Alpi, verso le quali era attratto anche dell'aver a lungo vissuto in città di quell'area, gli permette di porre con lucidità anche il «problema delle frontiere, del modo di tracciarle, di immaginarle, di viverle [che] è mi sembra, un problema chiave della storia dell'arte [...] e mi riferisco non solo alle frontiere fisiche, ma anche a quelle figurate, metaforiche e anche a quelle metodologiche» (dalla *Postfazione* di *La cattedrale tascabile*). Nei territori alpini la *kunsttopographie* si fonderà con le ricerche sul gotico internazionale, ad esempio nel 1986 con *I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale*, e alimenterà indagini che lo accompagneranno a lungo, fino al catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale di Aosta, la sua ultima fatica, passando per la mostra *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450* del 2002 nello stesso Castello del Buonconsiglio. E tuttavia non avrà il tempo di sintetizzarle nel libro d'insieme che a più riprese aveva avviato a scrivere e che avrebbe potuto compiutamente esprimere l'emblematicità dell'argomento per il binomio carissimo di italiano/europeo, e segnatamente di medioevo italiano e medioevo europeo: mai avversativo, anzi inscindibile ai suoi occhi.

Losanna è stata per Castelnovo un luogo d'elezione, dove si sarebbe trasferito con la famiglia. Solo dopo molte titubanze, e non senza rimpianti

col senno di poi, la lasciò nel 1979 per assumere la cattedra di Storia dell'arte medievale di Torino. La mostra *Giacomo Jacquerio e il gotico internazionale* di quell'anno gli offriva l'occasione per rinnovare la collaborazione con Gianni Romano, allora soprintendente e già redattore presso Einaudi, e per riprendere e declinare entro un più vasto orizzonte i suoi *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte* (1961) e gli interessi regionali, che lo avrebbero portato ad organizzare anche *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna (1773-1861)*. Fu tuttavia un entusiasmo momentaneo, in un contesto nel quale Castelnuovo, ricorderà spesso in seguito, non si trovava a suo agio, non riconosceva più l'atmosfera della neo istituita (nel 1961) Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte nell'università divenuta di massa, e ne identificava i difetti nell'architettura di Palazzo Nuovo, per lui sentina e specchio della nequizia dei tempi.

Era risoluto a richiedere il rientro a Losanna quando arrivò la chiamata alla Scuola Normale di Pisa, perorata da Paola Barocchi e da Salvatore Settis, che già lo avevano invitato a tenere dei seminari, ricordati come superbi e rivelatori da chi ebbe modo di ascoltarli.

Alla Scuola Enrico ritrovava una dimensione organizzativa e umana confacevole al suo temperamento e capace di assecondarlo nella sua indomita vocazione internazionale. Con una continuità e sistematicità che difficilmente gli sarebbero state concesse altrove, ebbe modo di far passare al palazzo della Carovana i maggiori storici dell'arte europea. Con inviti mirati o all'interno di seminari a tema, ad esempio quelli sugli smalti, risuonarono nelle aule pisane le voci di Michel Laclotte, a cui è sempre rimasto legato dall'antica amicizia avignonese, e di André Chastel, di Roland Recht e di Willibald Sauerlander, di tutti i più rappresentativi conservatori del Louvre, per ricordarne solo alcuni. Sembrava allora scontato ciò che il passare del tempo e l'allontanamento accademico ci fa riconoscere come unico.

L'arrivo di quel longhiano anomalo, 'aperto in senso storico e sociale', di grande cultura e vasti interessi, la cui versatilità lo sottraeva da facili categorizzazioni e che non inseguiva la forma immaginifica della scrittura restitutiva del maestro, preferendo una prosa sempre nitida ed esatta, mai sofisticata o artificiosa, coincise con l'uscita di *Arte delle città, arte delle corti*, un nuovo contributo di geografia artistica, delineata attraverso la lente dei diversi contesti di committenza e l'indagine delle loro eventuali implicazioni stilistiche. Per *Il Duecento e il Trecento de La pittura in Italia* di Electa, uscito

nel 1986, Castelnuovo seppe invece mettere insieme una schiera di giovani studiosi che avrebbero segnato i decenni seguenti nei rispettivi ambiti e che compongono un panorama ancora oggi insuperato della produzione pittorica peninsulare per quei due secoli, ovvero attraverso le *Mille vie della pittura italiana*, per reagire, seppur con le inevitabili forzature delle partizioni geografiche, ad un «indirizzo storiografico dove i grandi protagonisti, siano essi centri o singoli artisti, che sono considerati rappresentare la linea vincente e aprire le porte dell'avvenire, fanno attorno a loro terra bruciata».

Come aveva saputo fare in Svizzera, anche a Pisa furono intensi e generosi gli scambi e le collaborazioni con gli organi statali di tutela, che allora potevano vantare non pochi studiosi di vaglia fra le loro fila. Il Camposanto monumentale, ancora alle prese con la riparazione dei danni bellici, fu l'epicentro di tale collaborazione, capace di offrire materiali anche per altri filoni di indagine che allora si coltivavano alla Scuola, dal collezionismo alla memoria dell'antico. Il *Camposanto di Pisa*, curato insieme a Clara Baracchini e uscito nel 1996 per i tipi di Einaudi ne è il risultato forse più visibile, anche se molti altri furono gli studi e gli stimoli per gli allievi; non meriti di essere dimenticata la mostra sarzanese del 1992, *Niveo de Marmore. L'uso del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*.

Nel 1987 uscì *L'Artista* compreso ne *L'uomo medievale* di Le Goff. L'interesse per l'artista, tanto fascinoso quanto fuorviante soprattutto per la storiografia dell'arte italiana post idealista, viene rivolto «ai molti che nell'ombra fanno la storia» per discutere l'immagine, che «poco corrisponde alla verità», del loro «partecipare al grande sforzo collettivo di esaltazione della fede». Era fresca l'eco dell'epocale convegno di Rennes del 1983 (*Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age*) e Castelnuovo usciva dal cantiere di studio per molto aspetti esemplare e insuperato sulla cattedrale di Modena, con fra gli altri Adriano Peroni e Arturo Carlo Quintavalle (*Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, 1984), e a partire dalla Scuola aprì un nuovo fertile filone di ricerca da coltivare: prima con il convegno *L'artista medievale*, del novembre 1999 a Modena, con la collaborazione di Maria Monica Donato ed Enrica Pagella, allieva a Torino, poi con l'avvio del 'Corpus delle firme' (*Repertorio delle opere firmate nell'arte italiana. Medioevo e Rinascimento*) subito coordinato dalla stessa Donato, quindi con due anni di seminari dedicati che sarebbero andati a comporre *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale* del 2004. Negli anni che considerava i più felici del

suo insegnamento Castelnuovo era riuscito a costruire intorno a sé una comunità scientifica e amicale di persone diverse per storia, temperamento, interessi e metodi di ricerca. Nell'alveo del seminario non era il 'maestro che si legge', ma il maestro che sapeva farsi compagno per partecipare alle discussioni fra protagonisti della formazione altrui.

Molti di noi si erano scontrati con il tentativo, sempre fallito, di riordinare la raccolta di diapositive che albergava nello studio pisano e che raccoglieva, fra l'altro, una rara collezione di vetrate. Erano le tracce dei seminari e degli approfondimenti che avevano preceduto l'uscita di *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri* (1994), sintesi della ricerca avviata nei primi anni Cinquanta e che carsicamente aveva percorso i decenni successivi. La 'tecnica difficile', come ebbe a definirla, fu quella che più costrinse lo studioso a misurarsi con i modi, e i relativi problemi, della produzione e a considerare i condizionamenti imposti, a partire dalle possibilità dei materiali e dalle facoltà tecnologiche. La posta in gioco gli era chiarissima e tuttavia il suo interesse rimase sempre prudentemente intellettuale e fenomenologico: non si azzardò mai a desumere dall'evidenza di un caso una categoria generale, piuttosto erano sempre le opere ad essere scelte per esemplificare un problema tipico e individuato. Memorabili sono le pagine dedicate alla trattatistica o al rapporto fra pittore e maestro vetraio, e tuttavia Castelnuovo non provò mai a sfruttare le opportunità di conoscenza che delle opere, e di quelle complesse in particolare, offrivano i restauri e le viepiù sofisticate tecniche diagnostiche. La sua moderazione lo rendeva cauto, e diffidente, rispetto alla positiva (presunta) esattezza delle loro conclusioni, sempre lontane dalla storia.

L'insegnamento pisano ha abbracciato un ventennio, fino al 2004 con la nomina a professore emerito, e forse più di tutto si identifica nell'impresa di *Arti e storia nel Medioevo*, ideata e curata con Giuseppe Sergi ancora per Einaudi. La volontà esplicita era di «esplorare l'ampio terreno su cui le esperienze delle due discipline (storia e storia dell'arte) si incontrano», senza fare una storia dell'arte medievale troppo condizionata dalla storia né una storia che lasciasse semplicemente più spazio all'uso dei documenti figurativi. I quattro volumi usciti fra il 2002 e il 2004 sono intessuti di tutte le coordinate della ricerca castelnuoviana, dalle dinamiche temporali alla dimensione spaziale, dalle occasioni figurative allo studio della produzione, dalla ricezione dell'opera alla consapevolezza storiografica. Quest'ulti-

ma in particolare era sempre irrinunciabile, nel ricondurre o collocare tutti i fenomeni entro il più vasto quadro della storia culturale, ma anche per conoscere e saper valutare gli strumenti secondari dei quali la ricerca non poteva non avvalersi.

I seminari degli ultimi due anni di insegnamento a Pisa furono dedicati allo studio delle mostre d'arte, un tema oggi di moda ma allora pionieristico. Valorizzando gli ultimi studi di Francis Haskell sulle esposizioni di pittura antica, presentati nelle Lezioni Comparettiane tenute alla Scuola Normale sul finire del 1999, Castelnuovo colse lucidamente, e in lineare coerenza con il suo percorso intellettuale, che le mostre potessero essere un prisma attraverso il quale osservare più fenomeni 'sociali' e, forse soprattutto, confrontare il divenire della ricerca storico-artistica, che dello strumento e/o dell'occasione 'mostra' si è sempre servita, fino a diventarne ormai vittima. E tuttavia, come al solito rifuggiva da ogni determinazione eccessiva, sempre pronto a richiamare con ironia come lo stesso Haskell ricordasse che Proust aveva permesso al morente Bergotte di conoscere la vera arte attraverso la *Veduta di Delft* di Vermeer esposta ad una mostra di per sé inutile.

La misura e l'amore del paradosso, la vasta cultura e la levità sono stati il lucido abito intellettuale di Castelnuovo, mai dismesso anche negli ultimi anni segnati da fastidi fisici e da dolori personali. Ma erano anche l'intima convinzione e l'ultimo baluardo dello scienziato, il tratto del professore, del maestro e dell'"amico". Insieme alle conoscenze, le suggestioni e le occasioni di crescita, innumerevoli per molti, il suo primo insegnamento restava quello di non prendersi troppo sul serio, che evidentemente non era un invito al divagare o alla superficialità, anzi il modo, il suo e forse l'unico, per far acquisire consapevolezza che tutto era interessante. Lo spirito acuto, l'intelligenza mobile e gli interessi di studio mai banali non consentono di descrivere la statura dello studioso attraverso i singoli portati, le convinzioni o le opinioni su fatti, persone o opere specifici. Egli ha saputo percorrere con levità i sentieri più noti della storia dell'arte e aprirne con esattezza, semplicità e sintesi di nuovi mai tentati prima. Che ora molti di questi appaiano scontati e ovvi è prova della qualità dello storico: certo uno dei maggiori prodotti dalla seconda metà del Novecento, uno di quelli per i quali ci si può interrogare, anche senza esserne stati allievi, sul peso e l'importanza che i suoi scritti hanno avuto nella nostra formazione.

A chi gli chiedesse, vuoi con ammirazione, vuoi con pedanteria o burbanza, perché e che cosa avesse scritto in un anno o nell'altro, su questo o quell'argomento, capitava sovente che rispondesse, sornione, che si era dimenticato. Aveva ben chiara la distinzione fra persona e studioso e non gli piacevano i monumenti e gli elenchi dei titoli, anche se aveva accolto con sollievo la nomina lincea. Il profilo nitido di Focillon delinea al fine lui stesso: «un uomo che seppe porre dei problemi che ci riguardano ancora, e che fu capace di comunicare i termini, le poste in gioco, le vie e le *impasses* della propria riflessione con una immediatezza e una ricchezza di angolature non consueta agli specialisti, una categoria in cui non amava collocarsi». Come ancora osservava per *Vie des formes*, siamo certi che i suoi testi non «sembrano aver finito di spiegare le proprie potenzialità e capacità di attrazione e di stimolo. E questo è il caso per il suo autore che fu *in primis*, un maestro straordinario».



Pubblicato *on line* nel mese di dicembre 2016

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.