

## Letteratura e arte figurativa : Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione ?

In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* T. 105, N°1. 1993. pp. 443-479.

### Riassunto

Anita Simon, Letteratura e arte figurativa : Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?, p. 443-479.

Questo studio intende rilevare l'importanza del Trecentonovelle di Franco Sacchetti (1332 ca.-1400) quale fonte per un'analisi dello stato e della funzione dell'arte figurativa nella Firenze del pieno '300 e dei suoi ri-flessi sull'immagine di coloro che di questo processo creativo sono gli artefici : i 'dipintori' protagonisti di varie di queste novelle.

Importanza in primo luogo determinata dalla posizione dell'autore nei confronti della produzione figurativa, nella quale, uomo politico di successo, è direttamente coinvolto in qualità di ideatore di opere pittoriche di grande rilievo nella città, a carattere sia religioso, sia profano.

Posizione, questa, che offre un eccezionale punto d'osservazione sulla funzione dell'arte figurativa "vera fonte di bellezza", quindi di prestigio e di potere, in rapporto aile nuove esigenze di espressione e affermazione sia dell'individuo che della civitas tutta.

---

Citer ce document / Cite this document :

Simon Anita. Letteratura e arte figurativa : Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione ?. In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* T. 105, N°1. 1993. pp. 443-479.

doi : 10.3406/mefr.1993.3291

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr\\_1123-9883\\_1993\\_num\\_105\\_1\\_3291](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_1123-9883_1993_num_105_1_3291)

---

ANITA SIMON

## LETTERATURA E ARTE FIGURATIVA : FRANCO SACCHETTI, UN TESTIMONE D'ECCEZIONE?

Nella città di Firenze, che sempre di nuovi uomini è stata  
doviziosa, furono già certi dipintori...<sup>1</sup>

Firenze, la «Firenze bella» del pieno Trecento – della quale, di lì a due secoli, Giorgio Vasari vanterà la «sottigliezza dell'aria», che «genera ordinariamente spiriti ingegnosi e sottili»<sup>2</sup> – è teatro e centro, materiale e ideale, della vita e delle novelle di Franco Sacchetti. Fin dall'inizio del *Trecento-novelle*, l'autore afferma orgogliosamente la propria appartenenza alla città («io Franco Sacchetti fiorentino...»), e dichiara che «non è da meravigliare se la maggior parte delle dette novelle sono fiorentine»<sup>3</sup>.

Dalla seconda metà del Duecento, Firenze è una delle città più potenti d'Italia e d'Europa, affermata in campo economico, politico, culturale. A questa ascesa è corrisposta una modificazione della classe al potere e dei suoi orientamenti. Un'alta borghesia finanziaria e mercantile, protagonista di questa ascesa,

la mercantevol sorte, / che ne le vie torte, / fuor di porti / e di porte, / va errando / mercato / e barattando, / navicando / prestando / e comperando<sup>4</sup>

si è sostituita – variamente fondendosi – all'antica *élite* dirigente<sup>5</sup>, in

<sup>1</sup> F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di A. Lanza, Firenze, 1984 (da ora: *Trecentonovelle*), p. 272 (CXXXVI).

<sup>2</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, 1966, II, p. 81 (*Vita di Gaddo Gaddi*).

<sup>3</sup> *Trecentonovelle*, p. 1.

<sup>4</sup> F. SACCHETTI, *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano, 1957, p. 1089; sulle trasformazioni della figura del mercante, cfr. *infra*, p. 466 ss.

<sup>5</sup> Per una valutazione delle trasformazioni dell'oligarchia dirigente (non in termini di radicale opposizione di classe), oltre il classico N. OTTOKAR, *Il comune di Firenze alla fine del Dugento*, con introduzione di E. Sestan, Torino, 1962 (ed. or. 1926) cfr. *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello stato del Rinascimento*, a cura di G. Chittolini, Bologna, 1979.

un mutamento economico e politico che ha visto una grande espansione e una profonda trasformazione della cultura e dell'arte figurativa.

Mercante, uomo politico e scrittore, il Sacchetti è non solo testimone attento, ma diretto partecipe di questi fermenti economici, politici e culturali. Nato tra 1332 e il 1334 (sembra a Ragusa, in Dalmazia) da famiglia fiorentina di mercanti, sin da giovane, tornato con i suoi a Firenze, si dedica al commercio, viaggiando in Italia e all'estero. Nel 1363, con i primi incarichi pubblici, inizia la carriera politica: podestà e ambasciatore di Firenze in varie città della Toscana e dell'Emilia, sarà nominato Priore nel 1384.

Nel frattempo, si dedica ad un'intensa attività letteraria, soprattutto in versi. Al 1352-54 risale il primo componimento, il cantare in ottave *La battaglia delle belle donne a Firenze con le vecchie*, quasi contemporaneamente, avvia il *Libro delle rime*, sorta di diario poetico che lo accompagnerà tutta la vita, nel quale verrà via via raccogliendo la sua ampia e varia produzione lirica: canzoni erotiche, politiche, moraleggianti, rime per musica (cacce, ballate, madrigali)<sup>6</sup>.

A questa produzione si accompagnano, soprattutto negli ultimi anni, opere di prevalente intento didattico, religioso e moraleggiante : le *Lettere*, lo *Zibaldone*, le *Sposizioni di Vangeli*. Dal 1392, inizia la stesura del *Trecentonovelle*, probabilmente a S. Miniato dove si trova come podestà; e là muore, probabilmente di peste, nel 1400<sup>7</sup>.

### *Le novelle come fonte storica*

La novellistica è uno dei modi in cui Firenze, città mercantile e scrivana – città di diari, cronache, ricordanze<sup>8</sup> – esprime, in un linguaggio accessibile, la propria realistica visione dell'esistenza. È la realtà, «magico-quotidiano»<sup>9</sup>, la vera protagonista delle novelle del Sacchetti :

E perché molti forse diranno, come spesso si dice : 'queste son favole', a ciò ri-

<sup>6</sup> Per la produzione poetica del Sacchetti, cfr. SACCHETTI, *Il Libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari, 1936; in particolare per la poesia per musica, cfr. F. A. GALLO, *Il Medioevo II (Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia)*, Torino, 1977, p. 67 ss.

<sup>7</sup> Per le notizie biografiche, cfr. soprattutto *Trecentonovelle*, Intr., p. XXXI ss; per la produzione letteraria, cfr. l'antologico SACCHETTI, *Opere*, cit.

<sup>8</sup> Cfr. C. BEC, *Les marchands écrivains à Florence 1375-1434*, Parigi-L'Aia, 1967; e ID., *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, 1981; per alcuni importanti testi, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Milano, 1986.

<sup>9</sup> L. CARETTI, *Saggio sul Sacchetti*, Bari, 1951, p. 158.

spondo che ce ne saranno forse alcune, ma nella verità mi sono ingegnato di comporle...<sup>10</sup>

La narrazione si svolge sempre entro limiti concreti; prende le mosse da azioni passate, che «sono state per li tempi», o contemporanee, la cui autenticità è spesso garantita dalla presenza stessa dell'autore : «alcune ancora che io vidi e fui presente, e certe di quelle che a me medesimo sono intervenute»<sup>11</sup>. Ad esempio, in una novella leggiamo :

non è gran tempo che io scrittore essendo... de' Priori della nostra città, venne uno iudice di ragione, il quale avea nome messer Amerigo degli Amerighi di Pesaro... Ed essendosi fatta nuova legge sopra gli ornamenti delle donne...<sup>12</sup>.

Ora, nel marzo-aprile 1384, durante il priorato del Sacchetti, Amerigo fu effettivamente 'legum doctor e iudex' a Firenze; e dello stesso anno è la legge suntuaria 'sopra gli ornamenti delle donne'.

I personaggi, dunque, si muovono in una dimensione spaziotemporale storicamente accertabile; ed essi stessi non sono quasi mai anonimi, bensì dotati di una sorta di carta d'identità : nome e cognome, nazionalità, talvolta persino indirizzo ed età :

È non è molt'anni che in casa Cavalcanti fu un gentiluomo chiamato Matteo di Cantino, il quale io scrittore e molti altri già vedemmo... essendo d'età di settant'anni... e molto prosperoso, ed essendo il caldo grande (però che era luglio) e avendo le calze sgambate e le brache all'antica co' gambuli larghi in giuso...<sup>13</sup>.

La descrizione si svolge con un'attenzione, un gusto del particolare, insomma un realismo che è proprio della cultura mercantile e che fa delle novelle una fonte privilegiata per lo studio della complessa società che ne è oggetto :

in esse si tratterà di genti, come di... marchesi e conti e cavalieri, e di... grandi e piccoli, e così di grandi donne, e mezzane e minori, e d'ogni altra generazione...<sup>14</sup>.

Nelle novelle dunque figurano tutti gli strati della società : mercanti, uomini di stato, lavoratori della lana, ebrei, artisti. Ci concentreremo su quest'ultima categoria : questo studio intende, infatti, sottolineare la rilevanza del *Trecentonovelle* come fonte per un aspetto peculiare, ma assai ricco di implicazioni, della vita cittadina : lo stato e la funzione della pro-

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 275 (CXXXVII).

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 147 s (LXXVI).

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 1.

duzione artistica in un contesto urbano evoluto qual è quello della Firenze trecentesca, nonché l'immagine, la figura sociale dei produttori dell'arte – in particolare, dei 'dipintori'.

*Dalla parte del committente*

A fare del Sacchetti un testimone privilegiato per il mondo dell'arte è innanzitutto la sua singolare posizione rispetto ad esso: una posizione 'dall'interno'. Egli, infatti, è attivamente coinvolto nella produzione di opere figurative di rilievo<sup>15</sup>, sia laiche che religiose (e sottolineo quest'aspetto).

Il Sacchetti è autore del programma iconografico delle volte di Orsanmichele<sup>16</sup>, come egli stesso afferma nel *Capitolo dei bianchi*, composto in occasione del passaggio per Firenze dei movimenti dei flagellanti, nel 1399<sup>17</sup>. Il fatto è interessante per più ragioni; infatti, degli autori e dell'elaborazione di programmi figurativi trecenteschi non si sa molto, anche se spesso se ne possono identificare le fonti letterarie.

In questo caso, si tratta di un programma definito da un laico per un'organizzazione laica; «segno caratteristico della secolarizzazione dell'arte»<sup>18</sup>, questa circostanza si ripete per l'unico programma a noi noto per un edificio di culto del primo Quattrocento, quello – poi non eseguito – steso da Leonardo Bruni, per conto dell'Arte di Calimala, per la porta orientale del Battistero (1424)<sup>19</sup>.

Nelle pitture delle volte – coperte nel 1770 da uno strato di intonaco rimosso solo alla fine dell'Ottocento – sono illustrate le tre età della storia dell'umanità, tramite i più celebri personaggi, maschili e femminili, di ciascuna. Questa tripartizione, che fa parte del pensiero cristiano fin dalla lettera di S. Paolo ai Romani, ricorre spesso anche nelle *Sposizioni di Vangeli* del Sacchetti<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. a questo proposito il recente libro sull'argomento L. BATTAGLIA, *Palazzo Vecchio e dintorni*, Roma, 1990.

<sup>16</sup> Questo fatto fu per la prima volta stabilito da W. COHN, *Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbmalereien von Orsanmichele*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VIII, 1958, p. 65-77. Cfr. ora L. BATTAGLIA, *op. cit.*, p. 11-31.

<sup>17</sup> SACCHETTI, *Il libro delle rime*, cit., p. 352 ss.

<sup>18</sup> F. ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1960, p. 483.

<sup>19</sup> Cfr. R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1982 [3 ed.], p. 159 ss. e *passim*.

<sup>20</sup> SACCHETTI, *Opere*, cit., p. 809 ss. e *passim*. Procedendo verso il tabernacolo sono raffigurati, nell'ordine, i rappresentanti delle età *ante legem, sub lege, sub gratia*. Secondo Cohn, l'idea dell'illustrazione delle epoche attraverso i loro rappresentanti

La scelta del Sacchetti quale 'iconografo' è dovuta in primo luogo ai suoi rapporti con la Compagnia di Orsanmichele : fu Camerlengo nel 1380, Operaio dell'Oratorio nel 1388, Capitano nel 1398, probabilmente l'anno della composizione del programma<sup>21</sup>. Ma a questo si devono aggiungere i suoi interessi teologici, testimoniati appunto dalla prosa edificante delle *Sposizioni*<sup>22</sup>, ed il suo coinvolgimento in altre imprese figurative.

Nel 1397, infatti, il Sacchetti fece parte di una commissione di esperti che doveva consigliare gli Operai del Duomo sulla collocazione della «figura di nostra Donna ch'è in Santa Reparata appresso alla porta verso il cimitero e de l'altare di Sancto Vittorio», cioè la «Madonna gratiarum plenissima»<sup>23</sup>. Inoltre, egli compose vari *tituli* in versi, di tenore morale e patriottico, destinati ad accompagnare opere figurative a soggetto politico – di cui verosimilmente contribuì anche a scegliere i temi – nel Palazzo Comunale<sup>24</sup>. Fra queste 'didascalie', ricordo qui solo «certi versi» collocati «sopra la porta – dentro a l'audienza de' Signori dove S. Tommaso mette la mano – ne' la piaga di Cristo», scritti, cioè, per la Sala dei Priori (dei quali il Sacchetti fece parte nel 1384) :

Tocate il vero com'io e crederete  
ne la somma *Iustizia* in tre persone  
che sempre essalta ognun che fa ragione.

potrebbe derivare dai cicli di *Uomini famosi*, in particolare da quello dei *Neuf preux*, analogamente tripartito; tra l'altro i *preux* rappresentanti l'età *sub lege*, Giosuè, David e Giuda Maccabeo sono gli stessi scelti dal Sacchetti (con l'aggiunta di Mosè). L'ipotesi trova ulteriore conferma nella familiarità del Sacchetti con il ciclo dei *preux*, da lui puntualmente evocato all'inizio della novella CXXV (*Trecentonovelle*, p. 252) e in generale con il tema figurativo degli *Uomini famosi*, anche nella versione femminile (*preuses*) : cfr. F. NOVATI, *Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell'arte italiana dei secoli XIV e XV*, in *Rassegna d'arte*, XI 1911, p. 61-67 e ora M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di Uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, II, Torino, 1985, p. 97-152.

<sup>21</sup> COHN, *art. cit.*, p. 68.

<sup>22</sup> SACCHETTI, *Opere cit.* p. 809-93; le *Sposizioni*, composte tra il 1378 e il 1381, comprendono quarantanove capitoli, ciascuno dei quali prende il via da una meditazione su un giorno della Quaresima : da un passo del Vangelo o della Messa del giorno.

<sup>23</sup> COHN, *op. cit.*, p. 69.

<sup>24</sup> Per il testo dei *tituli* sacchettiani, cfr. SACCHETTI, *Il libro delle rime cit.*, p. 260, 285, 339, e cfr. nota seguente; inoltre anche per la bibliografia precedente cfr. BATTAGLIA, *Palazzo Vecchio e dintorni cit.*, e M.M. DONATO, *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena). Palazzo pubblico e iconografia «politica» alla fine del medioevo*, in *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, XVIII, 3, 1988 p. 1104-271.

La mano al vero e gli occhi al sommo cielo,  
la lingua intera, ed ogni vostro effetto  
raguardi al *ben comune* senza difetto.

Cercate il vero, *iustizia* conseguendo  
al *ben comune* la mente intera e franca  
perch'ogni regno senza questo manca<sup>25</sup>.

S. Tommaso era il patrono del Magistrato dei Sei della Mercanzia<sup>26</sup> (dunque dei giudici) : e ciò proprio per la sua incredulità, di cui veniva ribaltato il significato negativo. I giudici, infatti, non devono esprimere il loro giudizio finché non hanno, come il santo, 'toccato con mano' la verità. Da qui la ricorrenza di S. Tommaso nella decorazione dei Palazzi Pubblici : nel Palazzo dei Priori di Certaldo è un affresco del 1490 (attribuito a Pier Francesco Fiorentino), simile a quello cui dovevano riferirsi i versi del Sacchetti; vi si legge, infatti, la prima terzina del suo *titulus* per Palazzo Vecchio<sup>27</sup>. Significato analogo aveva anche il famoso gruppo bronzeo del Verrocchio per il tabernacolo del Tribunale di Mercanzia in Orsanmichele.

Nei versi per il S. *Tommaso*, come negli altri *tituli* del Sacchetti, riecheggiano concetti noti da altre pitture politiche dell'epoca, in primo luogo gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena : la giustizia, il bene comune (cioè la subordinazione dell'interesse privato a quello della comunità)<sup>28</sup>.

Ma qui è da sottolineare il ricorso ad un tema religioso per diffondere un messaggio laico, che ci ricorda l'inestricabile fusione, nella cultura medievale, di riferimenti sacri e profani<sup>29</sup>. Nella 'pittura' si assiste, sì, all'affermarsi di rappresentazioni decisamente laiche (come la 'pittura infamante', sulla quale torneremo), e ad esempio nelle pitture del Lorenzetti la raffigurazione del Duomo, appena visibile in un angolo, cede spazio alla scena 'ci-

<sup>25</sup> SACCHETTI, *Il Libro delle rime*, cit., p. 285.

<sup>26</sup> Cfr. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, 1952, p. 969.

<sup>27</sup> Anche per altri casi cfr. DONATO, *Un ciclo pittorico ad Asciano*, cit.

<sup>28</sup> Sugli affreschi del Lorenzetti e l'ideologia comunale, cfr. il classico N. RUBINSTEIN, *Political Ideas in Sienese Palazzo Pubblico*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, p. 178-189, e C. FRUGONI, *Una lontana città*, Torino, 1983, p. 136-210 (nella traduzione inglese, *A distant city*, Princeton, 1990, un esame della bibliografia più recente; si cita, in seguito, dall'edizione italiana).

<sup>29</sup> «Si potrebbe quasi definire la mentalità medioevale con l'impossibilità di esprimersi al di fuori di riferimenti religiosi» (J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, 1977, p. 135).

vile'; ma si adottano di frequente anche simboli, schemi – o, come in questo caso, veri e propri temi – mutuati dal repertorio sacro. Prima del sorgere del Palazzo Comunale, del resto, l'unico edificio pubblico nelle città era la chiesa, nella cui decorazione erano ampiamente e coscientemente sviluppate le possibilità di comunicazione e di catechesi insite nel mezzo figurativo<sup>30</sup>. La Chiesa si sarebbe infatti a lungo mantenuta fedele all'insegnamento di Gregorio Magno, che com'è noto riconosceva nella pittura la scrittura per gli illetterati<sup>31</sup>; e le nuove classi dirigenti laiche non esitarono, perseguendo analogamente fini didattici, a far proprio questo patrimonio: si appropriarono del linguaggio delle immagini, introducendo elementi nuovi e riutilizzando altri adoperati in ambito ecclesiastico, ma inserendoli in un diverso contesto, investendoli di un diverso messaggio<sup>32</sup>.

*Il cittadino e la sua immagine pubblica : l'abito come 'status symbol'*

La città, soprattutto un centro urbano sviluppato come la Firenze trecentesca, non è soltanto palcoscenico degli avvenimenti. La sua peculiare caratteristica di centro di aggregazione porta una serie di conseguenze: ad esempio, gli individui sono costretti a *vedersi*<sup>33</sup>. L'individuo vive in un «privato slargato»<sup>34</sup>: di qui, il particolare rilievo che acquista tutto quanto contribuisce alla sua immagine. Così, nelle novelle del Sacchetti i protagonisti appaiono anche visivamente caratterizzati:

Dino di Geri Tigliamochi fu uno cittadino di Firenze mercatante, uso molto ne' paesi di Fiandra e d'Inghilterra. Era lunghissimo e maghero con uno smisurato gorgozzule...<sup>35</sup>

<sup>30</sup> FRUGONI, *Una lontana città*, cit., p. 122.

<sup>31</sup> Per il testo della lettera a Sereno Vescovo di Marsiglia dell'ottobre 600 cfr. GREGORII MAGNI, *Registrum epistularum*, ed. a cura di D. Norberg (*Corpus christianorum, series latina*, CXL A), Turnhout, 1982, XI, n. 10, p. 873-876.

<sup>32</sup> Ad esempio, le personificazioni di virtù e di vizi in rappresentazioni legate al concetto di «public welfare» (H. WIERUSZOWSKY, *Art and the Commune in the time of Dante*, in *Speculum*, XIX, 1944, p. 23).

<sup>33</sup> J. ROSSIAUD, *Il cittadino e la vita di città*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Roma-Bari, 1987, p. 158 ss.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>35</sup> *Trecentonovelle*, p. 178 (LXXXVII). Dino di Geri Tagliamochi è personaggio storico, mercante, più volte priore tra 1359 e 1373 e Gonfaloniere di giustizia nel 1355; nella nov. LXXIII (p. 144), è ricordato per aver fatto porre un'immagine del *Volto Santo* in S. Croce.

L'aspetto di Dino darà vita ad una vera e propria caricatura :

tanto che uno de' Signori, con uno carbone, nella minore audienza ebbe dipinto nel muro proprio Dino con uno gorgozzule grande e con la gola lunga che pare proprio desso<sup>36</sup>.

Anche in un'altra novella, l'aspetto sarà causa delle sventure del protagonista, un notaio,

omicciuolo sparuto, piccolissimo, tutto nero e giallo, con gli occhi giallissimi, che pareva se gli fosse sparto su il fiele<sup>37</sup>,

mandato come ambasciatore «a messer Bernarbò signore di Melano», da lui fatto mettere apposta su una sella dalle lunghe staffe, sarà costretto ad andare

con le gambucce spenzolate a mezzo le barde, combattendo e disguazzando; e quello cotanto che diceva, lo diceva con molte note, come se dicesse uno mardriale<sup>38</sup>

La conclusione del Sacchetti sottolinea l'importanza dell'immagine nella definizione del ruolo sociale dell'individuo :

Molto si dovrebbe più guardare, quando l'uomo manda gli ambasciatori... Vogliono essere attempati e savi e apparenti; altrimenti chi manda n'ha poco onore, e vie meno eglino che sono mandati<sup>39</sup>.

Nell'immagine, però, non conta solo l'aspetto strettamente fisico, ma anche – e molto – l'abito. Nella descrizione dell'abbigliamento vediamo concentrarsi tutto il disprezzo dell'autore per l'ignoranza di un medico di Prato, Maestro Gabbadeo, il quale

sempre portava una foggia altissima, con un becchetto corto da lato, e largo che vi sarebbe entrato mezzo staio di grano, e con due batoli dinanzi che pareano due sugnacci di porco affumicati<sup>40</sup>

I «batoli», strisce di stoffa che ricadevano sul davanti, erano segni distintivi della classe dei medici, tanto che in un'altra novella «Messer Macheruffo de'Macheruffi da Padova, antico cavalier d'anni», è fatto oggetto delle beffe dei Fiorentini proprio perché viene podestà a Firenze

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 144 (LXXIV); l'«omicciuolo» è mandato da Bertrando Alidosi, vicario di Imola, che morì nel 1394; Bernarbò Visconti fu signore di Milano dal 1354 al 1385.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 331 (CLV).

con un tabarro e co' batoli dinanzi in forma da parere più tosto medico che cavaliere<sup>41</sup>

È proprio nella città che l'aspetto esteriore dell'individuo acquista rilievo speciale : all'amico che gli propone di andare ad esercitare la sua professione a Firenze, il medico di Prato obietta che dovrebbe «renovare li miei vestimenti e le mie fodere di vaio», che «in questo castello [Prato] sono ancora assai orrevoli»<sup>42</sup>.

È in uno spazio di continuo confronto come quello urbano che l'abito esprime appieno il suo potenziale di distinzione, individuale e di classe. Un esempio è l'uso delle pellicce, segno di precisa discriminazione sociale ed economica<sup>43</sup>. Alla domanda di un cavaliere straniero giunto a Firenze, su chi fossero i cittadini che ad un matrimonio («mogliazzo») andavano innanzi «addobbati di vaio», viene risposto che erano «cavalieri e giudici e medici»<sup>44</sup>.

È quindi come segno eloquente di ricchezza e dignità, parte essenziale dell'immagine pubblica del cittadino, che l'abito assume grande importanza nella Firenze del Trecento<sup>45</sup>, come testimonia, fra l'altro, l'abbondanza di leggi suntuarie. Come valorizzazione dell'immagine – di sé e della casa –

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 89 (XLII); Gigliolo (Macheruffo è forse un soprannome) de' Macheruffi di Padova venne podestà a Firenze nel 1285 e nel 1296.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 332 (CLV).

<sup>43</sup> Cfr. R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, 1978, p. 23 ss.

<sup>44</sup> *Trecentonovelle*, p. 255 (nov. CXXVII). Il vaio, pelliccia di scoiattolo (già ricordata nella novella del medico di Prato), distingueva la classe dei nobili e dei dotti; la sua funzione di distinzione sociale è evidente nell'*Inferno* di Giotto agli Scrovegni, dove un dannato, per il resto nudo, lo porta sulle spalle per ricordare il suo elevato *status* in vita – come un altro dannato, lì vicino, è caratterizzato come Vescovo dalla mitria (FRUGONI, *op. cit.*, p. 114). Il vaio viene usato anche per caratterizzare sapienti e letterati dell'antichità (p.es. *Virgilio* nella scultura del Broletto di Mantova, XIII sec., o *Aristotele* negli affreschi di Taddeo di Bartolo al Palazzo Pubblico di Siena, 1414).

<sup>45</sup> A più riprese il Sacchetti se la prende con il modo di vestire dei suoi contemporanei, ad es. nella novella CLXVIII, prendendo spunto dall'incidente capitato a un fiorentino per colpa della «gorgiera» (dove «tegniamo la gola sì incannata che noi non ci possiamo tenere mente a'piedi») : «O quante usanze per la poca fermezza de'viventanti sono ne'miei tempi mutate, e specialmente nella mia città! Ché fa a vedere le donne col capezzale tanto aperto che mostravano più giù le ditelle!... Le donne vanno in cappucci e mantelli? I più de'giovani senza mantello vanno in zazzera. Elle non hanno se non a torre le brache, e hanno tolto tutto; elle sono sì piccole che agevolmente verrebbe loro fatto, però ch'egli hanno messo il culo in un calcetto; e al polso danno un braccio di panno; mettono in un guanto più panno che in un cappuccio...» (*Trecentonovelle*, p. 400 ss.); cfr. anche le due canzoni *Contro a le nuove foggie* e

può intendersi, in questo contesto, anche il sempre più largo impiego dell'opera dei pittori.

*Artisti, committenti : arte sacra, arte profana*

A partire dal famoso passo dantesco (*Purg.* XI, 91 ss.) sul carattere transeunte della fama, che affianca ai letterati i «parvi artifices», come ancora li definisce Benvenuto da Imola nel suo commento<sup>46</sup>, la figura dell'artista-artigiano, specialmente nella persona del 'dipintore', diventa gradualmente oggetto di un interesse specifico da parte della letteratura fiorentina.

Lo conferma il fatto che 'dipintori' siano protagonisti di novelle, nel *Decameron* prima e poi nel *Sacchetti*, e quindi il sorgere, proprio nella Firenze di fine Trecento, della letteratura biografico-artistica. Filippo Villani, figlio di Matteo e nipote di Giovanni, cancelliere del Comune di Perugia e commentatore della *Commedia*, dà infatti l'avvio a questo fortunato genere con il suo *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, inserendo, nell'elenco dei principali cittadini fiorentini, anche i più famosi artisti: Cimabue, Giotto e i suoi seguaci (Maso, Stefano e Taddeo)<sup>47</sup>. Al Villani farà seguito una vasta produzione, che culminerà in quello che è stato definito un vero e proprio «esercizio di pubbliche relazioni nell'interesse degli artisti»<sup>48</sup>: le *Vite* vasariane<sup>49</sup>.

Condizione necessaria dello svilupparsi di questo genere è la nuova *funzione* esplicita dalla produzione figurativa: il fatto, cioè, che essa «*subisca una sorta di laicizzazione che le permetta di non soddisfare più esclusi-*

*Contro a la portatura delle donne fiorentine* in SACCHETTI, *Opere*, cit., rispettivamente p. 978-981 e p. 1011-1016.

<sup>46</sup> BENVENUTI RAMBALDI DE IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigheri comœdiam*, a cura di J. P. LACAITA, Firenze, 1887, III, p. 310.

<sup>47</sup> F. VILLANI, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. C. Galletti, Firenze, 1847, VII, p. 35-36; cfr. anche M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, 1971, p. 70 ss. e 146 ss.

<sup>48</sup> P. BURKE, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Questioni e metodi*, Torino, 1979, p. 85-113 (cit. p. 91).

<sup>49</sup> Nelle *Vite* di Giotto e di Buffalmacco il Vasari, soprattutto nella seconda edizione, attingerà ampiamente alle novelle di Boccaccio e Sacchetti; per quest'ultimo, di cui riporta anche un intero brano da una novella su Giotto (LXIII, per la quale vedi *infra* p. 465 e *passim*), Vasari si serve della copia fatta eseguire verso la metà del Cinquecento da Vincenzo Borghini, su un esemplare perduto, archetipo di tutta la tradizione; cfr. G. VASARI, *Le Vite* cit., vita di Buffalmacco, vol. II (testo), p. 161-177 (gli aneddoti su Buffalmacco sono tratti dalle novelle CLXI, CLXIX, CXCI, CXCII); vita di Giotto, vol. II (testo), p. 95-123.

vamente scopi religiosi o magici ma di divenire un'attività indipendente e legittima<sup>50</sup>».

*La magia e l'immagine. L'artista mago, stravagante, buffone*

Scriva il Boccaccio nel suo commento alla *Commedia*

Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile... a quella la quale la natura ha prodotta... che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare<sup>51</sup>.

In questo *topos* letterario, mutuato dall'antichità classica – il concetto pliniano di «indiscreta veri similitudo»<sup>52</sup> – ma anche riflesso della contemporanea, trionfante tendenza mimetica dell'arte<sup>53</sup>, è espresso il 'magico' inganno delle immagini.

La più completa confusione dei sensi è la reazione di Dante di fronte al «visibile parlare» delle figure scolpite nei divini bassorilievi del primo girone del Purgatorio (X, 58 ss.) :

Dinanzi pareva gente e tutta quanta,  
partita in sette cori, a due mie'sensi  
facea dir l'un «No», l'altro «Sì, canta!»<sup>54</sup>.

In questa capacità di ri-creazione della natura che è propria dell'arte, tale che «non tosto simile, anzi più tosto dessa paresse» (come scrive il Boccaccio a proposito di Giotto, nel cui nome si riassumono le lodi per la riscoperta funzione mimetica dell'arte)<sup>55</sup>, è d'altra parte racchiusa l'ambi-

<sup>50</sup> E. CASTELNUOVO, presentazione a E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, Torino, 1980, p. IX.

<sup>51</sup> G. BOCCACCIO, *Il Commento alla Divina Commedia*, a cura di D. Guerri, Bari, 1918, III, p. 82, canto XI.

<sup>52</sup> PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXIV, 38 (cfr. *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, a cura di K. Jex Blake e E. Sellers, Chicago, 1968) tra i moltissimi aneddoti sulla rappresentazione naturalistica basti ricordare la famosissima competizione tra Zeusi e Parrasio (XXXV, 65).

<sup>53</sup> I pittori fiorentini, scrive Filippo Villani, «artem exanguem et pene extinctam suscitaverunt» riportandola «ad Naturae similitudinem» VILLANI, *op. cit.*, p. 35.

<sup>54</sup> Sempre a proposito di questi bassorilievi, nel canto seguente, Dante dirà ancora : «Morti li morti e i vivi parean vivi : / non vide mei di me chi vide il vero / quant'io calcai, finché chinato givi (XII, 64-65).

<sup>55</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, 1992<sup>3</sup>), VI 5, p. 737. Non mi sembra inutile ricordare che a questo periodo risalgono i rinnovati esperimenti di pittura in trompe-l'œil (i precedenti sono quelli di Pompei, risalenti all'altra fase di trionfo della pittura mimetica, a Plinio che proprio di quell'eruzione del Vesuvio che distrusse Pompei fu vittima) : dal Giotto delle 'cappelle segrete' della Cap-

guità della posizione dell'artista<sup>56</sup>. Da un lato, la sua creatività porterà all'orgogliosa affermazione di Leonardo per cui il pittore è «di tutte le cose... signore e Dio»<sup>57</sup>; dall'altro, perpetuerà le diffidenze e le condanne cadute su coloro che in qualche modo, appunto, usurpavano una prerogativa divina : i mitici artefici dell'antichità<sup>58</sup>.

«Maledetto sia chi mai maritò nessuna femina ad alcuno dipintore, che siete tutti fantastichi e lunatici, e sempre andate inebbriando e non vi vergognate!» Così si lamenta la moglie di Mino, «dipintore di crocifissi», protagonista di una novella sacchettiana<sup>59</sup>. «Nuovi uomini», «fantastichi e lunatici», sempre in giro a ubriacarsi, i 'dipintori' appaiono, nelle novelle, soprattutto come autori di beffe e motti di spirito, che spesso prendono spunto proprio dalla 'magia' dell'immagine dipinta, dalla sua ambiguità, dal suo vivere sul confine tra realtà ed illusione.

Su questa ambiguità, appunto, gioca la novella che ha come protagonisti il pittore Bartolo Goggi (da identificare con un personaggio realmente esistito, Bartolomeo di Gaggio)<sup>60</sup>, anche lui «uomo nuovo» e gran bevitore, ed il suo committente, impegnati in una discussione sulla decorazione di

pella Scrovegni, ai falsi marmi, alle false nicchie con oggetti liturgici nelle fasce inferiori degli affreschi (Taddeo Gaddi, cappella Baroncelli in Santa Croce). Su questo cfr. M. MILMAM, *Le trompe-l'œil (Les illusions de la réalité)*, Ginevra, 1982.

<sup>56</sup> Per Filippo Villani, le figure di Giotto sono superiori a quelle degli antichi perché sembrano «vivere et anhelitum spirare», e «loqui, flere alia agere» VILLANI, *op. cit.*, p. 35; E. FALASCHI, *The literary legend*, in *Italian Studies*, 1972 XXVII, p. 1-27, a pag. 16 accosta questo passaggio ad un brano di Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 71) in cui descrivendo due famosi dipinti di corridori di Parrasio, Plinio scrive : «ut sudare vedeatur» e «ut anhelare sentiatur».

Addirittura, l'opera della Natura è lodata per la sua somiglianza con l'opera d'Arte. Scrive Giovanni di Pagolo Morelli nelle sue *Ricordanze* (composte tra la fine del 300 – gli inizi del 400), lodando le bellezze della sorella Mea : «E fra l'altre adornezze de' suoi membri, ell'avea le mani di vivorio, tanto bene fatte che pareano dipinte pelle mani di Giotto...» (*Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Milano, 1986, p. 153).

<sup>57</sup> LEONARDO DA VINCI, *Trattato dalla pittura*, in J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londra, 1970, n° 19, p. 54 (ristampa con alcune aggiunte dell'edizione di Oxford del 1939).

<sup>58</sup> E KRIS, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, 1988, p. 58-78 (cit. p. 72) (ed. or. New York, 1952).

<sup>59</sup> *Trecentonovelle*, p. 171 (LXXXIV); sul sorgere e svilupparsi del tema della stravaganza dell'artista cfr. R. e M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno*, Torino, 1968 (ed. or. Londra, 1963).

<sup>60</sup> *Trecentonovelle*, nov. CLXX, p. 380-381; citato in un documento del 1330 di formazione di una società (con altri sei) per la vendita e pittura di bardature di cuoio per cavalli, documento riportato da J. LARNER, *Culture and Society in Italy 1290-1420*, Londra, 1971, p. 285.

una camera. Si fa riferimento ad uno schema (su cui torneremo) assai in voga, nel quale, al di sopra di finte tappezzerie, spuntavano cime di alberi con attorno uccelli variopinti. Al committente, insoddisfatto perché «tra gli alberi di sopra» Bartolo non aveva dipinto abbastanza uccelli, il pittore – giocando sulla ‘magica’ duplicità dell’immagine dipinta – risponde che «se ne sono usciti e volati fuori maggior parte», perché la servitù ha «tenute le finestre aperte»<sup>61</sup>.

Con gli stessi accenti surreali, vedremo più oltre, in un’altra novella Rodolfo da Varano giocare agli ambasciatori di Firenze, città che l’aveva infamato in immagine, una beffa fondata sulla ‘magica’ identità tra effigie ed effigiato<sup>62</sup>.

### *La fede. L'artista e il divino*

D’altra parte, l’immagine dipinta è anche positivo veicolo di fede : funzione portata all’estremo nell’azione miracolosa delle immagini che numerosissime in questo periodo lacrimano, parlano, sanguinano. L’immagine ha enorme importanza nella vita religiosa, ed anche coloro che sanno leggere vi trovano ausilio fondamentale : anzi, per i laici, la via della salvezza passa preferenzialmente attraverso l’immagine e la predica, che di immagini si sostanzia<sup>63</sup>. Scrive il predicatore domenicano pisano Domenico Cavalca nello *Specchio di Croce*

perho che Cristo crucifixo ne mostra et insegna ogni perfectione et ogni scientia utile, possiamo veramente dire ch’egli è il libro di vita nel quale ogni seculare idiota e d’ogni altra conditione può leggere e vedere la legge tutta abbreviata<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> *Trecentonovelle*, p. 380 (CLXX); questa capacità illusionistica, truffaldina come questo essere protagonisti di motti e di beffe avvicina la figura dell’artista’ a quella del giullare, del buffone. Nel *De origine* di Filippo Villani le informazioni sui pittori fiorentini sono inserite tra quelle sui musicisti e quelle sui buffoni (F. VILLANI, *op. cit.*, p. 34-36). Su questo cfr. anche M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze, 1975, nota 47, p. 259.

<sup>62</sup> *Trecentonovelle*, nov. XLI, p. 87-88; cfr. *infra*, p. 467 ss.

<sup>63</sup> L’importanza del ruolo svolto dalla predicazione, non soltanto nella vita strettamente religiosa, appare chiara nelle novelle del Sacchetti, varie delle quali a questo tema sono specificamente dedicate (nov. XXII, XXXII, LX, LXXI, LXXII, LXXIII, C). Sul rapporto tra predica e immagine cfr. più avanti sul Volto Santo, la nov. LXXIII : «Maestro Niccolò di Cicilia, predicando in Santa Croce, gittò un motto verso il Volto Santo, il quale è (...) e fa ridere tutta la gente» (*Trecentonovelle*, p. 143-144).

<sup>64</sup> D. CAVALCA, *Incomincia il prologo nel devoto e morale libro intitolato Specchio*

L'immagine (qui, quella della Passione), è dunque eloquente come un «libro». La contemplazione dell'immagine dipinta, Crocifisso o altro, è momento fondamentale nel processo di ascesi mistica, mediazione privilegiata nel rapporto con il divino, e le visioni mistiche ricalcano talvolta dichiaratamente l'iconografia, registrandone persino l'evoluzione<sup>65</sup>.

Franco Sacchetti è attento e sensibile testimone dei mutamenti iconografici; nella lettera a Giacomo di Conte, per esempio, lamentando l'eccessivo culto tributato ai «Santi novellini» che «faceano perdere la fede de'vecchi» coglie nella trasformazione delle figure di beati in santi il mutare della forma del nimbo: «gli raggi sono conversi in diodema»<sup>66</sup>. E nelle *Sposizioni di Vangeli* scrive :

È dipinto il Crocifisso modernamente con tre chiovi mettendo l'uno piede su l'altro. I dipintori antichi in Roma e per diverse parti dipinono ciascuno piede chiavato per sé<sup>67</sup>

Il passaggio da quattro a tre «chiovi», già attuato nella *Crocifissione* del pulpito del Battistero di Pisa, di Nicola Pisano (1260 circa), e destinato a duraturo successo nella rappresentazione della Croce, si riflette nell'immaginario mistico. Tre chiodi si trovano tra i simboli della Passione nel cuore di Chiara di Montefalco; di tre chiodi parla la beata Aldobrandesca da Siena a proposito della propria visione : «quorum unus ceteris grandior forte quia utrique pedi configendo servire debuerat»<sup>68</sup>.

«Prima regoluzza», poi, «per nutrire i figliuoli a Dio», come scrive verso il 1400 Giovanni Dominici nella *Regola del governo di cura familiare*, è

d'avere dipinture in casa di santi fanciulli e vergini giovanette, nelle quali il figliuolo, ancor nelle fascie, si diletta come simile dal simile rapito<sup>69</sup>.

*de Croce*, cap. XXXVI, cit. in C. GINZBURG, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, vol. I. *I caratteri originali*, Torino, 1972, p. 621.

<sup>65</sup> Sul rapporto tra misticismo e iconografia, in questo caso al femminile cfr. C. FRUGONI, *La mistica femminile nell'iconografia delle visioni*, in *Temi e problemi della mistica femminile Trecentesca*, Atti del XX Convegno del centro di studi sulla spiritualità medievale di Todi, Todi, 1983, p. 137-179.

<sup>66</sup> SACCHETTI, *Opere*, cit., lettera V, p. 1113 ss. : «Franco detto, ragionando con Iacomo di Conte da Perogia... sopra le dipinture de' beati e massimamente facendosi beffe di quella d'Urbano papa».

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 906.

<sup>68</sup> FRUGONI, *op. cit.* p. 147.

<sup>69</sup> Serie di precetti scritti per Bartolomea Obizi, moglie di Antonio Alberti, cugino di Leon Battista; G. DOMINICI, *Regola del governo di cura familiare*, a cura di D. Salvi, Firenze, 1860, p. 131.

Fondamentali nella formazione del credente, le immagini sacre si moltiplicano, entrano a far parte dell'arredo domestico. Quando Giovanni di Pagolo Morelli, nei *Ricordi*, narra della sua disperazione nell'anniversario della morte del figlio e del suo cercare in Dio un conforto, sono le «sacre meriti» [immagini] domestiche alle quali ci si rivolge, di fronte alle quali si prega «coll'occhio, col cuore e colla mente», che si abbracciano, si baciano («moltissime volte, tenendo nelle braccia la tavola, basciai il Crocifisso e la figura della sua madre e dello Evangelista»), e che aiutano nella lotta contro «lo Invidioso Nemico» («raccomandandomi ispeso a Dio, quando il riguardava mi pareva tutto riavermi e quello fuoco alleggerire»)<sup>70</sup>. Delle immagini sacre ci si appropria, di «tante dipinture» facendo «quasi tempio in casa»<sup>71</sup>: espressione di una religiosità che sempre più individuale e intima, e che cerca oggetti per una privata, personale forma di devozione. Si sviluppa infatti notevolmente nel corso del Trecento la produzione di altarioli per il culto domestico: la formella del Campanile di S. Maria del Fiore raffigurante il pittore lo mostra proprio intento a dipingerne uno<sup>72</sup>.

L'immagine incanta, insegna, consola; ma anche severamente ammonisce. Scrive Paolo da Certaldo, tra i massimi esponenti della letteratura mercantile fiorentina del Trecento, nel *Libro di buoni costumi*.

l'anima dee avere due occhi spirituali, e l'uno tenere aperto al cielo e sperare i beni di vita eterna, e l'altro tenere aperto al timore delle pene de lo 'nferno: e facendo questo [non farai] mai male per la paura de le pene de lo 'nferno<sup>73</sup>.

Così – come monito 'frenante', *memento mori* – si spiega l'abbondanza dei terrificanti supplizi infernali che vengono popolando le pareti dipinte nel corso del Trecento<sup>74</sup>.

Potentissimo mezzo di diffusione della fede, le immagini sono tramite efficace verso il divino, e questa loro funzione si riflette sulla considerazione di coloro che le producono. In questo senso, l'artista è strumento della

<sup>70</sup> *Mercanti scrittori* cit., p. 304 ss.

<sup>71</sup> DOMINICI, *op. cit.*, p. 132.

<sup>72</sup> Sulle formelle del campanile di S. Maria del Fiore cfr. L. BECHERUCCI e G. BRUNETTI, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Milano, s.d. (1970?), vol. I, tav. 79 (il pittore).

<sup>73</sup> *Mercanti scrittori*, cit., p. 99 che riporta interamente il libro di Paolo da Certaldo dall'autografo, cod. 1383 della Riccardiana di Firenze.

<sup>74</sup> C. FRUGONI, *Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, in *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Memorie, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, serie VIII, 13, fasc. 3, 1967; e ora ID., *Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domeniciana)*, in *Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, XVIII, 4, 1988, p. 1557-1643.

divinità, nemico del Male e del demonio, secondo una costante della tradizione popolare, che si ritrova in molte leggende medievali e<sup>75</sup> ed è efficacemente testimoniata anche da una novella sacchettiana; protagonisti, due pittori: Buonamico «che per soprannome fu chiamato Buffalmacco, e fu al tempo di Giotto e fu grandissimo maestro»<sup>76</sup> e il suo maestro Tafo (Andrea Ricchi da Firenze).

Buffalmacco, già tra i personaggi del *Decameron* insieme a Bruno (Bruno di Giovanni) e Calandrino (Nozzo di Pierino)<sup>77</sup>, è il 'dipintore' grande protagonista di varie novelle sacchettiane<sup>78</sup>, l'artista per eccellenza delle burle, tanto che il Rumhor arrivò addirittura a metterne in dubbio l'esistenza storica<sup>79</sup>. Invece, com'è stato ampiamente dimostrato, «Bonamichus magistri Martini»<sup>80</sup>, «eccellentissimo maestro» secondo il Ghiberti<sup>81</sup>, è personaggio storico e documentato<sup>82</sup>. Lo troviamo in un documento del 1320, iscritto alla Matricola dell'Arte dei Medici e Speciali, nella lista dei pittori capeggiati da Giotto («...e fu al tempo di Giotto»)<sup>83</sup>, ed ancora nel 1336, quando (a dimostrazione, sembra, della non totale infondatezza della sua cattiva fama) è accusato di non aver compiuto un lavoro; su un documento

<sup>75</sup> Cfr. F.C. TUBACH, *Index Exemplorum: a Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, 1969; famosissima tra tutte la storia del pittore che avendo dipinto la Madonna bellissima e il diavolo orribile, viene da lui fatto cadere dall'impalcatura, ma è poi salvato dalla Vergine ha con i pittori che un personale, particolare rapporto di affezione (la tradizione vuole infatti che essa abbia fatto da modella a San Luca), *Ibidem*, n° 3573, p. 277 ed anche P. GEORGEL e A.M. LECOQ, *La pittura nella pittura*, Milano, 1987, p. 72.

<sup>76</sup> *Trecentonovelle*, p. 356, (CLXI) «Tafo» è «Andreas vocatus Tafus, olim Ricchi», nato nel 1250, nel 1320 appare immatricolato sotto questo nome nell'Arte dei medici e speciali. Di lui parla il Vasari nelle *Vite*: VASARI, *op. cit.*, vol. II (testo), p. 73-78.

<sup>77</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, cit., giornata VIII, nov. 3.6.9; giornata IX, nov. 3.5; il pittore Bruno di Giovanni appare in due documenti, uno del 1301 e nel 1320; Nozzo di Pierino detto Calandrino è documentato nel 1301 e poi nel 1318 come defunto padre di un Domenico che esercita l'arte del pittore (cfr. AA.VV. *La pittura in Italia, il Duecento e il Trecento*, tomo II, a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1986, p. 559).

<sup>78</sup> *Trecentonovelle*, nov. CLXI, CLXIX, CXCI, CXCII

<sup>79</sup> C. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, vol. II, Berlino, 1827, p. 14-15 in nota, cit. in L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, 1974, p. 70.

<sup>80</sup> «Bonamichus magistri Martini» è il nome sotto cui appare Buffalmacco in questo documento che, insieme agli altri in cui appare il pittore, è contenuto nell'appendice II del BELLOSI, *op. cit.* p. 120-121.

<sup>81</sup> L. GHIBERTI, *I Commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli, 1947, p. 35.

<sup>82</sup> Cfr. *supra*, nota 80.

<sup>83</sup> *Trecentonovelle*, p. 434 (CLXI).

del 1341 riguardante la Cattedrale di Arezzo, che ancora una volta offre un puntuale riscontro a una novella del Sacchetti, torneremo più avanti.

Nella novella CXCI, dunque, narra il Sacchetti che il pittore, chiamato all'alba a dipingere da Tafo suo maestro, «com'è usanza de' maestri dipintori», da «uomo che avrebbe voluto più presto dormire che dipingere» (secondo quello che diventerà il classico *topos* dell'artista stravagante e sfaticato), cerca il modo di evitarlo. Così, catturati degli scarafaggi, «ficcando li spilletti su le loro reni, e su quelli le candeluzze acconciando accese gli mettea fuori dalla fessura dell'uscio suo, mandandoli per la camera di Tafo», facendo credere al maestro terrorizzato che quella strana processione fosse composta di demoni, animati dalla loro antica ostilità per i pittori. Dice infatti Buffalmacco :

ho sempre udito dire che' maggiori nimici di Dio son li demoni; e se questo è, e' debbono essere gran nimici de' dipintori, che dipingono lui e gli altri Santi, e per questo dipingere se n'accresce la fede cristiana

ed aggiunge, per rafforzare il concetto :

che mancherebbe forte, se le dipinture, le quali ci tirano a devozione, non fossero. Di che essendo questo, quando la notte, che' demoni hanno maggiore potenza, ci sentono levare e vegliare, per andare a dipignere quello di che portano grand'ira e dolore, giungono con grand'impeto a turbare questa così fatta faccenda...<sup>84</sup>

Parole che acquistano un più pregnante significato alla luce della personalità reale del protagonista : se, come pare sicuro, Buffalmacco è il Maestro del Trionfo della Morte del Camposanto pisano, doveva avere grande familiarità con Inferni, diavoli e supplizi, e precisa coscienza della funzione di quelle rappresentazioni. Nelle parole che qui pronuncia, è chiaramente espressa la finalità dell'arte come mezzo privilegiato di diffusione della fede; attraverso la pittura si istruisce quel laicato che si preferisce tener lontano dai testi sacri, e che continuamente cerca oggetti tangibili di culto.

### *La città, il mondo*

Ma l'arte figurativa è anche portatrice di valori laici, che da un lato si riflettono nel mondo stesso delle immagini sacre, dall'altro vengono acquistando spazio indipendente, dando vita a veri 'generi' sempre più decisa-

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 436 (CXCI).

mente profani<sup>85</sup>. Così, bellezza e 'apparenza' terrene si riverberano anche sulla maestà divina dei Santi :

Vedi – nota il predicatore Giordano da Pisa – come sono dipinti i santi, che ti sono posti innanzi acciocché vedendo una donzella *così nobile e così bella, con tante ricchezze*, prendi allegrezza e fortezza e sicurtade, e di non dubitar... che Iddio ti vuol dare memoria di sé in loro...<sup>86</sup>

Così, Cristo non deve avere occhi «travolti né spaventati», ma «...di viso e d'ogni membro fu il più bel corpo che fusse mai», dice il Sacchetti prendendosela, a più riprese, col 'Volto Santo' di Lucca, che «parea un mascherone»<sup>87</sup> e al quale se furono «apicate imagini [*ex voto*]» fu certo «per lo terribile aspetto»<sup>88</sup>!

D'altra parte, è questa l'epoca in cui si sviluppano i grandi cicli profani, a soggetto politico nei palazzi pubblici (con il frequentissimo sottogenere della 'pittura infamante'), amoroso e cavalleresco nelle case private. Un numero impressionante di stemmi ed insegne dipinte colora la vita pubblica e privata nelle città, segno dell'amore dei cittadini per la propria fama.

Anche qui, Paolo da Certaldo è un'ottima fonte per la 'filosofia mercantile': «Anche ti guarda di non infamare il tuo vicino, ché dare a uno mala fama è uno de' grandi peccati che sieno...»<sup>89</sup>; e ancora : «Colui di cui dice la gente bene possiede molti beni...»<sup>90</sup> : beni terreni, intende, non divini. Vivendo in una dimensione 'di pubblico dominio', in cui la riuscita economica e sociale è in gran parte basata sulla 'buona fama', l'individuo sente profondamente l'esigenza di lasciare un segno visibile e tangibile di se stesso e di ciò che gli appartiene. Dice Giordano da Pisa, a proposito dei mercanti :

si segnano le case, il palagio del segno suo, cioè dell'arme sua, e negli scudi, acciocché quell'immagine mostri di cui è la cosa<sup>91</sup>

e ancora : il nome è

nelle bandiere, nell'armi, negli scudi : onde molte armi [stemmi] sono pur di lettere<sup>92</sup>.

<sup>85</sup> A proposito ad esempio degli abiti sontuosi, all'«ultima moda», indossati dagli Eletti nel Giudizio dell'affresco del Camposanto monumentale di Pisa cfr. BELLOSI, *op. cit.*, p. 8.

<sup>86</sup> GIORDANO DA PISA, *Prediche recitate in Firenze dal 1303 al 1306 ed ora per la prima volta pubblicate*, a cura di C. Moreni, Firenze, 1831, vol. II, p. 310.

<sup>87</sup> *Trecentonovelle*, p. 144 (LXXIII).

<sup>88</sup> SACCHETTI, *Opere cit.*, lettera a Iacomo di Conte, p. 1116.

<sup>89</sup> *Mercanti scrittori cit.*, p. 26.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>91</sup> GIORDANO DA PISA, *op. cit.*, vol. II, p. 310.

<sup>92</sup> GIORDANO DA PISA, *Prediche inedite recitate in Firenze dal 1302 al 1305*, a cura di E. Narducci, Bologna, 1867, p. 154.

– *Gli stemmi*

A livello individuale, familiare e cittadino, e anche in senso precisamente politico, lo stemma ha dunque grande importanza. La cittadinanza vi esprime

la propria auto-coscienza, vi riscontra le prove del suo passato... professa orgogliosamente attraverso quel simbolo la sua fede nella continuità di vita della città [o della famiglia] e proclama infine l'intento di trasmettere questo patrimonio ideale alle future generazioni<sup>93</sup>

A questo proposito, un'altra novella sacchettiana, che ha come protagonista Buffalmacco ed il vescovo Tarlati, appare particolarmente significativa<sup>94</sup>. Guido Tarlati da Pietramala è personaggio realmente esistito: vescovo e signore di Arezzo dal 1320 al 1327, anno della morte, famoso ghibellino. Narra il Sacchetti che Buffalmacco, «per essere buono artista della sua arte», venne chiamato ad Arezzo dal Tarlati «quando il detto vescovo era signore di Arezzo», «a dipingere una sua cappella». Nel Duomo di Arezzo ci sono resti di un affresco raffigurante una *Madonna col Bambino e i SS. Donato e Giuliano*, un *Cristo in Pietà* nella lunetta ed un *Agnus Dei* tra i fregi del sottarco, già attribuito dal Donati e dal Bellosi<sup>95</sup> a Buffalmacco. Tale attribuzione trova conferma nel già ricordato documento del 1341, in cui si parla di un lavoro eseguito da Buffalmacco nella cappella del Duomo. Viene dato ordine a due pittori (Andrea e Balduccio), di decorare nel Duomo certi archi «sicut facti sunt arcus capelle episcopatus Aretini per Bonamicum pictorem»<sup>96</sup>.

Si tratta dunque, probabilmente, dell'affresco della cappella di cui parla il Sacchetti. «...essendo nel principio dipinti certi santi» (che potrebbero essere i Santi Giuliano e Donato nell'affresco) «compiuta la dipintura» – a soggetto sacro – per cui era stato chiamato, Buffalmacco è fatto oggetto di una ulteriore, differente richiesta. Il vescovo infatti chiede al pittore («l'ebbe da parte, pregandolo») che «gli dovesse fare nel suo palagio un'aguglia [aquila] che paresse viva che fosse addosso a un leone e avesselo morto»<sup>97</sup>. L'aquila era simbolo dei Ghibellini; il leone dei Guelfi, e di Firenze:

<sup>93</sup> E. DUPRÉ THESEIDER, *Mondo cittadino e movimenti ereticali nel Medio Evo*, Bologna, 1978, p. 109.

<sup>94</sup> *Trecentonovelle*, p. 356-360 (CLXI).

<sup>95</sup> P.P. DONATI, *Proposte per Buffalmacco*, in *Commentarii*, 1967, p. 290-297; BELLOSI, *op. cit.*, p. 25-30.

<sup>96</sup> BELLOSI, *op. cit.*, Appendice II, p. 122.

<sup>97</sup> *Trecentonovelle*, p. 359 (CLXI).

e non s'abbatta esto Carlo novello [Carlo II d'Angiò]  
 coi Guelfi suoi; ma tema degli artigli  
 ch'a più alto leon trasser lo vello

così Dante (*Par.* VI, 106 ss.), dove gli «artigli» sono quelli dell'aquila ghibellina evocata nei versi precedenti.

Buffalmacco, di nascosto, farà l'inverso di ciò che gli era stato richiesto dal vescovo: «tutto per contrario cominciò a dipingere... facendo un fiero e gran leone addosso a una sbranata aguglia», e fuggirà poi a Firenze, conscio di essersi attirate le ire del vescovo<sup>98</sup>.

Vorrei sottolineare il diverso tono delle due richieste del vescovo. Chiamato dapprima solo per dipingere la cappella, il pittore semplicemente «andò al vescovo e convennesi con lui», e «dato ordine il come e il quando si cominciò a dipingere». Per la pittura 'politica', invece, il vescovo «l'ebbe a parte, pregandolo»<sup>99</sup>. Buffalmacco, poi, di fronte a una richiesta contraria alla sua ideologia, sfrutta la sua superiorità, ciò che differenzia l'artista dall'uomo comune: la capacità di manipolazione del messaggio visuale, che ne esce infatti totalmente ribaltato.

Buffalmacco è conscio della gravità dell'azione compiuta, tanto che fugge; la reazione del vescovo è infatti proporzionata all'entità dell'offesa: «venne in tanta ira che gli fece dar bando dell'avere e della persona e fino a Firenze il mandò a minacciare».

L'arte non è quindi soltanto valida espressione della 'fede' in senso stretto, ma anche delle varie 'fedi' particolari, dei *credo* politici che in essa trovano strumento potentissimo di affermazione.

Il simbolo non è poi solo espressione di qualcosa: è esso stesso la cosa rappresentata, sia in campo religioso che in campo laico. La Madonna è una sola ed è in cielo, ma è la singola, tangibile immagine – la Madonna delle Grazie o quella di Orsanmichele – a cui ci si rivolge, e che fa o non fa la grazia.

E' fu un tempo – scrive il Sacchetti – che a Santa Maria da Cigoli ciascuno correa; poi s'andava a Santa Maria in Pruneta; poi a Fiesole a Santa Maria Primerana; e poi a Nostra Donna d'Orto San Michele; e poi s'abbandonarono tutte, e a la Nunziata de' Servi ogni persona ha concorso...

e conclude:

<sup>98</sup> Scrive Giovanni di Pagolo Morelli nei suoi *Ricordi*, tracciando la storia di Firenze, a proposito della sconfitta di Pisa e dei Pisani: «furono legati i pisani colle loro funi medesime e furono caricati 50 carri propri de' pisani, e nel primo carro era l'aguglia loro impiccata, non in forma potesse morire...», in *Mercanti scrittori* cit., p. 219.

<sup>99</sup> *Trecentonovelle*, p. 356, 359 (CLXI).

è così la gente, e Dio il sa quanto netta di peccati, come se Nostra Donna avesse più forza di fare le grazie in un luogo che in un altro...

mentre

tutto questo sta nei cuori nostri... in ogni luogo è apparecchiata la Nostra Donna<sup>100</sup>

Non solo si predilige una particolare immagine, per cui alla «Nunziata de' Servi» (la SS. Annunziata)

sono state poste e apicate tante immagini [*ex-voto*] che, se le mura non fossero poco tempo fa state incatenate, a pericolo erano col tetto insieme di non dare a terra<sup>101</sup>

ma nello stesso modo 'si punisce'. Scrive il Sacchetti in una sua novella, che «Avendo maestro Antonio da Ferrara a Ravenna, perduto a zara [a dadi]», giunge nella chiesa dov'era sepolto Dante e

avendo veduto uno antico Crocifisso, quasi mezzo arso e affumicato, per la gran quantità della luminaria che vi si ponea

prende tutte le candele e le mette di fronte alla tomba di Dante. Questo perché, come spiega al vescovo che lo interroga sul motivo del suo gesto

sempre mi sono raccomandato al Crocefisso, e mai altro che male non mi fece : e ancora tanta cera veggendoli mettere, che è quasi mezz'orso (così fusc'elli tutto), io gli levai quelli lumi, e puosegli al sepolcro di Dante, il quale mi pareva che gli meriti più di lui...<sup>102</sup>

Nello stesso senso va un'altra novella, in cui un tal Petruccio da Perugia, «essendoli dato per debitore il Crocifisso dal suo prete» (cioè, essendo-

<sup>100</sup> SACCHETTI, *Opere cit.*, p. 1117-1118.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 1118; sulla mania degli *ex-voto*, dei «boti» in cera il Sacchetti torna spesso (una lunga tirata ad esempio in *Trecentonovelle cit.*, p. 222 (CIX)). Questi «boti» hanno una notevole importanza nella storia del ritratto : venivano infatti riprodotte immagini perfettamente somiglianti, come testimonia il Sacchetti nella novella CLXXXV in cui «Pero Foraboschi», gentiluomo «antico d'anni» e avente «del nuovo» (strano), avendo trovato, per una beffa giocatagli, «in un'oca cotta un capo di gatta» pensando ad una malia «s'andòin Orto San Michele, facendosi far di cera; e dopo alquanti dì compiuta l'immagine, la fece portare alla chiesa de' Servi, e là alla Nunziata la presentò... e insino al dì d'oggi si vede, ch'ella somiglia proprio Pero Foraboschi (*Trecentonovelle*, p. 413-416 (CLXXXV)). Sull'argomento cfr. E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, vol. V, 2, *Documenti*, Torino, 1973.

<sup>102</sup> *Trecentonovelle*, p. 244-245 (CXXI); «Antonio da Ferrara» è Antonio Beccari (1315-71) famoso poeta cortigiano del '300, grande giocatore d'azzardo, e risiedette presso i Da Polenta, signori di Ravenna, intorno al 1359.

gli stato detto che ciò che avrebbe dato in elemosina gli sarebbe stato restituito «centum per unum»)<sup>103</sup>

avvisandosi che 'l Nostro Signore si movesse a dargli cento per uno, e 'l pagamento non venia; né colui, cioè Nostro Signore che gli era dato in pagamento, non si movea...

va dal Crocifisso a chiedere il 'rimborso del debito'. Ma, alle sue richieste, «Nostro Signore si stava, e fermo e cheto...». Così Petruccio, infuriato, esclama :

E' par che tu mi gabbi; e peggio, che non mi rispondi; per le chiabellate [piaghe] e per le budella, che conviene che tu mi paghi!

e con una scure percuote il Crocifisso, facendolo cadere; rotto «il ceppo» dov'erano le elemosine, raccoglie i denari e «vassene», dicendo ancora :

Va', tu non mi credevi; così t'acconcerò io se non mi paghi; non ci ho ancor del sacco le cordelle<sup>104</sup>!

Anche questo atteggiamento aveva il suo corrispettivo nella realtà : con motivazioni diverse, le immagini potevano far le spese dell'ostilità del pubblico per i loro soggetti. Ad esempio, Vasari lamenterà che, nella *Flagellazione* di Andrea del Castagno

fanciulli e altre persone semplici... hanno sgraffiate le teste e le braccia e quasi il resto della persona de' Giudei, come se così avessino vendicato l'ingiuria del Nostro Signore contro di loro...<sup>105</sup>.

Negli stessi termini si svolge il rapporto con l'immagine profana, ad esempio con lo stemma, vera sintesi simbolica della realtà che rappresenta. In un'altra novella, il Sacchetti racconta di un «famiglio» di Castruccio Castracani degli Interminelli, signore di Lucca, che, giunto ad un castello sottratto a Firenze dal suo signore, in una sala «dove si doveva desinare» vede

tra molte arme, come spesso si vede, dipinta l'arma del giglio del Comune di Firenze, e con una lancia che pareva avesse a fare una sua vendetta, tutta la scalcinò

Il racconto termina con Castruccio che, «come savio signore», manda il suo servitore, che «così bene aveva combattutto col muro» a «dispingere» [cancellare] l'arma del giglio che stava... sul «palvese» di un fante<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> «Riceverete cento per uno e avrete la vita eterna» (Mt. XIX, 29).

<sup>104</sup> *Trecentonovelle*, p. 268-269 [CXXXIV] («non ci ho ancora del sacco le cordelle» : non ho ancora tutto ciò che mi spetta).

<sup>105</sup> VASARI, *op. cit.*, vita di Andrea del Castagno, Giuntina, (1568), vol. III, p. 356.

<sup>106</sup> *Trecentonovelle*, p. 11-12 (v); Castruccio Castracani degli Interminelli (1281-1328) signore di Lucca dal 1316, nel 1325 sconfisse i Fiorentini ad Altopascio.

Lo stemma è simbolo eloquente di persone, istituzioni e convinzioni : per questo segue la sorte di ciò che rappresenta. Accade, infatti, che le insegne siano colpite da una sorta di *damnatio memoriae*. Scrive Dino Compagni (*Cronica*, III, 35) che al tempo di Arrigo VII, a Firenze, «l'aquile levarono dalle porti e dove erano intagliate», addirittura «ponendo pena a chi le dipignesse o le dipinte non ne spegnesse». Nello stesso modo, Giovanni Villani (XII, 92) racconta come, dopo la cacciata del Duca d'Atene, fosse ordinato che «qualunque avesse dipinta l'arme sua in casa e fuori, la dovesse dipingere e accecare».

Non solo i luoghi profani, ma gli spazi sacri della città si insigniscono di stemmi, contrassegni inconfondibili di persone e ideologie : «uno fa una dipintura in una chiesa», scrive il Sacchetti nelle *Sposizioni*, «questi che l'ha fatta, cerca il merito. Dove l'acquista? Nel mondo. Chi fece questa? Fecela il tale, e quivi ha la mercede»<sup>107</sup>.

«Mercede», fama mondana, che non solo non si disprezza, ma – come si è visto – è parte essenziale della vita. Orgogliosa affermazione di valori laici (familiari, civili, politici), lo stemma è espressione di un nuovo attaccamento alla vita. Si vuol lasciare un segno di sé, visibile e comprensibile al maggior numero possibile di persone e capace di durare oltre la morte<sup>108</sup>.

È questa un'ottica tutta profana, contro la quale il Sacchetti, assumendo le vesti del moralista, si trova a combattere. Nella già citata lettera a Iacomo di Conte, che deplora le recenti tendenze del culto, lamenta :

E ancora ci ha peggio, ché in molte luogora sopra Nostra Donna sono dipinti gli cimieri de' peccatori mondani, con versi falsi, mostrando quelli essere stati grandissimi valentri uomini al mondo<sup>109</sup>.

All'uso e abuso degli stemmi come mezzo di elevazione sociale è poi specificamente dedicata una novella che ha come protagonisti Giotto («gran dipintore sopra ogni altro») e un «grossolano artefice». Questi, «uomo di piccolo affare», chiede a Giotto, «forse per andare in castellaneria», la pittura di un «palvese» [scudo] «con l'arma sua». Giotto, considerato «e l'uomo e 'l modo», deciderà di farsi beffa di lui e della presuntuosa commissione : giocando sul doppio senso del termine «arma», infatti, dipingerà non lo stemma, ma le armi da combattimento vere e proprie<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> SACCHETTI, *Opere*, cit., p. 813.

<sup>108</sup> In generale sul sempre più forte legame con la vita cfr. A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, 1957.

<sup>109</sup> SACCHETTI, *Opere*, cit., p. 1115.

<sup>110</sup> *Trecentonovelle*, p. 122-123 (LXIII).

Così costui, non misurandosi fu misurato ché *ogni tristo vuol far arma e far cacasati*, e chi tali, che li lor padri saranno stati trovati agli ospedali<sup>111</sup>.

Il mezzo figurativo si utilizza sempre più ampiamente non solo per fini didattico-politici, ma anche come mezzo di legittimazione e promozione sociale. Del resto già Boccaccio (*Decameron*, VII, 8), stigmatizzando un comportamento che doveva essere frequente, aveva ironizzato su quelli che «com'egli hanno tre soldi... e' fanno arme».

Nella situazione in cui vive il Sacchetti – strutturalmente fluida, in evoluzione – il lamento sulla morte della cavalleria è ormai un luogo comune : da qualche tempo – leggiamo infatti in una novella – si fanno

cavalieri li meccanici, gli artieri, insino a' fornai : ancora più giù, gli scardasieri [lavoranti della lana], gli usurai e' rubaldi barattieri...<sup>112</sup>.

In questo contesto, la pittura esprime la propria capacità di distinzione, svolgendo un essenziale ruolo di mediazione tra la nuova oligarchia mercantile e l'antica tradizione aristocratica e cavalleresca, con le sue simbologie. La figura del mercante cambia : il 'cavaliere errante' dell'epopea mercantesca si trasforma, radicandosi nel tessuto urbano e feudale, in ricco possidente, abile finanziere che gestisce sempre di più i suoi affari, attraverso lettere e incaricati, dal suo palazzo in città : uno dei simboli meglio visibili e comprensibili, e come tali sommamente ricercati, della sua ascesa sociale<sup>113</sup>.

– «...le case, il palagio»

Parte essenziale dell'immagine pubblica del cittadino, gli interni dei palazzi privati si arricchiscono di pitture di vario genere, segno dell'amore del proprietario per la vita e orgogliosa affermazione di sé.

Non soltanto il fatto che si pensi a decorare la propria abitazione, ma anche i soggetti che vengono scelti manifestano valori eminentemente lai-

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 123 (LXIII); si tratta della novella riprodotta per intero «con le parole appunto di esso Franco», nella vita del Vasari dedicata al pittore; cfr. *supra* p. 452, nota 49.

<sup>112</sup> *Trecentonovelle*, nov. 153, p. 325 (CLIII); *Decameron* cit., p. 858.

<sup>113</sup> Scriverà Michelangelo : «una casa onorevole nella città fa onore assai, perché si vede più che non fanno le possessioni» (lettera del 4 dicembre 1546, cit. in R. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze Rinascimentale*, Bologna, 1984, p. 133); è in questo che sta la ragione del «troppo piacere di murare» di cui viene rimproverato il mercante pratese Francesco di Marco Datini (1335-1410) dall'amico, il pio notaio Lapo Mazzei e che, malgrado i rimproveri, lo spinge alla costruzione del suo grandioso palazzo (C. Guasti, a cura di, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV*, Firenze, 1880, vol. I, p. 4); per il Datini cfr. note ss.

ci. A proposito di uno degli esempi più rilevanti, il palazzo del grande mercante Francesco Datini di Prato (fine Trecento), sono stati sottolineati una «almost total lack of religious subject»<sup>114</sup>, e il carattere essenzialmente «functional» dei due soli soggetti sacri rappresentati : un *S. Cristoforo* attribuito a Niccolò di Pietro Gerini e un *Cristo benedicente*. La tradizione attribuiva infatti all'immagine di S. Cristoforo il potere di proteggere dalla morte improvvisa chi la vedesse; questa, posta alla base della scala che portava dall'entrata principale ai piani superiori, difficilmente poteva sfuggire. Analogamente il *Cristo*, in una lunetta sopra l'ingresso dello studio del Datini, benediceva chiunque vi entrasse.

A palazzo Datini è agevole riscontrare l'uso degli stemmi in funzione di legittimazione sociale, esigenza molto sentita dal padrone di casa. Francesco di Marco Datini (Prato, 1335-1410), aveva infatti iniziato la sua brillante carriera praticamente dal niente : orfano di un povero taverniere, accumulò una notevolissima fortuna commerciando ad Avignone, sede del papato, in ogni specie di mercanzia (compresi i dipinti). Sposata Margherita di Domenico Bandini, figlia di un nobiluomo fiorentino, nel 1383 tornò a Prato, e subito avviò la costruzione del palazzo, cui già pensava ad Avignone<sup>115</sup>.

Nella decorazione del palazzo, gli stemmi del mercante e quelli della moglie appaiono più volte: in posizione di gran rilievo, al centro della volta della «camera terrena» (la camera degli ospiti), riaffrescata nel 1409 da Arrigo di Niccolò, probabilmente in vista della visita di Luigi d'Angiò, re di Sicilia, che in quell'anno fu ospite del Datini<sup>116</sup>; ricompaiono poi tra «gigli gialli nel campo azzuro» nella volta dello studio, e ancora nella parte bassa della stessa stanza<sup>117</sup>.

Stemmi ricorrono di frequente anche nei frammenti da case private ora raccolti nel Museo di S. Marco, e nelle magnifiche decorazioni del palazzo Davizzi-Davanzati a Firenze. Questo palazzo, il solo a Firenze a conservare la decorazione trecentesca, illustra efficacemente anche il gusto per altre tipologie decorative : ad esempio, quella – che abbiamo già ricordato – che rappresenta illusionisticamente calde e costose tappezzerie appese alle pareti, mentre al di sopra spuntano cime di alberi. Rappresentato qui in vari ambienti, questo tipo di decorazione ricorre anche in molti frammenti della raccolta già ricordata.

<sup>114</sup> B. COLE, *The interior Decoration of the Palazzo Datini in Prato*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XII, 1967-1968, p. 80.

<sup>115</sup> Per la biografia del Datini cfr. I. ORIGO, *Il mercante di Prato*, Milano, 1980.

<sup>116</sup> COLE, *art. cit.*, p. 76 ss.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 65, nota 19 : conto dei pittori Agnolo Gaddi e Bartolomeo Bartozzo.

Palazzo Datini ne offre una variante : nella stanza degli ospiti, Arrigo di Niccolò dipinse una finta tappezzeria a rombi, con al centro gigli di Francia e corone, che copre tutte le pareti. Sopra, nelle lunette formate dalle nervature delle volte, invece delle abituali cime di alberi troviamo qualcosa che assomiglia piuttosto ad un bosco. E una sorta di bosco occupa ben tre quarti delle pareti studio vicino; questa singolare decorazione è stata avvicinata a quella della Tour de la Garde-Robe del Palazzo Papale di Avignone, con paesaggi naturali e boschi dipinti su larga scala<sup>118</sup>; nessun altro paesaggio trecentesco di queste dimensioni ed importanza può essere ritrovato a Firenze.

La decorazione di palazzi privati poteva includere anche decorazioni figurate e temi narrativi : soprattutto storie amorose e cavalleresche. Un noto esempio è in una camera al secondo piano di Palazzo Davanzati, dove, sopra la finta tappezzeria, al posto della consueta decorazione ad alberi una serie di figure a mezzo busto, sotto un falso loggiato, rappresenta le vicende della *Chastelaine de Vergi*, una storia d'amor cortese della quale esiste una versione in versi fiorentini, da attribuirsi ad Antonio Pucci, banditore del Comune e amico del Sacchetti<sup>119</sup>. Ancora, un frammento proveniente dalla casa dei Teri, ora a S. Marco, sembra narri la storia di Tristano e Isotta.

Più vaste, e assai singolari, le decorazioni figurate di palazzo Datini. Una serie di *Uomini famosi* fu dipinta nel cortile da Niccolò Gerini, sotto finte arcate eseguite da Agnolo Gaddi e da un aiuto. Delle originarie «14 figure in tutto» ne restano quattro : un guerriero che calpesta due corpi, un altro che impugna un'ascia, un re con in mano globo e spada, e una figura incoronata che tiene in mano la rappresentazione di una città cinta di mura<sup>120</sup>. Nella loggia attigua erano dipinte le *Sette virtù* «cho' vizi da pié», e le *Sette scienze* con «filosofi da pié», come informano i documenti (questi affreschi sono quasi completamente distrutti).

Non soltanto, dunque, è mutata la composizione sociale della committenza, un tempo quasi esclusivo monopolio della Chiesa, ma anche il tipo di richiesta, gli oggetti, la funzione, il luogo per cui le pitture sono commissionate. Il palazzo, che nel Trecento mantiene una struttura di fortezza,

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 64-71; non si deve dimenticare il lungo soggiorno del Datini ad Avignone, ed è interessante sottolineare il trasferimento di un tema decorativo dal Palazzo Papale a casa di mercante; su palazzo Davizzi-Davanzati cfr. L. Berti (a cura di), *Il museo di Palazzo Davanzati*, Milano, 1971.

<sup>119</sup> Il testo del Pucci è riportato per intero da Berti, *op. cit.*, p. 15-17.

<sup>120</sup> COLE, *art. cit.*, p. 73; sul tema degli Uomini Famosi cfr. M.M. DONATO, *Gli eroi romani, tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi cit.*

viene lentamente abbellendosi, grazie a decorazioni pittoriche non soltanto religiose (abbiamo già accennato all'incremento degli altaroli e alla loro importanza nel culto domestico), ma anche profane.

- «...per fargli vergogna» : la 'pittura infamante'

L'individuo e la società utilizzano l'immagine con sempre maggior libertà, non solo per privati e pubblici fini di affermazione e legittimazione sociale, ma anche come mezzi 'legali' di punizione. In quest'epoca vediamo infatti da un lato l'individuo reale, come committente, innalzarsi pubblicamente in immagine entro lo spazio delle rappresentazioni sacre, precedentemente inviolabile salvo che per Papi ed Imperatori, avvicinandosi ai Santi e alla Vergine (cui lo lega una devozione sempre più personale); e dall'altro vediamo, pubblicamente infamata, l'immagine (altrettanto individuata e reale) del traditore della comunità. Mi riferisco alla 'pittura infamante', una vera pratica penale che ha inizio nella seconda metà del Duecento ed è assai frequente nella Firenze trecentesca. I colpevoli di determinati delitti (nel Trecento, specialmente i rei di tradimento, falso e bancarotta) venivano dipinti impiccati, a testa in giù, variamente infamati, sull'esterno dei più importanti edifici pubblici, nelle piazze, sulle porte cittadine, insomma nei luoghi di maggior rilevanza pubblica<sup>121</sup>.

Rodolfo da Varano, Signore di Camerino, protagonista 'positivo' di varie novelle del Sacchetti<sup>122</sup>, capitano dei Fiorentini durante la guerra degli Otto Santi, fu colpito da questa pena per averli traditi nel 1377 a favore del Pontefice. Venne dipinto in una complessa composizione sulla facciata del palazzo del Podestà, impiccato per un piede, con le braccia spalancate, intento a fare un gesto osceno rivolto alla Chiesa e a Firenze; «dalla man manca... à una serena e dal lato ritto un bavalischio; ed à in capo di sotto una gran mitra; e dal lato a lui è legato pella gola da un diavolo»<sup>123</sup>.

La complessità della figurazione, insieme al moltiplicarsi delle immagini infamanti (Rodolfo venne rappresentato anche su sette porte di Firenze) rispondevano al desiderio di colpire quello che era sentito come il più grave dei crimini, il tradimento politico. Non per niente – ha rilevato giustamente Ortalli – Dante ha posto i traditori nel più profondo dell'Inferno<sup>124</sup>. *Proditio* e *Fraus* sono tra i sei *Vizi* che attorniano la diabolica *Tiranni-*

<sup>121</sup> G. ORTALLI, *La pittura infamante nei secoli XIII-XIV*, Roma, 1979.

<sup>122</sup> *Trecentonovelle*, VII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XC, CIV, CLXXXII.

<sup>123</sup> *Diario d'Anonimo Fiorentino dal 1358 al 1389*, a cura di A. Gherardi, in *Cronache dei secoli XIII e XIV (Documenti di storia italiana, 6)*, Firenze, 1876, p. 340.

<sup>124</sup> DANTE, *Inf.* XXXII-XXXIV; ORTALLI, *op. cit.*, p. 37.

de nel *Malgoverno* di Ambrogio Lorenzetti a Siena; figli dell'avarizia, secondo S. Tommaso<sup>125</sup>, il tradimento e la frode minano quel «rapporto fiduciario»<sup>126</sup> che è fondamento essenziale della vita del Comune : mirano infatti a far prevalere l'interesse privato – il 'ben proprio' – sul bene comune<sup>127</sup>.

Gravissime sul piano della vita pubblica, queste colpe vanno dunque pubblicamente punite. L'uso, a tale scopo, dell'immagine dipinta, denota sia l'importanza attribuita all'immagine pubblica dell'individuo, sia l'efficacia riconosciuta al mezzo figurativo; lo conferma quanto il Sacchetti racconta su Rodolfo da Varano. Informato di essere stato dipinto dai Fiorentini «per fargli vergogna», il «savissimo signore» dà prima una risposta (sulla quale torneremo più avanti) che sembra segno di divertita indifferenza. Poi, però, «...per questa così fatta cosa trovando un suo suddito che tornava d'acconciare sue vigne e altri suoi fatti», ordinò che fosse preso e impiccato per i piedi; e a chi gli domandava la ragione del suo comportamento – che si rivelerà poi soltanto scherzoso – rispondeva :

Perché li Fiorentini m'hanno fatto impiccare pe' piedi perché io ci ho fatto i fatti miei; secondo quella ragione e quella legge... costui dee essere impiccato...<sup>128</sup>

Ancora, racconta il Sacchetti, essendosi recati da lui degli ambasciatori Fiorentini, li fece morire di caldo in pieno luglio, ricevendoli con il camino acceso «come se fosse stato nel mese di gennaio», e facendoli scottare con delle lasagne bollenti («minestrade» per lui in precedenza), perché

Quando i Fiorentini l'avevano dipinto, l'avevano dipinto senza calze in gamba; di che per quello aveva sì infrigidite le gambe che mai da là in qua non l'aveva possute riscaldare...<sup>129</sup>.

La beffa sarà ripresa nelle *Facetiae* di Poggio Bracciolini, secondo il quale Rodolfo avrebbe ricevuto gli ambasciatori a letto, coperto di pellicce

<sup>125</sup> «Avaritia est vitium capitale, cuius filiae sunt septem, scilicet prodition, fraus...» TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologica*, cit. in FRUGONI, *Una lontana città* cit., nota 130, p. 205.

<sup>126</sup> ORTALLI, *op. cit.*, p. 37.

<sup>127</sup> Excellentissima pars iustitiae... est vindicare ac punire commissores excessum, sed maxime proditionis et rebellionis, in quibus non solum privata, quin imo publica consistunt pericula, exterminia et offense», si legge infatti nel costituito del Comune di Siena del 1328-9, cit. in FRUGONI, *op. cit.* p. 160.

<sup>128</sup> *Trecentonovelle*, p. 86-87 (XLI).

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 87-88 (XLI); sopravvive chiarissimo in questo aneddoto il ricordo dell'antico ruolo magico dell'arte figurativa.

e con il fuoco acceso, perché «tamdiu in eorum muris etiam nocte ad aerem discopertum stetisset...»<sup>130</sup>.

Rodolfo dunque era stato profondamente colpito da questa pena. Del resto, la pittura infamante verrà abbandonata non per inadeguatezza alla sua funzione, ma, paradossalmente, per eccesso di efficacia: la macchia che colpisce il singolo viene ad estendersi alla categoria, alla *civitas* tutta, con un danno collettivo<sup>131</sup>.

Diversa, come anticipato, era stata la prima reazione di Rodolfo alla notizia della punizione: «E' si dipingono li santi: sonci fatto santo», aveva detto<sup>132</sup>. La battuta è significativa: si cerca di ribaltare il valore punitivo dell'immagine, facendo appello all'abituale contenuto sacro e al più frequente impiego onorario delle immagini, in contrasto con l'assoluta laicità del genere infamante.

### *La città, il lavoro, la bottega*

Sta a la città e favvi arte  
e mercatanzia, e capiterai bene...<sup>133</sup>

Il graduale sviluppo di un preciso interesse per la personalità artistica è strettamente legato, oltre che all'ampliamento e alla modificazione della produzione figurativa, al mutare dell'atteggiamento nei confronti del lavoro manuale<sup>134</sup>.

Lentamente, la maledizione biblica si è allentata; già dopo il 1000 la Chiesa, adattandosi alla mutata situazione socio-economica, aveva cominciato a porre l'accento sulla nozione di 'lavoro felice', antecedente al Peccato: «Il Signore Iddio adunque prese l'uomo e lo collocò nel paradiso di delizia, acciò lo lavorasse e lo custodisse» (*Gen.*, II, 15 ss.).

La rigida tripartizione della società in *oratores*, *bellatores* e *laboratores*<sup>135</sup> si è allentata ed articolata: le nuove classi dirigenti, infatti, non sono formate solo di *oratores* e *bellatores*, ma anche da nuovi generi di *laboratores* la classe mercantile in trionfale ascesa<sup>136</sup>. Valori positivi non sono più

<sup>130</sup> POGGIO BRACCIOLINI, *Liber facetiarum* (LII).

<sup>131</sup> FRUGONI, *Una lontana città*, cit., p. 99-100.

<sup>132</sup> *Trecentonovelle*, p. 86 (XLI).

<sup>133</sup> PAOLO DA CERTALDO, *Libro di buoni costumi*, in *Mercanti scrittori* cit., p. 19.

<sup>134</sup> D'altra parte la figura del 'dipintore' cambia, allontanandosi sempre di più da quella di semplice lavoratore manuale, su questo cfr. *infra*, p. 472 ss., a proposito della figura di Giotto.

<sup>135</sup> G. DUBY, *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, Bari, 1980.

<sup>136</sup> Sullo svilupparsi di un nuovo concetto del lavoro e della società, in ambito

soltanto la preghiera, la nascita illustre, il valore guerriero, l'onore cavalleresco (il combattimento, necessaria condizione del mantenimento della pace), ma anche ciò che contribuisce all'utilità sociale : il lavoro, il sapersi affermare tramite la cultura e l'intelligenza, anche economica<sup>137</sup>.

Il riferimento al denaro come motivo primo di molte azioni, nelle novelle del Sacchetti, non può essere sottovalutato. Nella novella già citata di Bartolo Goggi «dipintore di camere», la diatriba sul numero degli uccelli volati più o meno fuori dalla finestra derivava in realtà dal fatto che «Bartolo voleva denaro, e messer Pino [il committente] non glieli voleva dare». Il Sacchetti infatti conclude così la novella : «Ma tutto credo che procedesse, o di non pagare o di dilungare il pagamento»<sup>138</sup>.

Di particolare interesse, a proposito dei nuovi valori, si rivela la caratterizzazione di Giotto, l'artista ideale. Nella novella del «palvese» già ricordata, si è visto come Giotto, deridendo il committente velleitario, si incarichi, con la sua beffa, di ristabilire l'ordine sociale<sup>139</sup>. Altrettanto rilevante è che, nella stessa novella, Giotto riesca ad ottenere il pagamento preteso per la sua derisoria pittura, esponendo validamente le proprie ragioni davanti ai magistrati.

Emergono qui qualità particolarmente apprezzate : intelligenza economica, senso del denaro, un'abilità nella gestione dei propri affari basata anche sulla capacità di farsi ascoltare, su un buon uso della parola. Giovanni di Pagolo Morelli, altro rappresentante di spicco della mentalità mercantile, scrive, lodando il comportamento sociale di un cugino :

Fu molto lieto, *frammettente nel parlare* e ne'fatti molto sagace; *parlava molto doppio*, era malizioso, parentevole, dimestico, *bello novellatore*<sup>140</sup>

Giotto, «il quale bellissimo favellatore era» anche secondo il Boccaccio (*Decameron*, VI, 5), è autore di due 'bei motti', in un'altra novella sacchetiana<sup>141</sup>. «Chi è uso a Firenze – comincia il Sacchetti – sa che ogni prima do-

urbano cfr. soprattutto FRUGONI, *Una lontana città*, cit., in modo particolare da p. 180 ss.

<sup>137</sup> «Credete voi che l'oro sia rio, o l'ariento, o denari, o il diletto? Non sono rie, no, ché sono tutte buone, ché tutte l'ha fatte Iddio» affermava già all'inizio del Trecento GIORDANO DA PISA, *Prediche recitate in Firenze*, cit., a cura di Moreni, vol. II, p. 95.

<sup>138</sup> *Trecentonovelle*, p. 380-381 (CLXX); cfr. *supra* p. 454-455.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 122 (LXXXIII); cfr. *supra* p. 465; problema particolarmente sentito dal Sacchetti e dai suoi contemporanei, l'autore scrive nel momento della serrata oligarchica degli Albizzi : il nuovo ordine socio-economico tende sempre di più ad una propria definizione e cristallizzazione nel momento precedente la Signoria.

<sup>140</sup> GIOVANNI DI PAGOLO MORELLI, *Ricordi*, in *Mercanti scrittori* cit., p. 145.

<sup>141</sup> A Giotto dipintore, andando a sollazzo con certi, vien per caso che è fatto ca-

menica di mese si va a San Gallo», la chiesa fuori dalla porta omonima, poi distrutta. Andando Giotto «una di queste domeniche con sua brigata... ed essendo nella via del Cocomero alquanto ristato, dicendo una certa novella», viene fatto cadere a terra da un porco. L'artista non si scompone,

né biastemò i porci, né disse verso loro alcuna parola; ma voltosi a' compagni, mezzo sorridente disse : - O non hanno e' ragione? Ché ho guadagnato a' mie dí con le setole loro migliaia di lire e mai non diedi loro una scodella di broda  
-<sup>142</sup>.

Le parole scherzose fanno riferimento ai pennelli, fatti appunto con setole di porco<sup>143</sup>; con essi, dice Giotto - e, aggiungiamo noi, con la sua intelligenza economica - ha accumulato notevoli ricchezze.

Questa capacità non è invenzione letteraria : nei documenti vediamo infatti Giotto, che riuscì effettivamente ad accumulare una considerevole fortuna, impegnato in una serie di transazioni economico-commerciali<sup>144</sup>. Così, si comprende l'attribuzione a lui di una poesia contro la povertà, vista come causa di tutti i mali : *Molti son quei che lodan povertade*<sup>145</sup>.

Torniamo alla novella. Il Sacchetti continua raccontando come, venendo Giotto e la sua brigata da San Gallo «e poi tornando a San Marco e da' Servi, e guardando, com'è usanza, le dipinture... vedendo una storia di Nostra Donna e Iosefo ivi da lato», uno degli amici chiede : «Deh, dimmi Giotto, perché è dipinto Josef così sempre malinconoso?»; al che Giotto risponde : «Non ha egli ragione, che vede pregna la moglie, e non sa di cui?»<sup>146</sup>.

Sotto questo 'motto' è un tentativo di spiegazione di un modello iconografico. Frequente nel Medioevo nelle scene di Natività è infatti la rappresentazione di San Giuseppe, se non «malinconoso», dormiente o voltato di spalle, a esprimere disconoscimento di paternità. E il Sacchetti conclude :

dere da un porco; dice un bel motto. E domandato d'un'altra cosa, ne dice un altro. *Trecentonovelle*, p. 146 (LXXV); *Decameron* cit., p. 739.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> «Setolas porci operatas ad pingendum» leggiamo in un documento trecentesco riportato dal DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlino, 1908, vol. II, p. 311, doc. 2356.

<sup>144</sup> Si costituiva ad esempio garante di prestiti, e nel 1314 si servì di non meno di sei procuratori in atti contro debitori insolventi. In un documento del settembre 1312 lo vediamo cedere in affitto un telaio a tale «Bartolo Rinucii populi Sancte Trinitatis», traendone un profitto annuo del 120% del suo valore. G. ANTAL, *op. cit.*, p. 231 ss.

<sup>145</sup> G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967, p. 144 ss.

<sup>146</sup> *Trecentonovelle*, p. 147 (LXXV).

Tutti si volsono l'un all'altro, affermando, non che Giotto fusse gran maestro di dipingere, ma essere ancora maestro delle sette arti liberali...<sup>147</sup>

Definizione, questa, di particolare rilievo : la lenta liberazione dell'artista dal ruolo subalterno in cui lo relegava il rapporto con le attività meccaniche si traduce qui in un totale ribaltamento di termini : Giotto non è soltanto punto di riferimento dell'arte del dipingere, ma anche «maestro delle sette arti liberali», riassumendosi in lui i valori più apprezzati del suo tempo.

Dalla già citata novella del «palvese» emergono altri elementi di rilievo per comprendere il mondo della produzione figurativa. Il «grossolano artefice» si rivolge a Giotto, per la decorazione del «palvese», «sentendo la fama sua»<sup>148</sup>. La fama è elemento essenziale nell'acquisizione di lavoro, e conseguentemente di denaro. Lo confermano le novelle su Buffalmacco : il vescovo Tarlati lo chiama ad Arezzo essendo egli «buono artista della sua arte»<sup>149</sup>; altrettanto fanno i perugini, che, per far dipingere il loro Santo protettore sulla piazza principale «tanto magnificamente quanto dipingere si potesse» chiamano lo stesso pittore<sup>150</sup>.

La fama incide non solo nell'attribuzione della commissione, ma anche nella definizione del prezzo : opere con lo stesso soggetto, di uguali dimensioni, possono differire sensibilmente nel prezzo non solo a causa dei materiali impiegati, ma anche del buon nome del pittore. Francesco Datini, ad esempio, prendendosela con certi pittori per le loro pretese economiche, si chiede : «Ma costoro sono fratelli o parenti di Giotto?»<sup>151</sup>. E Cennino Cennini, nel *Libro dell'arte* (1390 circa), consiglia al pittore di lavorare con cura, cosicché

sarà il tuo nome sì buono, in dar colori, che se un maestro arà un ducato d'una figura, a te ne sarà profferto due...<sup>152</sup>

Filippo Villani, nel *De Origine*, dice di Giotto che egli «fuit etiam, ut virum decuit prudentissimum, fame potius quam lucri cupidus»<sup>153</sup>. In realtà,

<sup>147</sup> *Ibidem*; sulla figura di Giotto E. FALASCHI, *Giotto : the literary legend*, cit.

<sup>148</sup> *Trecentonovelle*, p. 122 (LXIII).

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 356 (CLXI).

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 378 (CLXIX).

<sup>151</sup> Lettera del 6 aprile 1392, cit. da M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento (1370-1400)* p. 161.

<sup>152</sup> C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, 1971, p. 103.

<sup>153</sup> VILLANI, *op. cit.*, p. 35.

come si è visto, i due elementi erano strettamente legati : la fama era sommamente ricercata, anche perché necessaria al conseguimento del guadagno.

Ancora nella novella del «palvese», vediamo che Giotto, dopo aver «disegnato quello che li pareva» sullo scudo, lo dà «a un suo discepolo», affinché «desse fine alla dipintura»<sup>154</sup>. L'ampliamento della produzione ha modificato il processo di produzione delle opere : la bottega assume una dimensione imprenditoriale, intervengono i collaboratori<sup>155</sup>. In questa divisione del lavoro, può accadere che per un'opera il disegno venga commissionato ad un artista di grande fama, e la stesura pittorica sia affidata ad un pittore meno famoso e dunque meno caro. Esempio di tale fenomeno è la tavola d'altare, destinata alla cappella dei pittori in S. Maria Nuova, nel 1374, affidata per il disegno ad Andrea Bonaiuti, per il resto al più giovane, e allora meno caro Niccolò Gerini<sup>156</sup>.

L'ampliarsi della produzione porta anche altre conseguenze : ad esempio lo specializzarsi, da parte di certi pittori, nella produzione quasi seriale di in un tipo particolare di oggetti. Mino, senese, protagonista-vittima di un'altra novella del Sacchetti, è per esempio un artista specializzato : «dipintore di crocifissi più che d'altro, e specialmente di quelli che erano intagliati con rilevamento»<sup>157</sup>; di conseguenza ne ha «sempre in casa tra compiuti e tra mani, quando quattro e quando sei» : una produzione seriale, in vista non di una determinata commissione ma di una domanda che si prevede costante. La novella ci porta, dunque, dentro la bottega : Mino, racconta il Sacchetti

teneagli [i crocifissi], com'è usanza de' dipintori, in su una tavola, o desco lunghissimo, in una sua bottega appoggiati al muro l'uno allato all'altro, coperti ciascuno con uno sciugatoio grande, e al presente n'avea sei; li quattro intagliati e scolpiti, e li due erano piani dipinti<sup>158</sup>

L'amante della moglie del pittore, tornando Mino a casa per scoprirvelo, troverà proprio qui il suo nascondiglio : «sale sul desco e leva lo sciugatoio, e

<sup>154</sup> *Trecentonovelle*, p. 122 (LXIII); sul lavoro dei pittori nelle botteghe, oltre il già citato libro del Boskovits (cfr. *supra* nota 151), cfr. soprattutto P. BURKE, *L'artista : momenti e aspetti* cit.

<sup>155</sup> BOSKOVITS, *op. cit.*, p. 162.

<sup>156</sup> *Ibidem*, nota 149, p. 178.

<sup>157</sup> *Trecentonovelle*, (LXXXIV) p. 166-172.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 167; Mino quindi dipinge e scolpisce contemporaneamente – anche se sempre crocifissi.

in sul crocifisso piano si conchia proprio, come uno de' crocifissi scolpiti»; facendosi «crocifisso incarnato» tra gli altri di legno, riuscirà infatti a salvarsi.

La novella dà altre informazioni sulla bottega del pittore : come le altre, era al piano terreno della casa, con una porta sulla strada, e collegata al resto dell'abitazione da un ingresso secondario :

Era questa bottega con una porta dinanzi [sulla strada], la quale si serrava a chiave di fuori... e dalla parte della casa era uno uschetto, là donde il detto Mino entrava nella bottega... e quando ne usciva dalla bottega e andava in casa, serrava il detto uschetto a chiave<sup>159</sup>

La bottega, aprendosi sulla strada, partecipa al fluire della vita cittadina; nella strada, nelle piazze, ci si incontra, si parla, si fanno affari. Il «crocifisso incarnato» – che può fuggire quando, la mattina dopo, un garzone di Mino «aperse la porta di fuori da via [sulla strada] della detta bottega» – «subito ne va al Campo di Siena», e «fu quasi de' primi vi fusse quella mattina, e là facea de' suoi fatti, come se mai tal caso non fusse avvenuto»<sup>160</sup>.

Così, è ancora in una piazza che, «dicendosi novelle in un cerchio, dov'erano e gentiluomini e mercatanti, in su la piazza di Mercato Nuovo», un topo entra nelle brache di Matteo di Cantino Cavalcanti, protagonista di un'altra novella sacchettiana, interrompendo la tranquilla riunione<sup>161</sup>.

Ed è sempre «in su la piazza», punto di aggregazione privilegiato dello spazio urbano, che i Perugini vogliono far dipingere l'immagine del patrono, Sant'Ercolano, «tanto magnificamente quanto dipingere si potesse, e per questo, «cercato qual dipintore in superlativo grado potessero avere», come già ricordato chiamano Buffalmacco, che anche qui gioca una beffa ai suoi committenti<sup>162</sup>. L'artista

com'è d'usanza de' dipintori, volle essere tutto chiuso d'assi e di stuoie; e per più di dato ordine alla calcina e a' colori, nella fine salì sul ponte e cominciò a dipingere.

Ma i perugini «che volevano che Santo Ercolano fosse gittato in pretele» [in fretta], «non una volta al dì, ma parecchie, andavano a sollecitarlo», tanto che il pittore, irritato, decide di vendicarsi : «veduto, quando la figura era quasi compiuta, di farsi fare il pagamento», dipinge il santo incoronato «non di diadema» e «non d'alloro», ma di pesci («lasche»), e «delle maggiori che mai uscissono dal lago»; quindi – anche questa volta – fugge a Firenze<sup>163</sup>. I Perugini, accortisi della beffa, infuriati, fanno tramutare la corona

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 148 (LXXXVI).

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 377-379, cit. p. 378 (CLXIX).

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 378-379; come nel caso del vescovo Tarlati (*Ibidem*, p. 356-360)

di lasche in diadema da un altro pittore, e «a Buonamico diedero bando dell'avere e della persona...». Conclude il Sacchetti :

Così rimase la cosa, e Buonamico dimostrò assai a' Perugini la ignoranza loro, che credono più in Santo Ercolano che in Cristo; e tengono che sia innanzi el maggior Santo in Paradiso<sup>164</sup>

Dalla novella emergono vari elementi, che consentono di riassumere quanto siamo venuti osservando sulla produzione artistica come appare attraverso il Sacchetti. Innanzitutto, l'importanza attribuita all'immagine dipinta, che già si è potuta rilevare, ad esempio, dall'efficacia, di una pena quale la pittura infamante<sup>165</sup>.

Emerge, inoltre, il fatto che le città – al pari dei singoli – chiedono all'immagine simboli nei quali identificarsi ed eternarsi : si è vista, altrove, l'importanza dello stemma. Qui si tratta dell'immagine del patrono : perfetta sintesi di valori religiosi e laici, in essa si concentra l'orgoglio della comunità, che attraverso di essa trova il suo punto di contatto con Dio, la legittimazione religiosa. Di qui l'enorme coinvolgimento di tutta la cittadinanza nella pittura, non per caso destinata alla piazza principale, cuore della città : si cerca il miglior pittore possibile, per dipingere il Santo nel modo migliore possibile; trovato il pittore, i cittadini che «in brigata andavano passeggiando su per la piazza» (emerge qui la dimensione corale della vita cittadina) non lo lasciano in pace, vogliono partecipare.

Come nel caso del vescovo di Arezzo, la beffa di Buffalmacco sfrutta la diversità dell'artista rispetto ai profani : la capacità di manipolare il messaggio. E, data la rilevanza del soggetto, si capisce l'entità della reazione : «la fama di questo fatto si dilatò per Perugia, e ciascuno correa verso questo nuovamente dipinto Santo Ercolano», e «fu una cosa incredibile a vedere e udire che diceano e non pure di Buonamico, ma di tutti i Fiorentini»<sup>166</sup>.

[CLXI]). Senza voler postulare nessun collegamento diretto è comunque interessante ricordare l'ipotesi di ricostruzione della Fontana Maggiore di Perugia proposta da J. White : accanto alla figura di s. Ercolano pone infatti una figura che porta appunto dei pesci : la Domina Laci «ferens pisces perusie» : J. WHITE, *The reconstruction of Nicola Pisano's Perugia Fountain*, nel suo *Studies in late medieval Italian Art*, Londra, 1984, p. 1-16.

<sup>164</sup> *Trecentonovelle*, p. 379. A più riprese il Sacchetti se la prende con questi legami 'privati' con i Santi (cfr. ad esempio sempre la lettera a Iacomo di Conte, SACCHETTI, *Opere cit.*, lettera V, p. 1115 ss.).

<sup>165</sup> Cfr. *supra*, p. 469-471 e note.

<sup>166</sup> *Trecentonovelle*, p. 379; come nel caso della «pittura infamante» (cfr. *supra*, p. 29 e nota 131) la macchia che colpisce il singolo si estende a tutta la *civitas*.

Attraverso l'immagine del patrono, il pittore colpisce il cuore dei cittadini, l'orgoglio della 'civitas' che a lui si era rivolta per essere adeguatamente rappresentata.

La novella, dunque, porta in primo piano la nuova importanza – qui, la potenziale conflittualità – del rapporto tra il pittore e la 'civitas'. È infatti proprio nel rapporto con questo committente collettivo che i pittori vedono lentamente cambiare il loro *status*. Nel 1314 a Firenze, quando entrano a far parte dell'Arte dei medici e speciali, insieme a barbieri, cartolai, sellai, guainai, borsai, decoratori e altre «debiles persone», sono semplicemente «uomini che comperano, vendono e lavorano colori». Ma nel 1378 quando, in seguito alla loro ascesa, viene loro concessa l'autorizzazione a costituire un «membrum» indipendente nell'ambito della corporazione (che diventerà per breve tempo Arte dei medici, speciali, dipintori e merciai), la decisione è determinata dal fatto che «aveva conseguito una grande importanza nella vita dello Stato, ed appariva già maturo per la vita dello Stato»<sup>167</sup> : dal ruolo che svolge a vantaggio della *civitas*.

È nell'essere «una delle luci della fiorentina gloria»<sup>168</sup> che risiede uno dei motivi della grandezza di Giotto : nel contributo che il cittadino-dipintore offre alla glorificazione della sua città<sup>169</sup>. Leggiamo infatti nella nomina di Giotto a soprintendente degli edifici pubblici del Comune nel 1334 :

si dice nel mondo intiero che non è possibile trovare nessuno più capace in queste e altre cose di Maestro Giotto di Bondone, pittore fiorentino...

egli sarà così ricevuto «nella sua patria» con tutti gli onori, perché così «molti trarranno profitto del suo sapere e sarà vera fonte di bellezza per la città»<sup>170</sup> : bellezza, quindi prestigio e potere, in un momento in cui Firenze cura la sua immagine di città modello nell'ambito della tormentata situazione politica italiana.

<sup>167</sup> R. CIASCA, *L'arte dei Medici e Speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, 1927, p. 86 ss. qui p. 131; per un'analisi – tra l'altro riassuntiva degli indirizzi della più recente storiografia sul problema – dello *status* professionale dei pittori cfr. A. GUIDOTTI, *Il mestiere del «dipintore» nell'Italia due-trecentesca*, in *La pittura in Italia, il Duecento e il Trecento*, cit., II, Milano, 1986, p. 529-540.

<sup>168</sup> BOCCACCIO, *Decameron* cit., VI. 5, p. 738.

<sup>169</sup> La nascita del genere biografico-artistico ha inizio infatti con Filippo Villani che nel *De Origine*, nell'elenco dei principali cittadini pone anche i «dipintori» più famosi della città nel '300 : gli 'artisti' cominciano così la loro fortunata carriera di protagonisti letterari in un contesto urbano, come *cives*, cittadini, abitanti della città.

<sup>170</sup> Cit. in C. BEC, *Il mito di Firenze da Dante al Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978)*, Firenze, 1980, p. 26.

La presenza di artisti nelle novelle sacchettiane riveste, dunque, motivi di particolare interesse. Ciò, in primo luogo grazie alla posizione dell'autore nei confronti della produzione figurativa, nella quale è direttamente coinvolto in qualità di ideatore di opere pittoriche di grande rilievo nella vita della città, a carattere sia religioso, sia profano. Una posizione, questa, che offre un eccezionale punto d'osservazione sulla funzione dell'arte figurativa – «vera fonte di bellezza» – in rapporto alle nuove esigenze di espressione e affermazione sia dell'individuo che della *civitas* tutta.

Anita SIMON